



# UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento: Storia delle Arti Visive e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo

INDIRIZZO: Artistico

CICLO: XXI°

*La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa periodica  
lombardo-veneta (1800-1848)*

**Direttore della Scuola:** Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Franco Bernabei

**Dottorando:** Chiara Marin

964701



*A Davide*

Questo lavoro è debitore nei confronti di molti bibliotecari e di vari amici, che in forme diverse mi hanno sostenuto nelle mie ricerche: non si possono ringraziare singolarmente, ma tutti sono presenti nei ringraziamenti di questa nota. Una menzione speciale va tuttavia al prof. Franco Bernabei, prodigo di consigli e sollecito nel confronto e nel conforto. Alla mia famiglia e a Davide, che con il loro amorevole sostegno mi hanno permesso di portare avanti serenamente i miei studi, l'ultimo e più importante ringraziamento.

## **Indice**

### *Introduzione*

Capitolo 1 *Il consumo sociale dell'arte: occasioni, interpreti e pubblico a confronto sulle pagine della pubblicistica lombardo-veneta (1800-1848)*

- a). *Tipologie pubblicistiche di primo Ottocento: gazzette privilegiate, riviste di moda e teatro, giornali eruditi, strenne e riviste illustrate; il loro contributo alla comunicazione artistica*
- b). *Registri linguistici, stilemi retorici e modelli testuali, impiegati dalla critica giornalistica: le proposte di Luigi Prividali, Francesco Pezzi, Stefano Ticozzi, Defendente Sacchi, Tommaso Locatelli e Carlo Tenca*
- c). *La professione critica: le diverse carriere del critico-giornalista ed alcuni scontri polemici, volti a precisarne requisiti e competenze*

Capitolo 2 *Discussioni e polemiche di primo Ottocento: la ricerca di un nuovo rapporto con i classici all'insegna di una riscoperta corporeità*

- a). *Riformulare i concetti: Cicognara, Perotti e Iriarte tra proporzione e armonia*
- b). *La fortuna di Canova nella pubblicistica di primo Ottocento: Fidia redivivo o novello Pigmaliione?*
- c). *Il coreodramma di Salvatore Viganò: il tema della corporeità fra tradizione mitologica ed istanze espressive*
- d). *La moda rossiniana nella pubblicistica primo-ottocentesca: proposte interpretative*

Capitolo 3 *La critica intermediaria fra l'artista ed il pubblico: variazioni interpretative della rappresentazione artistica ottocentesca tra istanze civili e coinvolgimento passionale (1820-1848)*

- a). *Il romanzo storico tra vero e verosimile: le differenti posizioni della pubblicistica ed i contributi di un'analisi "pittorica"*
- b). *"Qual moda oggidì più accolta e diffusa"? La pittura di storia nella stampa ottocentesca: il gioco conflittuale tra "affetti" ed "effetti"*
- c). *L'ideale diventa esemplare: la complessa attribuzione del carattere storico al melodramma nei giudizi critici contemporanei*

Capitolo 4 *"Nelle opere dei più grandi poeti soffia non di rado lo spirito di un'altra arte": commistioni critico-linguistiche e confronti trasversali nella stampa periodica tra Neoclassicismo e Romanticismo*

- a). *Il teatro come opportunità, il teatro come pericolo: le perplessità della critica sulle suggestioni sceniche nella pittura ottocentesca*
- b). *Dalla gestualità pantomimica allo spiritualismo fantastique: interpretazioni "pittoriche" del balletto romantico*
- c). *La natura della mimesi musicale in relazione con la qualificazione critica dei diversi linguaggi artistici*

Appendice I: *Schede delle riviste*

### *Antologia*

#### *Indice dei brani antologizzati*

##### *Capitolo primo*

- I). *La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa ottocentesca*
- II). *Il pubblico: occasioni di consumo dell'arte e sue capacità di giudizio*
- III). *Compiti e prerogative della critica d'arte*
- IV). *I rapporti con le istituzioni accademiche: dalla divulgazione degli insegnamenti alle perplessità sulla loro efficacia*

- V). *L'affermarsi dei generi minori: la produzione paesaggistica, la pittura di genere ed il ritratto*
- VI). *Precisazioni terminologiche*
- VII). *Tipologie testuali, I: il giornalismo erudito nella diatriba sui cavalli marciari*
- VIII). *Tipologie testuali, II: la stampa mentore degli artisti*
- IX). *Tipologie testuali, III: l'istruzione storico-documentaria*
- X). *Tipologie testuali, IV: il coinvolgimento emotivo dei lettori*
- XI). *Tipologie testuali, V: i componimenti poetici*
- XII). *Tipologie testuali, VI: la critica per aforismi*

*Capitolo secondo*

- I). *La pubblicistica a conferma dei valori tradizionali*
- II). *Segnali di rinnovamento: dal Bello Ideale al vero storico*
- III). *Canova e i suoi biografi*
- IV). *Il coreodramma di Salvatore Viganò*
- V). *L'astro rossiniano tra richiami alla tradizione ed istanze di rinnovamento*

*Capitolo terzo*

- I). *Il romanticismo come fenomeno di moda*
- II). *Francesco Hayez e la moderna pittura di storia*
- III). *Il melodramma nei rapporti tra musica e testo poetico*
- IV). *I grandi divi della scena ottocentesca*
- V). *La cultura al servizio della nazione*

*Capitolo quarto*

- I). *La rappresentazione pittorica*
- II). *La danza teatrale dal coreodramma al balletto romantico*
- III). *La natura della mimesi musicale*
- IV). *Imprestiti lessicali e parallelismi critici*

*Bibliografia*

*Abstract*

## Introduzione

Ma paragonare la bellezza comune della poesia, della pittura e della musica, mostrarne le analogie, spiegare come il poeta, il pittore e il musicista rendano la stessa immagine, cogliere gli emblemi sfuggenti della loro espressione, esaminare se non vi sia qualche similitudine fra questi emblemi, ecc. è quanto bisogna ancora fare

D. DIDEROT, *Lettera sui sordomuti* [1751], a cura di E. Franzini, Milano, Guanda 1984, pp. 48-49

Il presente studio intende offrire una panoramica sufficientemente esaustiva di una tipologia critica, di recente riscoperta nella sua fondamentale importanza per la comprensione delle moderne dinamiche di produzione e consumo del bene artistico, ma che ancora necessita di ulteriori approfondimenti: la critica d'arte in forma periodica.

La progressiva mondanizzazione della cultura ed il mutamento della comunicazione artistica nell'età moderna e nella società industriale sono infatti fenomeni già ampiamente studiati<sup>1</sup>: risulta acquisito quanto il diffuso interesse per le arti, entrate prepotentemente nel circuito dei beni di lusso e di moda soggetti al consumo di una comunità virtualmente estesa alla totalità dei cittadini, abbia condizionato le loro funzioni, la loro natura, le modalità stesse del giudizio e dei commenti, che le riguardarono. Altrettanto indagato appare il problema della nascita e dello sviluppo della stampa periodica: per gli anni e le regioni di nostro interesse ricordo solamente gli studi di Marino Berengo e della sua scuola, i quali hanno opportunamente distinto il nuovo genere giornalistico, avviato dai fogli ottocenteschi, consapevoli dell'acquisita influenza sull'opinione pubblica<sup>2</sup>. Mentre proseguono

---

<sup>1</sup> Per un primo quadro rinvio agli studi oramai storici sul giornalismo italiano, condotti da V. CASTRONUOVO e N. TRAFAGLIA per la collana Laterza *La stampa italiana*: in particolare vl. II, *La stampa italiana del Risorgimento*, Bari, 1979. Cfr. inoltre N. BERNARDINI, *Guida alla stampa periodica italiana*, Lecce 1890; G. CRISTOFANELLI, *Dei giornali padovani anteriori al 1850 e specialmente del Giornale Euganeo e del Caffè Pedrocchi*, Padova, Gallina 1905; V. MALAMANI, *La Censura austriaca delle stampe nelle Province Venete (1815-1848)*, «Rivista storica del Risorgimento Italiano», I (1908), pp. 489-521, 692-700; II (1909), pp. 491-541; G. GAMBARIN, *I giornali letterari veneti nella prima metà dell'Ottocento*, «Nuovo Archivio Veneto», n. s.. XII (1912), 24, II, pp. 259-335; F. A. PERINI, *Giornalismo ed opinione pubblica nella Rivoluzione di Venezia*, Padova, Società Cooperativa Tipografica 1938; F. BERTOLATTI, *La censura nel Lombardo-Veneto. 1814-1848*, «Archivio storico della Svizzera italiana», XVII (1939), pp. 23-114; XVIII (1940), pp. 45-67; S. CELLA, *Profilo storico del giornalismo delle Venezie*, Padova, Liviana 1974; S. DE STEFANIS CICCONE, I. BONOMI, A. MASINI, *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento*, 5 voll., Pisa, Giardini, I 1983, II-V 1984; G. BERTI, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione di storia Patria per le Venezie 1989; A. BRIGANTI, C. CATTARULLA, F. D'INTINO, *Stampa e letteratura: spazi e generi nei quotidiani italiani dell'Ottocento: catalogo ragionato*, Milano, F. Angeli 1996; G. FARINELLI ET ALII, *Storia del giornalismo italiano*, Torino, Utet 1997, pp. 85-116; S. FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda: giornali di moda e di famiglia a Milano dal Corriere delle Dame agli editori dell'Italia unita*, Milano, F. Angeli 2002. Non riporta invece contributi particolarmente degni di nota il recente M. FIDOLINI, *Arte e artificio. Disvalori, mistificazioni e deliri*, Firenze, Polistama 2008.

<sup>2</sup> Tra i numerosi studi di M. BERENGO ricordo in particolare: *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli 1962; *Intellettuali e organizzazione della cultura nell'età della Restaurazione*, in *La Restaurazione in Italia. Strutture e ideologie*, Atti del XLVII congresso di storia del Risorgimento Italiano (Cosenza, 15-19 settembre 1974),

le procedure di spoglio e digitalizzazione dei periodici musicali, avviate dal RIPM ed in territorio italiano dal CIRPeM<sup>3</sup>, le dinamiche relative alla nascita ed allo sviluppo della critica giornalistica, con i suoi rapporti controversi ed animati con la cultura in senso stretto, sono da diversi anni al centro degli interessi di un gruppo nazionale di ricerca, istituitosi nel 2002, i cui lavori hanno conosciuto una provvisoria conclusione in un Convegno organizzato a Milano nel novembre 2006<sup>4</sup>: pur nella difformità dei campi d'indagine, nonché delle modalità di approccio al materiale, le diverse relazioni hanno evidenziato l'importanza di approfondire la ricerca sulla tipologia critica nei periodici anche non specificatamente artistici, in quanto garantiscono un "osservatorio privilegiato", come ha sottolineato la coordinatrice nazionale Rosanna Cioffi, "per studiare la produzione artistica e ricostruirne il dibattito critico in una dimensione legata necessariamente al contesto storico e ideologico di riferimento"<sup>5</sup>.

Nell'ambito di questi studi, il nostro lavoro si è proposto l'obiettivo di indagare in maniera più sistematica, di quanto fatto finora, il materiale primo-ottocentesco<sup>6</sup>, il quale ci è parso particolarmente stimolante per la specificità dei periodici pubblicati in quegli anni, costituendo una sorta di fase embrionale della divulgazione artistica di massa: nel tardo affermarsi di una critica figurativa specifica, quasi assente nel panorama italiano della prima metà del XIX secolo, le riviste di letteratura o di intrattenimento, strenne, riviste militanti svolsero una fondamentale funzione supplente, con l'accentuazione di volta in volta degli aspetti dell'arte più fruibili per i diversi tipi di pubblico, cui esse si rivolgevano. Nella loro scarsa professionalità, queste testate garantiscono una pluralità di visuali, fondamentali per una considerazione unitaria del complesso universo culturale ottocentesco, aliena da preventive idiosincrasie monolitiche: esse non furono infatti semplici contenitori di idee e manifestazioni, che sarebbero potute figurare comunque altrove, bensì agirono quali precisi collettori di istanze, gusti e intenzioni didattiche in buona parte originali e generati appunto dal mezzo, sensibile agli umori del pubblico, ma guidato da esigenze di orientamento di tali umori secondo finalità diverse, previste dai vari compilatori. Osservatorio privilegiato per una valutazione dialettica del classico binomio di avanguardia e tradizione, tali periodici offrono dunque la possibilità di procedere allo studio del panorama artistico ottocentesco da una molteplicità di prospettive, tali da intaccare uno sterile esclusivismo e sensibilizzare l'attenzione degli studiosi su aspetti altrimenti trascurati del moderno fare artistico, agevolando così i nostri tentativi di comprendere la modernità.

---

Milano, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano 1974, pp. 297-307; l'imprescindibile *Intelletuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi 1980; *Una tipografia liberale veneziana della Restaurazione. Il Gondoliere*, in A. GANDA (a cura di), *Libri, Tipografi, Biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschki 1997, pp. 335-54.

<sup>3</sup> Il RIPM (Répertoire international de la presse musicale) è uno dei quattro progetti internazionali di documentazione bibliografica musicale (accanto al RISM, Répertoire international des sources musicale, al RILM, Répertoire international de littérature musicale, ed al RidIM, Répertoire international d'iconographie musicale): esso è stato costituito per offrire l'accesso alla letteratura periodica musicale o di precipuo interesse musicale dalla fine del XVIII secolo ad oggi (cfr. <http://www.ripm.org>). Il CIRPeM (Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali) è nato nel 1984 per iniziativa di enti pubblici di Parma: esso esplica la propria attività (dapprima svolta nell'ambito del RIPM ed ora condotta in autonomia) in varie direzioni, dal censimento alla raccolta dei periodici, dal loro spoglio e la loro indicizzazione; l'attività di ricerca, infine, consiste nella promozione di iniziative, legate all'approfondimento delle tematiche direttamente o indirettamente connesse alla teoria e alla pratica della comunicazione in campo musicale (cfr. <http://www.lacasadellamusica.it>).

<sup>4</sup> Per le informazioni sulle attività del progetto di ricerca ed i risultati finora raggiunti rimando agli atti del citato convegno milanese, R. CIOFFI e A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Vita e pensiero 2007; da completarsi, con quanto già scritto in G. C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Milano, Skira 2003.

<sup>5</sup> Cfr. R. CIOFFI, *Presentazione*, in R. CIOFFI e A. ROVETTA, *Percorsi di critica*, pp. IX-XI: IX.

<sup>6</sup> Segnalo fin da ora che nel corso dell'esposizione le indicazioni dei titoli delle riviste assumeranno una forma di comodo abbreviata: la dicitura esatta, completa di eventuali sottotitoli, è segnalata nelle schede finali. Al titolo del periodico saranno fatti seguire il numero romano, indicante l'annata, il numero arabo per l'eventuale fascicolo e, laddove presente, il numero delle pagine, relative all'articolo esaminato; salvo casi eccezionali, nelle note non compariranno i testi degli interventi, che saranno invece trascritti nell'antologia finale.



La compresenza, in gran parte delle pubblicazioni esaminate, di argomenti legati alla letteratura, alle arti figurative ed a quelle sceniche e musicali ci ha quindi posti di fronte alla necessità di considerare con una nuova prospettiva la controversa questione delle arti sorelle, pensata non più (o non semplicemente) nell'ottica del produrre artistico, bensì nei termini della ricezione e dell'interpretazione delle opere stesse: negli anni di passaggio da un sistema di produzione e consumo dell'opera d'arte interno a predeterminati circuiti informativi e culturali, entro i quali artefici e spettatori condividevano i medesimi valori e le stesse conoscenze basilari (peraltro reiterati attraverso un intenso scambio epistolare)<sup>7</sup>, ad un'inedita forma di relazione, delegittimante qualsivoglia predeterminazione del pubblico, cui il prodotto artistico si rivolgeva, la percezione della nuova, forse incolmabile distanza tra artista e consumatore incoraggiò lo studio comparato delle diverse tipologie espressive, stimolando un rinnovamento nella ricerca delle sollecitazioni reciproche, offerte dall'una all'altra forma artistica, ai fini del conseguimento di un sistema storico-critico più fruibile dal variegato pubblico moderno. Nel corso della nostra indagine è stato pertanto determinante raccogliere un quantitativo opportuno di documenti e testimonianze, atto ad evidenziare le modalità e le intenzioni, secondo cui nel corso dell'Ottocento si impostarono concretamente i rapporti fra arti sceniche e figurative, cercando di cogliere tutti i punti di volta della gestazione di quel pensiero, grazie all'interna dinamica di operazioni concettuali per loro natura estremamente sensibili alle attitudini, agli orientamenti od anche semplicemente al gusto del coevo *milieu* culturale: si è così chiarita l'importanza dei rapporti di mutuo soccorso, che le diverse forme critiche offrirono l'una all'altra nel momento in cui, entrando in crisi la tradizionale concezione mimetica, il consueto rapportarsi al reale, quale referente privilegiato della produzione artistica, sembrò incompiuto e carente dentro le forme tradizionali delle singole arti, oramai avviate ad una sintesi superiore.

Abbiamo scelto di ordinare la documentazione attorno ad alcuni nuclei chiave della riflessione artistica ottocentesca, che, indagati in questa prospettiva unitaria di relazione tra le arti, ne ricevono nuova luce: innanzitutto il Classico, con la presenza più o meno costante e conduttrice del Bello Ideale, la Storia ed il Vero, temi, intorno a cui si mossero argomenti e discussioni, eventi artistici vecchi e nuovi. Nel renderne conto ed interagendo con essi, la pubblicistica ci offre la possibilità di mettere a fuoco aspetti trascurati circa le sollecitazioni reciproche tra le singole arti, coinvolte in un gioco di rimandi interpretativi, fondamentali per l'affinamento di un sistema critico, capace di riconoscere e rendere conto della qualità e della novità delle opere e delle tendenze, di cogliere insomma i punti caldi della produzione contemporanea e mettere in campo strumenti adatti ad evidenziare, in senso positivo o negativo, il loro peculiare significato. Se nel primo capitolo una dominante viene trovata nella scultura (paragrafo sulla fortuna di Canova) e parzialmente nel ballo pantomimo, la pittura di storia emerge nel secondo capitolo, dedicato agli anni Venti-Quaranta, quale nucleo propulsivo di intenzioni ed istanze civili e patriottiche, in stretto rapporto con il melodramma, che invade le scene con i nuovi contenuti emozionali: indagando il rapporto fra vero e verosimile, dove ancora il teatro fornisce un modello, ora acclamato ora fortemente paventato, per la qualità espressiva della pittura soprattutto, nel gioco conflittuale tra affetti (sentimenti invocati dal Purismo per svecchiare le convenzioni cristallizzate del passato) ed effetti (oltranzes espressive, che forzano la misura delle possibilità comunicative delle immagini) saranno allora ripercorse e contestualizzate le note relazioni fra Hayez ed il melodramma. Quindi, nel quarto capitolo affronteremo direttamente questioni critico-linguistiche, già presentatesi nelle precedenti campionature, mettendo a fuoco l'uso fatto dai commentatori dei diversi settori (figurativo, letterario, teatrale, musicale) delle relazioni fra i vari campi, cercando di collegarle con eventi che, in ciascuno di tali ambiti, avessero catturato l'attenzione del momento, fornendo elementi di novità, o di immediata percepibilità di emozioni, sentimenti, messaggi, promettenti ottimo materiale anche per gli altri: la verifica, ivi compiuta, delle commistioni attuate dai vari gazzettieri a diverso livello di pertinenza permette allora di controllare lo stimolo, che ne derivò per la creazione di uno

---

<sup>7</sup> M. INFELISE, *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione (secoli XVI e XVII)*, Bari, Laterza 2002, con relativa bibliografia.

strumento descrittivo e valutativo sempre più affilato, offrendo in ogni caso testimonianza del virtuale superamento in atto dei limiti chiusi in sé delle varie arti e del bisogno di allargarsi verso le tecniche e le possibilità delle altre, con effettive invasioni di campo, più o meno pertinenti, più o meno alla moda.

Il materiale raccolto, di cui il cd-Rom allegato offre puntuale registrazione, si apre infine ad una serie di altre, significative riflessioni sul complesso sistema delle opere e degli artisti, meglio documentate dalla messe di dati, che sono stati messi a disposizione degli studiosi: l'auspicio è che la nostra ricerca – cui vorremmo attribuire la qualifica di “opera aperta”, in considerazione degli interrogativi, che solleva, e degli approfondimenti, di cui si dimostra suscettibile – risulti capace di eccitare un diverso approccio interpretativo al raffronto analogico tra le arti e sia nel contempo di stimolo per una considerazione problematica delle attitudini percettive attuali.

Abbiamo scelto di riservare il nostro primo capitolo all'esposizione dei caratteri della presenza critica nei giornali della prima metà dell'Ottocento, con una rapida indicazione delle testate principali e dei loro collaboratori, oltre che dei temi maggiormente diffusi e significativi per la definizione delle linee della critica figurativa, comparsa sulla stampa di questo periodo: il lavoro svolto a diretto confronto con le riviste ci consente la ricostruzione di un quadro sufficientemente completo della letteratura artistica in forma periodica, di particolare rilievo soprattutto per quanto riguarda l'area veneta, in certa misura trascurata dal convergere degli interessi degli specialisti sull'editoria liberale post-quarantottesca, soprattutto lombarda<sup>8</sup>. Risalterà fin da ora la funzione assai rilevante svolta per la pubblicizzazione delle arti dal teatro, con speciale riferimento al ballo e poi al melodramma, che furono oggetto di una vera passione negli spettatori, dei quali evidentemente interpretarono motivazioni e bisogni altrimenti non realizzati, capaci di coinvolgere, per effetto di trascinamento, anche manifestazioni artistiche parallele, come la pittura e la scultura.

La sezione viene distinta in tre paragrafi, che, se pure legati dal comune interesse per la tipologia giornalistica, indagano aspetti diversificati della questione: nella prima parte diamo conto dei caratteri delle pubblicazioni periodiche, che ospitarono, a vari livelli di pertinenza, interventi sulle arti figurative o sceniche, mettendo a fuoco la rilevanza dei loro caratteri per la costituzione delle stesse modalità interpretative; nella seconda cercheremo di chiarire i modelli testuali, impiegati dalla critica nel presentare la produzione contemporanea, precisando il divario tra i registri linguistici e gli stilemi retorici, usuali nei primi decenni del secolo, rispetto alle modalità illustrative proprie delle riviste, sorte tra gli anni Trenta e Quaranta; infine, attraverso il resoconto di alcuni vivaci scontri polemici tra letterati, artisti e semplici amatori, affronteremo il complesso problema della fisionomia intellettuale e della preparazione "tecnica", richieste a quanti intendevano esercitare la professione interpretativa, nonché delle finalità dello stesso esercizio critico, investito di inedite responsabilità formative sia culturali che sociali.

**a. *Tipologie pubblicistiche di primo Ottocento: gazzette privilegiate, riviste di moda e teatro, giornali eruditi, strenne e riviste illustrate; il loro contributo alla comunicazione artistica***

Come anticipato nella nota introduttiva, data l'assenza di specifiche testate, nel primo Ottocento il contributo della critica si riversò prevalentemente nella pubblicistica, tesa a conquistare sempre più ampie fasce di pubblico con approcci prevalentemente enciclopedici, tanto nella varietà dei materiali presentati – usuale nei titoli o nelle dichiarazioni d'intenti l'allineamento di Scienze, Lettere ed Arti, cui però raramente corrispose una distribuzione paritaria degli spazi editoriali – quanto nell'assetto ideologico e sociale dei programmi: ai fini di un iniziale quadro di riferimento (rinviando alle schede poste in appendice per una più precisa campionatura) possiamo distinguere fra periodici letterari, scientifici e di varia umanità; riviste di carattere economico o politico, determinanti per la formazione di un certo clima risorgimentale; gazzette e quotidiani; ed infine almanacchi, strenne, giornali di moda, dai quali soprattutto trovarono sviluppo le prime forme di riviste specialistiche di storia dell'arte.

Indubitabile lo scarto proporzionale tra tali categorizzazioni nel corso dei decenni: in età napoleonica prevalsero forme di pubblicazione attinenti l'attualità politica (il «Redattore Cisalpino» di Vincenzo Cuoco: 1801-03, il «Corriere Milanese» di Francesco Pezzi: 1794-1815 ed il rivale «Giornale italiano»: 1804-15; in terra veneta «Il monitor di Treviso»: 1806-13, la «Gazzetta urbana

---

<sup>8</sup> Ricordo solamente gli studi di G. FARINELLI, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, Milano, Istituto Propaganda Libreria 1984; P. LANDI, *Il mercato degli almanacchi e delle strenne a Milano nel "decennio di preparazione" (1850-1859)*, Milano, Cisalpino 1993; R. CASSANELLI, S. REBORA, F. VALLI (a cura di), *Milano pareva deserta.... 1848-1859. L'invenzione della Patria*, Milano, Accademia di Brera 1998; F. DELLA PERUTA (a cura di), *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Milano, Amici del Museo del Risorgimento 1998. Ulteriori indicazioni nella bibliografia finale.

veneta» dal 1787, dal 1799 «privilegiata», il «Giornale dipartimentale»: 1812-14, poi «Giornale di Venezia»: 1814-15, il «Nuovo Postiglione»: 1741-1816, le «Notizie del mondo»: 1799-1815, ed il padovano «Telegrafo del Brenta»: 1808-13?) oppure di carattere letterario, spesso legate ad accademie od altri istituti culturali e tali da riprodurne in parte gli interessi (gli «Annali di scienze e lettere»: 1810-13, diretti dal medico parmense Giovanni Rasori e da Michele Leoni con la collaborazione di Ugo Foscolo, «Il Poligrafo»: 1811-14 e l'«Antipoligrafo»: 1811, il «Giornale dell'italiana letteratura» dei fratelli da Rio: 1802-28, il cesarottiano «Giornale della letteratura straniera»: 1805)<sup>9</sup>.

A mano a mano che la classe dei compilatori e dei redattori acquisiva una maggior consapevolezza della destinazione eminentemente pubblica dei periodici, s'impose tuttavia l'opportunità di una sintesi dell'aspetto accademico ed erudito con le preferenze dei nuovi lettori, più interessati alle novità piccanti: sperimentando una feconda mescolanza tra un prudente conformismo e le necessarie aperture alle spinte innovative, tra la voluta impersonalità ed i contributi originali, la critica volante si venne progressivamente distinguendo dalle tradizionali forme di scrittura esegetica, assecondando il rapidissimo variare di un gusto, vieppiù intrecciato con il moderno fenomeno della moda.

Non è casuale riscontrare i segnali di un rinnovato modello giornalistico e culturale entro le pagine di una rivista specializzata nel settore dell'abbigliamento, orientativamente diretta all'inconsueto, allettante pubblico di lettrici, principali registe di sofisticate arti delle apparenze, quale il «Corriere delle Dame» (1804-75) di Carolina Arienti e Giuseppe Lattanzi<sup>10</sup>: grazie alla coesistenza degli interessi intellettuali, risolutamente rivendicati alle donne, e di un timbro di leggerezza femminile, pari a quello proposto dai modelli parigini (il «Journal des Dames» 1759-78 od il «Journal des Dames et des Modes» 1797-1839<sup>11</sup>), il giornale si proponeva in un'inedita veste brillante e malleabile, capace di offrire sia ragionamenti morali ed istruzione che svago<sup>12</sup>. Giusta le note della Franchini, l'immaginaria schermaglia tra un difensore del *Termometro politico* – la rubrica di notizie ufficiali del giornale – ed il «Corriere», schierato a favore della passione per la moda, identificata dal suo accusatore con frivolezza e pochezza intellettuale, è testimone di un significativo passaggio di consegne entro le diverse tipologie pubblicistiche<sup>13</sup>: la formula delle riviste letterarie ed erudite, costituite da prestiti da altre fonti o da pedantesche recensioni, cedeva il passo ad esperienze più vivaci ed originali, direttamente legate all'attualità espositiva (in particolare per quanto riguarda i quotidiani tradizionali di cronaca cittadina) e foriere di accese polemiche, in cui le ragioni artistiche si intrecciavano ad istanze democratiche e liberali.

---

<sup>9</sup> In generale per le riviste citate si vedano gli studi sul giornalismo ottocentesco, ricordati nella nota introduttiva; di seguito segnalo invece alcuni studi monografici: A. BUTTI, *La fondazione del Giornale Italiano e i suoi primi redattori, 1804-1806*, Milano, Cogliati 1905; R. CHINI, *Il «Poligrafo» e l'«Antipoligrafo». Polemiche letterarie nella Milano napoleonica*, «Giornale storico della Letteratura italiana», LXXXIX (1972), pp. 97-105; A. CHIADES, *Un giornale, una storia: il Monitor di Treviso, 1807-1813*, Treviso, Crich 1982; S. NUTINI, *Vincenzo Cuoco e il «Redattore cisalpino»*, «Risorgimento», XLVII (1983), 2, pp. 114-31; P. T. MAZZALI, *Il «Corriere milanese». Una voce di regime (1794-1815)*, tesi di laurea, relatore prof. L. Antonelli, Università degli Studi di Milano 1990-91; L. PIOTTO, *Il «Giornale dell'italiana letteratura» (1802-1828): percorsi critici nell'ambito delle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova 2000-01. Salvo il caso di redattori in seguito non citati, le indicazioni bio-bibliografiche sui singoli giornalisti verranno fornite nel terzo paragrafo.

<sup>10</sup> Cfr. S. FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda, passim*.

<sup>11</sup> Cfr. E. SULLEROT, *Histoire de la presse féminine en France des origines à 1848*, Paris, Colin 1966, pp. 18-31; N. RATTNER GELBART, *Feminine and Opposition Journalism in Old Regime France: les «Journal des Dames» 1759-1778*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1987; ID., *Le donne giornaliste e la stampa nel XVII e XVIII secolo*, in G. DUBY e M. PIERROT (diretta da), *Storia delle donne in Occidente*: N. ZEMON DAVIS e A. FARGE (a cura di) *Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma-Barzi, Laterza 1991, pp. 435-54; A. KLEINERT, *Les «Journal des Dames et des Modes» ou la conquête de l'Europe féminine (1797-1839)*, Stuttgart, Thorbecke Verlag 2001.

<sup>12</sup> Cfr. *Lettera alla Compilatrice*, «Corriere delle Dame», II (1805), n. 21.

<sup>13</sup> Cfr. *Lettera alla Compilatrice*, ivi, XVII (1820), n. 7, p. 53, e *Risposta*, ivi, n. 8, pp. 69-70 (citato in S. FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda*, pp. 48-49).

Di contro ad un simile processo di modernizzazione della stampa periodica, risaltano in area veneta i tentativi di mantenere in vita il modello giornalistico tradizionale: mentre proseguivano le pubblicazioni del «Giornale dell'italiana letteratura» dei fratelli da Rio, le prove velleitarie del «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete» (1821-30, d'ora in poi citato come «Giornale di Treviso»), diretto da Giuseppe Monico<sup>14</sup>, come il fallimentare progetto della «Biblioteca Germanica» (1822-1823)<sup>15</sup>, rispecchiano la riduzione provinciale della cultura veneta post-rivoluzionaria, relegata in posizione subordinata rispetto ad una Lombardia più emancipata ed europea già nei primi anni della dominazione austriaca<sup>16</sup>. Significativo in tal senso proprio l'esempio del giornale trevigiano, il quale, se nelle intenzioni dei fondatori doveva rendere manifesto il fermento culturale della Treviso primo-ottocentesca<sup>17</sup>, era quindi divenuto espressione delle più conservatrici frange intellettuali, intransigentemente cattoliche in fatto di religione e di morale, rigorosamente devote al regime costituito, ottusamente fedeli ad un'immagine elitaria del patrimonio culturale: al ridursi del numero dei collaboratori, capaci di stimolare il dibattito entro le pagine del periodico, corrispose un analogo decremento degli associati, tale da costringere il foglio, pur in parte rinnovato dalle estreme risoluzioni di Giuseppe Bianchetti, a dichiarare il fallimento, per fondersi con il «Poligrafo» veronese<sup>18</sup>.

Affatto differente, dicevamo, la situazione di Milano, che negli anni della Restaurazione acquisì una posizione di preminenza in campo tipografico-editoriale: l'interesse per la divulgazione e l'aggiornamento dei ceti emergenti urbani legati al commercio ed alle professioni trovò pronta risposta nell'espansione dei periodici, atti a soddisfare il bisogno di circolazione rapida

---

<sup>14</sup> Cfr. S. ROSSETTO, *Il «Giornale delle scienze e lettere delle Provincie venete» (la difesa della tradizione linguistica nel primo Ottocento)*, «Rivista Accademie e Biblioteche d'Italia», LI (1983), nn. 4-5, pp. 318-25; O. POLON, *Treviso e il suo Giornale sulle scienze e lettere delle Provincie venete (1821-1830)*, *Atti del II Congresso Nazionale di Storia del Giornalismo*, Trieste, Comitato Provinciale di Trieste 1966, pp. 147-154. B. CONTI, «*Il Giornale di Treviso*» (1821-1830): *interventi sulle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a.a. 2000-2001.

<sup>15</sup> Fondata da Luigi Valeriano Brera, ordinario di terapia speciale e di clinica medica alla Facoltà medica patavina, Luigi Configliacchi, Angelo Ridolfi e Giovanni Santini, docenti, rispettivamente, di filosofia teoretica e pratica, di storia naturale universale e di tecnologia, di lingua e letteratura tedesca e di pedagogia, il periodico si proponeva di divulgare «quanto si è operato dalla nazione germanica nelle lettere, nelle arti e nelle scienze di ogni genere sino a' nostri giorni», offrendo uno strumento per rafforzare il consenso verso i «Possenti Monarchi, cui è a cuore la felicità de' loro popoli» (*Proemio alla Biblioteca Germanica*, «Biblioteca Germanica», I, 1822, 1, p. 196). La rinuncia programmatica a porsi come moderno giornale di tendenza per attenersi all'ormai superata formula settecentesca dell'estratto condannò la rivista, su cui cfr. R. TURCHI, *Il biennio padovano della «Biblioteca Germanica» (1822-1823)*, in G. MAZZI (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, *Atti del convegno internazionale di studi*, Padova settembre 1977, Padova, Liviana 1977, pp. 227-42.

<sup>16</sup> Per un panorama generale del Veneto asburgico, cfr. AA. VV., *Il Lombardo-Veneto (1815-1866) sotto il profilo culturale, economico-sociale*, *Atti del convegno di Mantova*, Mantova, Accademia Virgiliana 1977; A. ZORZI, *Venezia Austriaca 1798-1866*, Roma-Bari, Laterza 1985; G. ARNALDI e M. P. STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta*, VI: *L'Ottocento. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza 1986; M. GOTTARDI, *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca. 1798-1806*, Milano, F. Angeli 1993; A. BERNARDELLO, *Veneti sotto l'Austria. Ceti popolari e tensioni sociali*, Verona, Cierre 1997; G. DE STEFANO – G. A. PALADINI, *Storia di Venezia 1797-1997*, 2 voll., Venezia, Supernova 1997; G. BENZONI e G. COZZI (a cura di), *Venezia e l'Austria*, *Atti del Convegno*, Venezia 28-31 ottobre 1997, Venezia, Marsilio 1999; M. GOTTARDI, *Venezia suddita: 1798-1866*, Venezia, Marsilio 1999; P. PRETO, *Il Veneto austriaco 1814-1866*, Padova, Fondazione Cassamarca 2000; N. DACREMA – G. CUSATELLI (a cura di), *Il Lombardo-Veneto. 1815-1859. Storia e cultura*, Udine, Campanotto 2007.

<sup>17</sup> Cfr. ISTITUTO PER LA STORIA DEL RISORGIMENTO ITALIANO COMITATO DI TREVISO (a cura di), *Il Veneto e Treviso tra Settecento e Ottocento*, Treviso, Comune di Treviso 1985; E. BRUNETTA, *Treviso e la Marca tra Ottocento e Novecento*, Treviso, Canova 1999; N. M. FILIPPINI, *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, F. Angeli 2006, *passim*.

<sup>18</sup> Il giornale veronese, fondato dal nobiluomo Girolamo Orti Manara, rivestì una notevole importanza nei primi decenni del secolo, anche per interventi in campo artistico, tanto da meritare una menzione, seppur ironica, da parte di Foscolo nella sua rassegna del 1824 per l'«European Review» (ora in U. FOSCOLO, *La letteratura italiana*, a cura di M. A. Manacorda, Torino, Einaudi 1979, pp. 429-30; sulla stampa settecentesca, *ivi*, pp. 340-55; su quella dell'Ottocento, *ivi*, pp. 429-30); su Orti Manara cfr. E. TONETTI, *Governo austriaco e notabili sudditi. Congregazioni e municipi nel Veneto della Restaurazione (1816-1848)*, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. e AA. 1997, pp. 45-47.

dell'informazione, tipica della modernità. Dismessa la veste erudita, i fogli lombardi sperimentarono nuove tipologie giornalistiche, capaci di fornire adeguati quanto sintetici ragguagli sui progressi in campo scientifico ed economico, rapide considerazioni di tipo politico, brillanti rendiconti sulla contemporanea produzione teatrale, artistica o letteraria, tanto competenti, da informare adeguatamente i neofiti e guidarli all'apprezzamento delle opere, e briosi, vivaci, piacevoli alla lettura, una sorta di piccoli bozzetti ricchi di umorismo e di aneddoti singolari.

Antesignana in tal senso la «Gazzetta di Milano», che tra le mani di Francesco Pezzi, dal 1818 direttore responsabile ed anima del foglio<sup>19</sup>, fece dell'appendice culturale a piè di pagina un appuntamento fisso, per non dire il più atteso dai propri lettori. La nuova "creatura", che il giornalista con malcelato orgoglio presentava al pubblico il 18 marzo con il titolo presto proverbiale *Glissons, n'appuyons pas*<sup>20</sup>, era tutta giocata all'insegna della leggerezza: "Non darò per certo la preferenza", scriveva Pezzi, "a quegli articoli gravi, che comunque ben ragionati, si confondono colle dissertazioni, perché mancano di critica, e che potendo esser belli e buoni per un giornale propriamente letterario, non sarebbero, a mio credere, opportuni per la detta *Appendice*"<sup>21</sup>. Come osserva Claudio Chiancone nel suo recente saggio sul veneziano, "sulle colonne del *Glissons* la Milano colta, galante e sorniona trova[va] finalmente il suo specchio"<sup>22</sup>: cronache cittadine o confessioni, presunte memorie biografiche e di viaggio, polemiche letterarie, commenti teatrali od artistici, statistiche e pubblicità si premevano l'un l'altro, rubandosi le righe, per offrire la massima varietà. Attento alle rinnovate modalità di fruizione della pagina stampata, che nella forma periodica era destinata alla lettura rapida e disimpegnata nei caffè, nelle stanze private delle dame – in cui Pezzi s'intrufolava alla ricerca di qualche storiella piccante – o nei momenti di riposo di "quel laborioso negoziante, il quale, dopo essersi occupato per dodici ore di seguito intorno al corso de' cambj, agli arrivi nei porti, ai suoi registri, e alla sua corrispondenza, crede di poter trovar sollievo nella lettura d'un articolo dell'appendice", il giornalista soddisfaceva tanto le richieste ricreative degli uni quanto le esigenze distensive degli altri<sup>23</sup>.

Appena nato, il *Glissons* dettò da subito il gusto: i giudizi pezziani, limitati unicamente dalle restrizioni censorie, correavano sulla bocca di tutti, capaci di determinare essi soli la fortuna di un'opera, al punto da far tremare gli stessi letterati<sup>24</sup>. Persino i suoi avversari furono costretti a fare i conti con l'efficacia del suo stile leggero ma penetrante, d'immediata comprensione ma nella valutazione deciso e puntuale: la spigliatezza e l'ironia, di cui erano infarcite le appendici, vennero presto a moderare certo saggismo distesamente argomentativo del rivale «Conciliatore» (1818-19), dove negl'innumerabili articoli, dedicati ad argomenti di critica e di teoria della letteratura, subentrò un nuovo tono comico, con l'impiego esibito di generi narrativi spesso francamente romanzeschi (tanto da far parlare di "sternismo"<sup>25</sup>). Nell'ambito di una sempre riconoscibile

---

<sup>19</sup> Fino a tale data sopravvive nella conduzione della «Gazzetta» la figura del giornalista settecentesco, puro e semplice compilatore governativo: è nel 1818 che, rinnovato in via triennale il contratto, Pezzi dà vita a una nuova forma giornalistica, firmandosi "estensore ed editore" (cfr. C. CHIANCONE, *Francesco Pezzi direttore della «Gazzetta di Milano» (1816-1831)*, «Società e storia», n. 117, 2007, pp. 508-54: 513; dello stesso autore si veda anche il precedente «*Francesco Pezzi veneziano*». *Gli esordi di un giornalista nella Milano napoleonica*, «Società e storia», n. 110, 2005, pp. 647-704).

<sup>20</sup> Il motto era tratto da "una quartina che si legge sotto una incisione della prima metà del secolo XVIII, intitolata *l'Inverno*, e rappresentante dei pattinatori: "Sur un mince cristal l'hiver conduit leurs pas, / Le précipise est sous la glace. / Telle est de vos plaisir la légèrè surface: / Glissez, mortels, n'appuyez pas!"», versi del poeta settecentesco Pierre-Charles Roy (cfr. «Giornale di erudizione», IV, aprile 1893, pp. 306-07), perfettamente in linea non solo con la politica asburgica, ma anche con il carattere notoriamente oraziano, epicureo e disimpegnato di Pezzi.

<sup>21</sup> [F. PEZZI], *Glissons, n'appuyons pas*, «Gazzetta di Milano», 1818, n. 91, pp. 361-63.

<sup>22</sup> Cfr. C. CHIANCONE, *Francesco Pezzi direttore*, p. 520.

<sup>23</sup> [F. PEZZI], *Il pubblico*, «Gazzetta di Milano», 1819, n. 12, pp. 45-46.

<sup>24</sup> Cfr. ancora C. CHIANCONE, *Francesco Pezzi direttore*, pp. 521-32.

<sup>25</sup> Cfr. G. TURCHETTA, *Mescidanza di generi e pluri-stilismo nella critica del "Conciliatore"*, in G. BARBARISI e A. CADIOLI (a cura di), *Idee e figure del "Conciliatore"*, Milano, Cisalpino 2004, pp. 283-323: 284. In generale sulla rivista cfr. E. CLERICI, *Il "Conciliatore" periodico milanese (1818-1819)*, «Annali della Reale Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Filosofia e Filologia», XVII (1903), pp. 1-245; E. ODDONE (a cura di), *Il Conciliatore*, Treviso, Canova 1974; V. BRANCA (a cura di), *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, 3 vll., Firenze, Le Monnier

intenzione pedagogica (*docere delectando*), l'atteggiamento ludico, giocoso si accampava in primo piano, intrecciandosi con la dimensione sperimentale, capace di rivolgersi in maniera più diretta al recente "pubblico giudicante, indipendente dalle opinioni di scuola, o da quelle divulgate dalle sette letterarie e dalle accademie"<sup>26</sup>.

Merita inoltre di essere ricordata l'esperienza dell'«Ape italiana» del raffinatissimo editore e tipografo Niccolò Bettoni (1819-25), dal 1827, sotto la direzione di Felice Romani, divenuta «La Vespa» e nel 1828 ritornata a Bettoni con la denominazione «La Farfalla» (fino al primo semestre 1829)<sup>27</sup>: mentre nella parte letteraria si alternavano le differenti posizioni culturali e giornalistiche dei due direttori, più moderato ed aperto alle novità europee Bettoni, caparbiamente classicista ed anti-manzoniano il librettista, il giovane Defendente Sacchi prendeva in cura la materia figurativa, sperimentando inedite forme relazionali attraverso la visita diretta agli studi degli artisti. Egli dava così vita ad una sorta di dialogo diretto con i maestri, che venivano seguiti nelle diverse fasi esecutive, e guidava il lettore ad una più completa comprensione dei procedimenti attuati e dei messaggi civili e politici, riposti nell'opera.

In questo stesso torno d'anni risalta l'avvicendamento alla direzione della «Biblioteca Italiana», dove Giuseppe Acerbi cedeva il posto a Robusto Gironi, Ignazio Fumagalli e Francesco Carlini<sup>28</sup>: legati all'Accademia di Brera, i nuovi compilatori conferirono maggior impulso alla materia artistica, fino allora trattata quasi esclusivamente in forma di recensione anonima. Limitando gli studi eruditi ed archeologici, ai quali avevano rivolto il proprio interesse i primitivi responsabili, Fumagalli e compagni fecero largo alla produzione contemporanea, in particolare alle annuali rassegne accademiche ed alle polemiche, che le venivano accompagnando<sup>29</sup>: proprio la periodicità delle esposizioni, quindi la verifica dell'attualità, che in esse si realizzava, costituì allora uno stimolo per la nascente critica d'arte, al fine di acuire la sua capacità di cogliere i punti caldi della produzione contemporanea e mettere in campo strumenti adatti ad evidenziare, in senso positivo o negativo, il loro peculiare significato.

Mentre le fila liberali si radunavano intorno alle fortunate iniziative editoriali di Anton Fortunato Stella, che, cessati «Lo Spettatore» (1814-18) ed «Il Raccoglitore» (1818-25), aveva rilevato la redazione di quest'ultimo periodico da Davide Bertolotti (il quale ne mantenne però la proprietà) per dar vita al progressista «Il Nuovo Ricoglitore» (1825-33), quindi «Ricoglitore Italiano e Straniero» (1834-37)<sup>30</sup>; il professore Gaetano Barbieri fondava «I Teatri. Giornale

---

1948-54: nelle prossime note le indicazioni bibliografiche sugli articoli del «Conciliatore» faranno sempre riferimento a questa edizione.

<sup>26</sup> *Programma*, «Conciliatore», I (1818), n. 1 (nell'edizione Branca I, p. 4). Sulla politica culturale della rivista cfr. G. MELLI, *Immagine e ruolo del letterato romantico nel «Conciliatore»*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXII (1978), pp. 18-44; ed. rivista e aggiornata *Un progetto di politica culturale: il dibattito letterario nel «Conciliatore»*, in EAD., *Un pubblico giudicante. Saggi sulla letteratura italiana del primo Ottocento*, Pisa, ETS 2002, pp. 59-94. Su Giovanni Berchet (1783-1851), che nella sua *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* del dicembre 1816 tracciava a grandi linee i connotati culturali, sociali e psicologici del proprio lettore, ponendolo in uno spazio intermedio fra il "parigino" e lo "ottentotto", in quella "terza classe", ove la sensibilità era più vigile ed il rapporto con il messaggio letterario più efficace, cfr. l'edizione completa delle *Opere*, curata da E. Bellorini, Bari, Laterza 1911-12; [G. BERCHET], *Lettera semiseria di Grisostomo*, introd. a cura di A. Galletti, Lanciano, Carabba 1931; [ID.], *Lettera semiseria di Grisostomo e saggi di altri scritti critici e polemici*, introd. a cura di N. Caccia, Milano, Signorelli 1939; G. D'ARONCO, *Il Berchet e la nuova poesia "popolare". Guida a una lettura di Grisostomo*, Udine, Del Bianco 1979; I. BERTELLI, *L'itinerario umano e poetico di Giovanni Berchet*, Pisa, Giardini 2005, con relativa bibliografia.

<sup>27</sup> Su Bettoni, editore fra l'altro dei *Sepolcri* fosciani (Brescia 1807), cfr. P. BARBIERA, *Niccolò Bettoni. Avventure di un editore*, Firenze 1892; la voce, redatta da F. BARBERI, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (da ora *DBI*), Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, IX, 1967, pp. 774-79.

<sup>28</sup> Cfr. R. TURCHI, *Paride Zajotti e la Biblioteca Italiana*, Padova, Liviana 1974; E. ODDONE, *La Biblioteca italiana*, Treviso, Canova 1975; R. BIZZOCCHI, *La «Biblioteca Italiana» e la cultura della Restaurazione. 1816-1825*, Milano, F. Angeli 1979.

<sup>29</sup> Si veda in proposito il nostro terzo capitolo.

<sup>30</sup> Un profilo di Davide Bertolotti (1784-1860) in A. BROFFERIO, *I miei tempi*, Torino 1857-61, vl. XIII, cap. CXIX; cfr. inoltre A. BALDUINO, *Storia letteraria d'Italia*, Padova, Piccin-Vallardi 1990, pp. 1070-71; F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi,*

drammatico, musicale e coreografico» (1827-30)<sup>31</sup>: la rivista, precoce esempio di pubblicazione specialistica, se pure strutturata secondo il modello letterario (nella prima parte trovavano posto erudite rassegne sulle moderne teoriche drammatico-musicali), ospitava una serie di interventi, relativi alla produzione spettacolare contemporanea, significativi delle intenzionalità democratiche dei suoi compilatori. Tra i vari Simone Mayr, Giovanni Pacini, Alessandro Rolla, Pietro Lichtenthal, per indicare solo alcuni dei collaboratori, di cui Barbieri si avvale per conferire legittimità scientifica al periodico, spicca la firma di Giacinto Battaglia, capace di traghettare il giornale dall'impostazione settecentesca, conferitagli dal direttore, verso inusitate forme espositive, rispondenti alle istanze del nuovo pubblico di lettori: assecondando la curiosità onnivora delle classi emergenti, avida di una rapida e veloce informazione su tutto quanto fosse di moda, Battaglia apriva «I Teatri» al resoconto delle sfarzose feste cittadine, ai concerti privati dei celeberrimi salotti, e dalla fine di ottobre 1828 persino alla letteratura e alle arti. Affatto moderno anche lo stile adottato, romanticamente diretto al coinvolgimento emozionale del lettore: attraverso una prosa fatta di sospensioni, punti esclamativi, dirette allocuzioni, il critico veniva rinnovando i meccanismi esegetici tradizionali, di cui pure conservava certa struttura bicipite, scissa tra il prioritario esame contenutistico e la valutazione della componente formale. Gli inesausti richiami ad un'evidenza passionale, analoga a quella richiesta al dramma, i toni ironici e persino canzonatori, con cui venivano ripresi alcuni artisti ligi al convenzionalismo accademico, la poetica metaforizzazione di trovate stilistiche altamente espressive erano segnali di una prossima innovazione della pratica espositiva, parzialmente incoraggiata dalle esperienze di analisi spettacolare.

Analoghi tentativi riformistici si riscontrano in gran parte delle testate sorte nel quarto decennio del secolo, dal «Gondoliere» (1833-48), edito da Paolo Lampato, maldestro secondogenito dell'intraprendente Francesco<sup>32</sup>; al «Glisson n'appuyon pas» (1834-41), che fin dal titolo segnalava l'intenzionalità del compilatore Gian Jacopo Pezzi di riallacciarsi alla scioltezza dell'appendice paterna; all'«Apatista», stampato dal figlio maggiore di Francesco Lampato, Federico, il quale affidò le cure della rivista ad un gruppo di giovani scrittori più o meno ignoti, che conferirono al giornale un'impronta decisamente romantica, impegnandolo politicamente.

Alle dichiarazioni dell'«Eco» (1828-35) – promettente rivista di varietà, edita da Paolo Lampato, ma in realtà proprietà di Francesco –, che nell'aprile 1831 avvisava i lettori del nuovo credito concesso dal giornale agli argomenti artistici, “materia che ben si può dire tutta italiana, e che vuole esser trattata più di proposito assai che finora non fecero gli altri Giornali e questo nostro medesimo”<sup>33</sup>, replicavano i compilatori del «Corriere delle Dame» nel settembre 1834, palesando il travolgente successo delle esposizioni artistiche, divenute oramai argomento ineludibile per ogni giornale interessato alla rassegna delle tendenze attuali: “Era mio divisamento di non parlare dell'Esposizione di Brera”, dichiaravano Antonio Piazza e Antonio Cazzaniga, incaricati dalla nuova direttrice Giuditta Lampugnani di recensire l'annuale mostra braidense, “eppure [...] le sale di Brera non erano ancora aperte, che già articoli preparatorj pubblicavano i giornalisti, rendendo così la nostra Proprietaria insofferente d'ogni ulteriore ritardo, e più che vogliosa di vedere anche il piccolo suo Corrier delle Dame a farsi giudice di pitture e di sculture, lasciando intanto da parte le

---

*mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860: dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici ...*(1860), rist. anast. Bologna, Forni 1990, pp. 57-58; [http://www.fosca.unige.it/wiki/index.php/Davide\\_Bertolotti](http://www.fosca.unige.it/wiki/index.php/Davide_Bertolotti).

<sup>31</sup> Cfr. UNIVERSITY OF MARYLAND. CENTER FOR STUDIES IN NINETEENTH-CENTURY MUSIC – CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUI PERIODICI MUSICALI (a cura di), *I Teatri (1821-1831)*, 2 vll., Ann. Abor, UMI 1992.

<sup>32</sup> Sulla rivista, cfr. il citato M. BERENGO, *Una tipografia liberale veneziana della Restaurazione. Il Gondoliere*; J. FERIN, “*Il Gondoliere*” *sulle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2004-2005. Sulla “dinastia” Lampato cfr. S. LA SALVIA, *Giornalismo lombardo: gli Annali universali di statistica (1824-1844)*, Napoli, Elia 1977; G. TURI, M. I. PALAZZOLO (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti 1997; e la voce *Francesco Lampato*, redatta da M. I. PALAZZOLO, per il *DBI*, LXIII, 2004, pp. 241-44.

<sup>33</sup> *L'Eco ai lettori*, «Eco», IV (1831), n. 49. Ritengo probabile che la sezione sia stata affidata a Luigi Toccagni, il quale firmò numerosi articoli d'arte, apparsi sulla rivista.



novellette, le varietà, le canzoni, e sol concedendo l'indispensabile posto alle *spiritose* sciarade, e quello che d'ora in avanti consacreremo infallibilmente alle novità teatrali di tutto il nostro emisfero!!"<sup>34</sup>. Pochi anni più tardi (1837), quando le riviste sulle esposizioni accademiche facevano ormai parte stabilmente della vita del «Corriere delle Dame», Cazzaniga richiamava e chiariva nuovamente, a scanso di equivoci, le ragioni dell'apertura di un "giornaleto, destinato più che ai precetti e alle critiche, al piacere e alle grazie", alla (per certi versi) più impegnata materia artistica<sup>35</sup>. E ancora la stagione successiva toccava a Temistocle Solera (1815-78) giustificare un medesimo impegno critico da parte della «Moda. Giornale dedicato al bel sesso», sorto in sostituzione dell'«Eco» (1836-48):

Anche la Moda sorge a favellare di pitture e di sculture, né crede con ciò uscire dai confini assegnatili. Qual moda oggidì più accolta e diffusa, che gli scrittori abbiano a ficcare il naso da per tutto? Egli è già da gran tempo che le nostre Sale di Brera sono salite in bella rinomanza per la moltitudine di opere insigni, onde i più famosi maestri delle arti belle, e molti intelletti di liete speranze, non solamente lombardi ma di tutta Italia, ne fanno ragguardevoli le esposizioni. Per la qual cosa se codeste sale oggidì, oltre l'essere riguardate siccome il Campidoglio e l'Areopago delle Arti, vogliono pure dirsi principalmente istituite per diffondere il gusto dei buoni studi e del vero bello, ed acquistar nobile rinomanza a coloro, i quali a così magnanimi lavori han consacrata la vita e l'ingegno, niuno oserà negare ch'elle abbiano più che veruna accademia contribuito al magnanimo assunto<sup>36</sup>.

Tra la messe di fogli, apparsi in questi anni con alterna fortuna, taluni si segnalano per delle peculiarità. Risalta innanzitutto il caso del veneziano «Giornale di Belle Arti e Tecnologia» (1833-34)<sup>37</sup>: edito da Paolo Lampato e diretto da Alessandro Zanetti, il mensile dichiarava nella sua effimera durata lo stretto legame con Leopoldo Cicognara, alla cui scomparsa anche il periodico sospese le pubblicazioni. L'accoppiamento tra la materia artistica e la tecnica, comunque separate in due distinte sezioni, ciascuna con una propria numerazione di pagine, era indicativo dell'intenzionalità altamente formativa del giornale: procedendo sulla scorta delle esperienze maturate negli anni della presidenza accademica ed a confronto con il vivace ambiente toscano dell'«Antologia»<sup>38</sup>, Cicognara intendeva proporre una pubblicazione utile alle nuove generazioni di artisti, che attraverso la lettura avrebbero potuto apprendere alcuni rudimenti estetici, ricevere informazioni sulle tendenze attuali dell'arte nelle diverse province italiane, conoscere i concorsi e le commissioni, cui partecipare. Mentre recuperava certi aspetti del giornalismo settecentesco, in particolare delle esperienze illuminate dei Verri, Beccaria e Parini (la cultura del «Caffè», per intenderci)<sup>39</sup>, il «Giornale di Belle Arti» superava l'elitarismo perdurante in simili esempi attraverso relazioni più briose e vivaci, capaci di promuovere la produzione artistica contemporanea entro i diversi strati sociali: tramite l'esaltazione dell'ineludibile funzionalità civile delle arti moderne era così fatta risaltare la pari responsabilità culturale e politica della pratica critica, atta a sostenerle. Recensendovi l'esposizione milanese del 1833, Defendente Sacchi elogiava pertanto l'istituzione del nuovo giornale, "che pare destinato più ad istruire che a ricreare, più a rimeritare giustamente

<sup>34</sup> [A. PIAZZA e A. CAZZANIGA], *Brera 1834. Pittura*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 52, pp. 409-12.

<sup>35</sup> A. CAZZANIGA, *L'Esposizione delle belle arti nelle sale di Brera. La scultura*, ivi, XXXIV (1837), p. 213.

<sup>36</sup> T. SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838) n. 75. Su Solera, affermato librettista ed autore dei testi per cinque opere giovanili di Verdi (*Oberto, Nabucco, I Lombardi alla prima crociata, Giovanna d'Arco e Attila*), oltre alle notizie, ricavabili attraverso la bibliografia verdiana, cfr. F. REGLI, *Dizionario biografico*, p. 504; quindi R. BARBIERA, *Figure e figurine del secolo XIX*, Milano, Treves 1921, pp. 313-14; C. AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese 1998, pp. 146-ss..

<sup>37</sup> Sul giornale è recentemente intervenuto A. Auf der Heyde alla IX Settimana di Studi Canoviani: colgo l'occasione per ringraziare l'autore di avermi fatto leggere in anteprima il testo, previsto per gli Atti.

<sup>38</sup> Tra i numerosi studi, apparsi sulla rivista fiorentina, mi limito a segnalare un paio di titoli, particolarmente attinenti alla nostra materia d'esame: P. BAROCCHI (a cura di), *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833, V: Appendice. Inediti – Carteggi – Indici – Nota Critica*, Firenze, S.P.E.S. 1978; L. MELOSI, *Cicognara e Vieusseux*, relazione presentata alla IX Settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, Padova, Ferrara, 23-27 ottobre), in attesa di pubblicazione.

<sup>39</sup> Sul «Caffè» si veda l'edizione a cura di S. ROMAGNOLI, Milano, Feltrinelli 1960, e l'antologia, curata dallo stesso ROMAGNOLI, *Illuministi settentrionali*, Milano, Rizzoli 1967, dove sono comprese per intero le *Osservazioni sulla tortura* di PIETRO VERRI e *Dei delitti e delle pene* e le *Ricerche sullo stile* di CESARE BECCARIA.

che a prodigare incensi”<sup>40</sup>: aderendo a questo spirito, egli stesso si proponeva di usare “la frusta di Milizia” ed esporre con tutta l’evidenza del caso pregi e difetti delle opere analizzate, a partire dall’ultima contestata produzione hayeziana fino al sensazionale *Gli ultimi giorni di Pompei* di Karl Brjullov, quadro che presentava tali forti incongruenze, da non poter essere sottaciute<sup>41</sup>.

Ancora diversa la condizione del «Barbiere di Siviglia», la rivista di teatri e spettacoli, fondata dal citato Giacinto Battaglia nel 1832 (dal 1835 rinominata «Il Figaro», durò fino al 1847). «Giornale di musica, teatro e varietà», il settimanale offriva in maniera privilegiata recensioni dei più recenti spettacoli milanesi, con speciale riguardo per l’opera melodrammatica ed il balletto, entrati prepotentemente nel cuore degli spettatori. Accanto a novelle, riviste critiche, rassegne bibliografiche od aneddoti di vita cittadina, anche nel «Barbiere» trovava posto la materia artistica: in particolare le attenzioni dei compilatori si rivolsero alle esposizioni annuali, organizzate dall’Accademia braidense, divenute un momento eccezionale di aggregazione sociale e pertanto ritenute di particolare interesse da parte di una pubblicistica, naturalmente interessata a soddisfare le richieste di informazione ed intrattenimento dei propri lettori<sup>42</sup>.

Prima allora di procedere oltre con la nostra carrellata, sarà opportuno riservare una breve parentesi al fenomeno espositivo, riservandoci di affrontare gli allestimenti delle sale e le tipologie di opere in mostra nel capitolo terzo. Ciò che ora ci interessa è considerare la risonanza, goduta dalle mostre accademiche entro il sistema mediatico ottocentesco, evidenziando la rete fittissima di legami, che si venne creando tra stampa ed istituzioni<sup>43</sup>: la prima trovò infatti nelle rassegne organizzate dalle accademie una palestra per le proprie indagini sul gusto della società attuale e sui nuovi indirizzi artistici, sui rapporti tra artista e pubblico e sui meccanismi di ricezione, nonché per una riconsiderazione delle proprie abitudini critiche e del linguaggio tradizionalmente impiegato; le seconde si appoggiarono al mezzo giornalistico per permettere alle opere una diffusione prima impensabile, trasformando le esposizioni stesse in un imperdibile avvenimento mondano.

\*\*\*

Fin dai primi resoconti la pubblicistica non mancò di rilevare la profonda diversità tra la fiorente condizione della mostra milanese ed il ristagno, che caratterizzava la speculare veneziana: se l’opportunità di ammirare gratuitamente per una quindicina di giorni, accanto ai saggi premiati degli allievi nei diversi corsi, alle opere dei docenti e degli accademici d’onore, i capolavori della grande tradizione veneta, custoditi nelle sale dell’ex convento della Carità, attirava un discreto numero di visitatori, anche alla rassegna lagunare, la mancanza di una committenza energica e preparata, capace di promuovere gli artisti migliori e di incoraggiare con un opportuno sostegno economico le loro ricerche, rappresentò un ostacolo per il rilancio della produzione artistica veneta<sup>44</sup>.

Completamente diversa la situazione milanese, che godette di condizioni speciali rispetto al resto della penisola, così da garantire a Milano il primato del mercato artistico italiano nel periodo pre-unitario<sup>45</sup>: all’efficace apertura agli artisti nazionali ed esteri, invitati per mezzo di un

---

<sup>40</sup> D. SACCHI, *Esposizioni di Belle Arti. – Accademia di Milano*, «Giornale di Belle Arti», I (1833), 7, pp. 355-372: 371-372.

<sup>41</sup> Si veda in proposito il nostro terzo capitolo.

<sup>42</sup> Si può vedere lo “Specchio statistico del numero dei pezzi d’arte comparsi in varie Esposizioni” inserito da ADRIANO BALBI nell’articolo *L’Esposizione delle Belle Arti in Brera nell’anno 1837 e lo studio del cav. Pompeo Marchesi*, «Gazzetta di Milano», 1837, n. 204, pp. 797-800.

<sup>43</sup> Cfr. M. C. GOZZOLI, *Contributi alle Esposizioni di Brera (1805-1859)*, in AA.VV., *Istituzioni e strutture espositive in Italia, secolo XIX, Milano, Torino*, «Quaderni del Seminario di Storia della Critica d’Arte», I, Pisa, Scuola Normale Superiore 1981, pp. 3-62; R. MAGGIO SERRA, *I sistemi dell’arte nell’Ottocento*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia. L’Ottocento*, II, Milano, Electa 1990, pp. 629-52, con relativa bibliografia.

<sup>44</sup> Si vedano le osservazioni da noi svolte in *Le esposizioni accademiche ed il pubblico*, in F. BERNABEI – C. MARIN, *Critica d’arte nelle riviste lombardo-venete. 1820-1860*, Treviso, Canova 2007, pp. 91-103.

<sup>45</sup> Allestite a spese del pubblico erario, le esposizioni erano custodite dalle guardie fornite dalla Cesarea Regia Direzione della Polizia: si svolgevano solitamente tra agosto e settembre, e duravano circa un mese. L’istituzione

comunicato governativo a presentare le loro opere all'esposizione<sup>46</sup>, si univa una considerevole disponibilità monetaria da parte della fiorente borghesia lombarda, che diede vita ad un circolo virtuoso tra domande e offerte. Nel corso degli anni Trenta le rassegne braidensi, ben pubblicizzate dalle cronache giornalistiche e da una stampa viepiù specializzata, si affermarono come momento straordinario di aggregazione pubblica, celebrato dai redattori, incaricati di renderne conto.

Eccezionali testimoni di questa fiera del bello furono i cugini Giuseppe e Defendente Sacchi, che in una serie di vivaci interventi nel «Nuovo Ricoglitore» dettero conto del progressivo incremento quantitativo e qualitativo delle esposizioni: nel 1833 Defendente ricordava con orgoglio come nell'anno precedente fossero “cinquecento i capi d'arte alla gara del bello, e appena bastavano a capirli tutti le immense aule del Palazzo di Brera ove si serbano i gessi antichi e moderni, la pinacoteca, e ve ne erano fino nel cortile e sulle scale”<sup>47</sup>. E aggiungeva:

Questo fervore nelle arti figurative, questa associazione di tanti ingegni a darvi opera, fa sì che la Lombardia acquisti di credito in questo lato presso le altre nazioni, e che sia i paesani che gli stranieri, mentre prima accorrevano a Roma ove desiderassero una statua, un dipinto, ora si rivolgon anche a Milano. Queste ricerche poi degli amatori traggono a vicenda a questa città i migliori artisti della penisola, e accrescono il credito nazionale, vi richiamano nuovi committenti<sup>48</sup>.

Gli articoli dei Sacchi risultano significativi anche per l'attenzione riservata al variopinto pubblico che affollava le sale, di cui i due cugini ritrassero le molteplici componenti culturali e sociali, quasi anticipando celebri squarci di Balzac o de *L'oeuvre* di Zola:

Recatevi fra quelle ampie sale, nelle quali i gessi formati sugli antichi marmi di Grecia e di Roma cessero il luogo ai nuovi ospiti, ove le tele dei grandi maestri che passarono, consentono che nuovi dipinti ivi si pongano avanti. Ivi vedrete un mondo di gente, che accorre, che inoltra, che guarda, che parla; la società in compendio, sovente una commedia in azione. Ivi coloro che tutto guardano a bocca aperta e tutto trovano squisito; altri gravi e silenziosi che passano dinanzi a' marmi, alle tele, e appena danno segno d'approvazione. Appresso in vece, con un gruppo di persone, un ciancione, che intende spiegare gli argomenti di tutte le opere e spesso scambia Venere con Betsabea, Ercole con Sansone, un ritratto femminile con Lucrezia romana. Numerose accorrono anche le donne nelle quali suole essere squisito il senso del bello, osservano e fanno tesoro di elette cognizioni. Però talora, quando esse appaiono fra la frequenza dei cittadini, vanno per vedere ed anche per essere vedute: quindi, prima di uscire per rendersi al tempio delle arti, consultarono a lungo lo specchio e la conscia cameriera: sono ardate all'ultima moda, con vesti pompose, camminano vaghe, vaghe, guardano marmi e tele, cercano i ritratti per indovinare chi rappresentino, e spesso si volgono, sguizzano certe occhiate a vedere que' che le recingono. Ivi infatti sovente vanno aliando loro intorno alcuni profumati damerini che corrono per istaffetta di qua di là, di su di giù per le gallerie, ed anziché delle figure in marmo od in dipinto, vanno occhiando le creature vive, e spesso furano sguardi onde sono beati per tutto il giorno. Altrove invece una giovane sposa, una vergine pudibonda tutte raccolte osservano silenziose, e non di rado accade che un altro taciturno stia da un lato curando quegli sguardi.

Poi vengono i malcontenti di tutto; essi senza misericordia trinciano un braccio a una figura, appostano ad un'altra una gamba; mal veggenti sentenziano di colori, indifferenti parlano di passioni: non trovano disegno,

---

braidense non si occupava direttamente della vendita delle opere, di cui non venivano esposti né il prezzo né cartellini documentanti titolo e autore (per la cui conoscenza si doveva fare riferimento al numero corrispettivo nel breve opuscolo, che fungeva da catalogo); pure, offrendo in alcuni giorni l'entrata gratuita al vasto pubblico, essa assicurava una serie di contatti tra gli artisti e possibili acquirenti: fu così che all'Accademia milanese fece capo un po' tutto il grande collezionismo dell'Italia centrale; anche l'unico vero amatore delle belle arti e mecenate rimasto a Venezia, l'armatore israelita Giacomo Treves, fece a Brera preziosi acquisti.

<sup>46</sup> Sebbene nell'articolo XXI degli *Statuti e Piano disciplinare per le Accademie Nazionali di Belle Arti* (Milano 1803) non fosse specificata l'apertura all'esterno dei grandi concorsi, il *Programma* pubblicato nel n. 42 del «Giornale Italiano» 1804, per mezzo del quale si invitavano “gli artisti sì italiani che stranieri, a decorare l'annuo concorso, che ora per la prima volta viene aperto”, fornisce una prova certa del loro carattere sopranazionale già in età napoleonica. Durante la Restaurazione i bandi, con cui si invitavano gli artisti sia residenti sia esteri a proporre le loro opere per i concorsi, venivano riportati d'ufficio dalla «Gazzetta di Milano» e quindi diffusi dai giornali ufficiali delle diverse città italiane.

<sup>47</sup> L'allestimento avveniva anche nelle sale della Pinacoteca, coprendo i dipinti antichi con le opere esposte: una consuetudine durata fin dopo l'Unità d'Italia, documentata da una litografia di GIUSEPPE ELENA nella *Lombardia Pittoresca* (Milano 1836, I, p. 25); ulteriori informazioni sui criteri espositivi nel nostro terzo capitolo.

<sup>48</sup> D. SACCHI, *Dell'indole e dello stato attuale delle arti del disegno in Lombardia*, «Nuovo Ricoglitore», IX (1833), n. 99, pp. 158-60.

sentenziano che le arti sono perdute. L'uno trova strano che un artista esponesse solo un quadro, l'altro grida perché uno scultore od un pittore offerissero molte opere. Infine non mancano gli estetici che cercano solo il bello ideale; i classici che vogliono si copii unicamente l'antico e tutto misurano a compasso; i romantici che per desiderio di trovare la schietta natura, comportano che sia offerto il puerile e lo schifoso. Insomma tante teste e tante opinioni, e spesso queste sono sì strane che fanno dubitare non manchi la prima<sup>49</sup>.

Non sono da meno gli interventi di Battaglia e dei suoi collaboratori sul «Figaro», ingiustamente trascurati dagli studi: con estrema esuberanza anno dopo anno i compilatori del giornale si facevano “cocchieri o vetturini” del pubblico per guidarlo “attraverso alle sale di Brera”, additando “il bello e il buono delle cose esposte”, e preservarlo da quanto non meritasse neppure uno sguardo<sup>50</sup>. Di contro al modello esegetico degli intendenti, capaci di sentenziare in merito a “proporzioni” e “scorci”, essi schieravano le armi affinate a confronto con la produzione teatrale, giudicando le opere in base al grado di commozione, che sapevano suscitare:

Noi giornalisti, profani dell'arte, [...] senza aver mai frequentate le aule scolastiche dell'antico palazzo del Guercio, veniamo a passare in rassegna le opere che voi, o signori artisti, esponeste alla pubblica vista, e ci veniamo, non già dopo esserci ben bene messi a memoria un quindici o venti frasi di mestiere, un quindici o venti formole tecniche prese a prestito dal professore, non già col compasso nel taschino, pronto ad ogni buon conto a far l'ufficio degli occhi; ma sì ci veniamo collo spirito disposto ad elevate impressioni, col cuore pronto a palpitare di piacere o di ammirazione.

Vedremo nel corso dei prossimi capitoli le ricadute di un simile approccio interpretativo sulle tendenze artistiche contemporanee; basti ora segnalare la sua diffusione entro la più parte della pubblicistica specializzata e non a partire dalla metà degli anni Trenta: su tutti, si vedano i commenti di Tommaso Locatelli, pubblicati nella «Gazzetta di Venezia» in occasione delle rassegne lagunari<sup>51</sup>, o le repliche degli smalzati giornalisti del «Vaglio» (1836-52)<sup>52</sup>.

Prima però di varcare il lustro, conviene ricordare un'altra rivista particolare, la quale ci consente di mettere in luce ulteriori aspetti della complessa maturazione della moderna critica d'arte. Fortemente voluto da Defendente Sacchi, che lo dirà opera “tutta mia di due terzi”<sup>53</sup>, il

---

<sup>49</sup> *Le Belle Arti e l'Industria in Lombardia nel 1834. Relazione di DEFENDENTE SACCHI*, Milano 1834, pp. 10-14 (ora in F. MAZZOCCA, a cura di, *Scritti d'arte del Primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1998, pp. 337-40). Cfr. inoltre D. SACCHI, *Le sale di Brera*, «Cosmorama Pittorico», I (1835), n. 39, pp. 305-07. Un'ulteriore riprova dell'importanza delle rassegne braidensi degli anni Trenta come tramite tra produzione artistica, mercato e pubblico era offerta nel 1881 da un testimone d'eccezione, il conte Carlo Belgioioso, già buon cultore di pittura, quindi presidente dell'Accademia dal 1860 al 1879: “Chi ha la non invidiata fortuna di ricordare il mondo di quarant'anni fa, ritorni alle esposizioni di Brera d'allora [...]. La mostra di Brera, a parte il valore delle cose esposte, era da per sé una festa cittadina. [...] Nessuna famiglia agiata sarebbe partita per la campagna alla vigilia dell'esposizione [...]. Il governo di Vienna che, quando tutta l'Italia era irredenta, non sapeva renderle accette neppure le sue grazie, riusciva, convenien dirlo, nei rapporti con l'arte a far le cose per benino. La distribuzione delle medaglie nel Palazzo di Brera era una solennità veramente decorosa. Cittadini d'ogni classe s'affaccendavano per ottenere una lettera o un biglietto, mercè i quali, dopo aver assistito alla cerimonia accademica, avevano facoltà di visitare le sale della esposizione, in coda ai personaggi della Corte e del Governo, e come l'avanguardia del pubblico” (C. BELGIOIOSO, *Brera. Studi e bozzetti artistici*, Milano 1881, pp. 210-13).

<sup>50</sup> B[ATTAGLI]A, *Pubblica esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 74, pp. 293-94.

<sup>51</sup> Cfr. in particolare T. LOCATELLI, *L'Appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte*, vl. I-IV, Venezia 1837, vl. V-XVI, Venezia 1868-80 (d'ora innanzi *L'Appendice*, seguito dal numero romano indicante il fascicolo, l'indicazione della sezione ed il numero arabo della singola appendice, senza ulteriori riferimenti editoriali né di pagina), IV, “Critica”, 1-6 (in merito all'esposizione veneziana del 1835) e 10-13 (sulla mostra del 1836). Per un primo quadro sulla rivista cfr. G. BERCHEM, *La Gazzetta di Venezia: saggio storico – Lettera al redattore della Gazzetta di Venezia Cav. Paride Zajotti*, Venezia 1875; ulteriori notizie negli studi, dedicati al compilatore Locatelli, citati nel terzo paragrafo.

<sup>52</sup> Cfr. in particolare «Vaglio», I (1836), nn. 32-33, 35-39, rispettivamente pp. 254-55, 262-63, 280, 288, 295-96, 304, 311-12. In generale sulla rivista si veda R. PASQUALIN, *Critica d'arte nella rivista “Il Vaglio” (1836-1852)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2002-2003.

<sup>53</sup> DEFENDENTE SACCHI a Felice Carrone di San Tommaso, 7 dicembre 1835 (B. P. T., *Archivio Carrone di San Tommaso*, cart. 13), citato da M. BERENGO, *Intelletuali e librai*, p. 234.

«Cosmorama Pittorico» (1835-87) risalta nel panorama giornalistico dei primi anni Trenta per l'ampio spazio occupato dalle litografie, che riempivano oltre la metà del periodico: campo specifico della testata – il secondo esempio italiano di tale genere, nato ad un anno dal genovese «Magazzino Pittorico Universale» dell'avvocato ed erudito medievista Michele Canale<sup>54</sup> – erano infatti la descrizione geografica ed artistica, con il naturale richiamo all'illustrazione grafica. Giulia Savio, che si è recentemente occupata del periodico ligure, ha opportunamente fatto rientrare la tipologia di questi giornali nell'ampia categoria delle pubblicazioni *Penny Press*<sup>55</sup>, delle quali ricalcavano le caratteristiche economico-gestionali, nonché la particolare veste grafica, riconoscibile dall'uso di un'incisione centrale e da una serie di colonne, che scandivano i singoli articoli.

Tale formula editoriale particolarmente accattivante, garanzia dell'alta tiratura del giornale, muoveva da un'intenzionalità divulgativa (“Oltre ai fanciulli, questi giornali portano notizie ed erudizione nelle campagne, in tutte le classi sociali”, come scriveva Sacchi<sup>56</sup>) a questa data salutata con entusiasmo dai diversi schieramenti culturali, che vi riconoscevano raggiunto il difficile equilibrio di mediazione culturale proprio del giornalismo più avveduto, ma ben presto destinata a severa condanna da parte di certi intellettuali, preoccupati di un possibile abbassamento della soglia di percezione della qualità artistica. L'ingresso delle arti visive nella nascente stampa popolare attraverso la nuova prassi della rappresentazione grafica delle opere, se da un lato garantiva una loro efficace promozione pubblica, con effetti precisi sulle vendite, sollevava infatti ancor oggi irrisolte perplessità circa gli effettivi vantaggi di una divulgazione, ineluttabilmente legata a fattori altri rispetto al puro merito estetico, i quali giocavano sulle scelte, operate per lo più dagli stessi editori, dei campioni da illustrare: a cavallo tra quarto e quinto decennio la diffusione dei primi esempi di riviste d'arte avrebbe quindi riproposto in forma più complessa il problematico rapporto tra parola ed immagine, già avanzato nella prima metà dell'Ottocento dalle edizioni illustrate, stimolando da più parti l'intervento censorio<sup>57</sup>.

Non è questa la sede per affrontare in maniera sistematica la questione della grafica divulgativa, della quale peraltro ha trattato ampiamente Fernando Mazzocca<sup>58</sup>; importa però ribadire come il connubio con l'illustrazione incentivasse diverse strategie critiche, testimonianza del caotico e fluttuante panorama giornalistico ottocentesco.

Di fatti, se già «Le Glorie» e l'annuale «Almanacco» delle esposizioni milanesi, pubblicazioni sorte entrambe nel 1826 e associatesi nel '32, presentavano alcune incisioni illustrative delle opere commentate, la loro precipua funzionalità orientativa annullava tanto il problema del rapporto tra l'incisione e l'opera riprodotta, che si prevedeva visibile ai lettori, quanto

---

<sup>54</sup> Cfr. G. SAVIO, *I periodici liguri: il caso di «Magazzino Pittorico» (1834-1837)*, in R. CIOFFI e A. ROVETTA, *Percorsi di critica*, pp. 45-50.

<sup>55</sup> Tali periodici, a partire dall'antesignano «Penny Magazine» edito a Londra dal 1830, erano diffusi in Inghilterra al prezzo accessibile di un *penny*, corrispondenti ai venti centesimi di lire, a cui erano venduti i corrispettivi italiani (cfr. <http://itletteratura.net/letteratura/Penny%20Press-3589.html>).

<sup>56</sup> D. S[ACCHI], *Cosmorama Pittorico*, «Gazzetta di Milano», 1835, n. 11, pp. 45-46.

<sup>57</sup> All'interno della pubblicistica presa in esame, la «Biblioteca Italiana» riservò un'attenzione particolare alle tecniche figurative grafiche; segnalò i seguenti interventi: *Proemio*, III (1818), 9, pp. III-LVI; *Proemio*, V (1821), 17, pp. 3-266; *Incisioni*, XII (1827), 45, pp. 141-57; *Litografia milanese*, XIII (1828), 49, pp. 45-63; G., *Dell'incisione*, XVI (1831), 61, pp. 249-56; [ID.], *La Calcografia propriamente detta ossia l'Arte d'incidere in rame, all'acqua forte, col bulino e colla punta, ecc. Ragionamenti letti, ecc. da Giuseppe Longhi*, ivi, 62, pp. 145-74.

<sup>58</sup> F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, F. ZERI (a cura di), parte terza, Torino, Einaudi 1981, 2.2, pp. 323-419; cfr. inoltre L. PECORELLA VERGNANO, M. C. BOZZOLI e F. MAZZOCCA (a cura di), *Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te (Cesare Cantù, Margherita Pusterla, 1838): stampe romantiche a Brera*, Catalogo della mostra, Firenze, Centro Di 1979; E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, G. PREVITALI (a cura di), parte prima, Torino, Einaudi 1979, 2.1, pp. 417-84; A. MORANDOTTI, *Le stampe di traduzione come fonti per la storia del collezionismo: il caso di Milano fra età napoleonica e Restaurazione*, in N. DACREMA (a cura di), *Il Lombardo-Veneto. 1814-1854 storia e cultura*, Udine, Campanotto Editore 1996, pp. 193-238; M. FRAGONARA, *Incisione a contorno e l'idea del bello. Appunti sull'incisione neoclassica*, «Rassegna di studi e di notizie», XXIX (2002), 16, pp. 71-96.

quello dell'esegesi verbale con il prodotto figurativo. Sul finire degli anni Trenta, la nascita delle strenne artistiche, gli «Album» di Canadelli nel 1837 e più tardi le «Gemme d'arti italiane» di Ripamonti nel 1844, faceva invece emergere in tutta la sua evidenza lo scarto quantitativo e qualitativo tra le diverse componenti in gioco: la preponderanza delle illustrazioni vieppiù relegò in secondo piano la parte letteraria, che interveniva come semplice arricchimento decorativo, al pari dei rivestimenti in velluto o delle scritte in oro, a cui erano completamente riservate le cure degli editori, veri autori del libro-oggetto<sup>59</sup>. In ottemperanza alle loro richieste, la critica tese dunque a tralignare verso l'*ékphrasis* o il racconto ispirato, stilisticamente piacevoli e di facile consumo, ma che, invece di descrivere il quadro o la scultura riprodotti, celebravano “un capo d'opera ideale che il prisma dell'infiammata fantasia” aveva dipinto agli sguardi dei loro autori, preoccupati solamente di far sfoggio della propria bravura e affatto dimentichi dell'incarico divulgativo loro affidato – come notava un contemporaneo<sup>60</sup>.

Pronta la replica di tale Agapito Sempliciotti (probabilmente uno pseudonimo), che nel «Vaglio» del 1845 osservava come molte delle poesie e delle prose delle «Gemme» fossero “così languide” e “così sproporzionate nel merito con le opere illustrate ... che la conseguenza la peschi il lettore nella sua fantasia”<sup>61</sup>.

Più sistematica e penetrante l'analisi di Carlo Tenca, fin dal 1840 attento osservatore della crescente fortuna della pubblicistica popolare, colta dal critico nella sua portata “industriale”: nell'articolo apparso sulla «Fama» *Le edizioni illustrate*, sottolineando la “mania [...] tutta moderna” delle illustrazioni e intuendo la loro possibile sopraffazione sulla parola<sup>62</sup>, Tenca anticipava una serie di riflessioni, che ritornarono nei successivi interventi sulle strenne artistiche. Prendendo le distanze dalla loro “vuota magniloquenza di encomj”, che invece di “servire efficacemente alla diffusione” delle arti presso il pubblico, lusingava le “piccole vanità artistiche”<sup>63</sup>, lo studioso denunciava la pretesa degli editori di fare a meno dei critici preparati, basando il successo delle strenne esclusivamente sulle innovazioni tipografiche ed accusava il vuoto di idee e la mancanza di “unità di pensiero e d'opera”<sup>64</sup>. Proseguiva:

Chi è costretto ad illustrare lavori mediocri, e a giustificare la loro presenza in un *Album* o in una *Corona di gemme*, è bene spesso impacciato ne' suoi giudizi, spiccio ed incompiuto, o trascorre ad esagerazioni di stile che mascherano la falsità del pensiero. Aggiungasi che buona parte delle illustrazioni sono fatte di fantasia, sulla semplice vista dell'intaglio, essendo le opere in altre città, dove lo scrittore non poté vederle, e però riescono di necessità indecise,

---

<sup>59</sup> Significativo un intervento di Fermo Bellini, che si soffermava con lenticolare minuzia nella descrizione delle legature delle «Gemme»: “Un solo pezzo di tartaruga tiene luogo di cartone; questo pezzo è tutto intarsiato con madreperla e con arabeschi di argento indorato, lavorati a cesello: eleganti scudetti a smalto sono disposti negli angoli e nel mezzo; alcuni rappresentano tanti vezzosi amorini, altri portano la cifra o l'armi dell'illustre committente: in conclusione, convien dire che queste Gemme non potrebbero essere legate con più ricchezza e maggiore buon gusto; e così questi lavori, che sono destinati in parte ad uscire d'Italia e mostrarsi fra le varie corti d'Europa, sono certamente in grado di far maggiormente risplendere agli occhi delle altre nazioni le glorie delle arti nostre, rapporto a finitezza e ad invenzione” (F. BELLINI, *Appendice*, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 281, pp. 1121-22). Sulla rivista cfr. S. FUSARI, *Editoria e cultura a metà Ottocento: le “Gemme d'arti italiane” (1845-1861)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2001-2002; C. MARIN, *La pittura di genere nelle “Gemme d'arti italiane”*, in F. CIOFFI e A. ROVETTA, *Percorsi di critica*, pp. 197-214.

<sup>60</sup> PIER MURANI, *Gemme d'Arti Italiane, Anno primo. Milano e Venezia coi tipi dell'I. R. Privileg. Fabbrica Nazionale di P. Ripamonti Carpano, 1845*, «Giornale Euganeo», II (1845), 1, pp. 169-73; dello stesso autore si veda inoltre *Album – Esposizione di Belle Arti in Milano, ed altre città d'Italia, dedicato all'illustriss. Sig. Marchese Paolo Rescalli – Milano, i.r. Stabilimento priv. Naz. di Carlo Canadelli 1844. Anno 8.vo*, ivi, pp. 173-76.

<sup>61</sup> A. SEMPLICIOTTI, *Gemme d'arti italiane. Strenna per l'anno 1845*, «Vaglio», X (1845), n. 2, pp. 9-11.

<sup>62</sup> [C. TENCA], *Le edizioni illustrate*, «Fama», V (1840), n. 18, pp. 174-76.

<sup>63</sup> ID., *Album. Esposizione di belle arti in Milano*, «Corriere delle dame», XLI (1841), n. 72, pp. 569-70 (ora in ID., *Scritti d'arte*, pp. 57-60). Utili per una completa ricostruzione del pensiero tenchiano sulle strenne e in generale sul giornalismo, A. PALERMO, *Carlo Tenca: un decennio di attività critica, 1838-'48*, Napoli, Liguori 1967, pp. 123-30 e C. TENCA, *Saggi sull'editoria popolare (1845-19): Delle strenne e degli almanacchi*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori 1995.

<sup>64</sup> [ID.], *Pubblicazioni artistiche: L'Album e le Gemme*, «Italia musicale», I (1847), n. 25, pp. 194-96 (ora in ID., *Scritti d'arte*, pp. 165-70).

tronche ed inefficaci. Di rado lo scrittore s'addentra nelle ragioni dell'arte. Quando ha narrato più o men lungamente il fatto, se il quadro è storico, o fantasticato poeticamente per qualche pagina, se il soggetto è d'invenzione, si sbriga in cinque o sei righe della parte estetica e tecnica del lavoro, e chiude con qualcuno dei soliti luoghi comuni lodativi circa l'artista, quando non si perda ad enumerare invece le virtù del committente. Lo scrivere isolato poi di ciascun illustratore fa sì che ognuno si pigli di tenerezza pel suo tema, e lo giudichi spesse volte stortamente e senza lume di confronti, accarezzandolo e lodandolo di soverchio. E qualche volta il tema trascina le opinioni dello scrittore, e lo porta a conclusioni troppo arrischiate in fatto d'estetica o contraddicenti a quelle di qualch'altro illustratore.

In mezzo “a quel mare di vanità, di orgogli, di interessi e di speculazioni”<sup>65</sup>, il vero sentimento dell'arte si smarriva e, dimentica della propria missione pubblica, la strenna artistica diveniva uno “strumento di speculazione mercantile”, eclissandosi “sotto lo splendore d'una legatura dorata e cincischiata”<sup>66</sup>.

Mentre la parabola discendente di queste pubblicazioni artistiche procedeva nel corso del decennio, per toccare il fondo negli anni Cinquanta<sup>67</sup>, da altri fronti venivano avanzate proposte atte a fare delle letteratura volante un efficace tramite per la diffusione e la risonanza di progetti culturali di ampio respiro. Grazie alla collaborazione di alcuni dei pubblicitisti più stimati del tempo, i periodici pre-quarantotteschi si animarono di istanze liberali: dalla «Rivista Europea» (1838-47)<sup>68</sup>, con la versione minore del «Giornale Euganeo» (1844-48)<sup>69</sup>, al provocante «Caffè Pedrocchi» (1846-48), senza dimenticare le musicologiche «Gazzetta musicale di Milano» (1842-1902)<sup>70</sup> e «L'Italia musicale» (1847-59)<sup>71</sup>, come pure gli aggiornamenti redazionali e culturali dei fogli nati negli anni precedenti, la stampa si fece carico di inedite responsabilità civili, determinanti per la caratterizzazione del modello interpretativo impiegato.

Tra le testate citate, risalta l'esperienza della «Rivista Europea», una delle pubblicazioni più significative e mature nel panorama giornalistico, di cui ci stiamo occupando. Il nuovo periodico confermava fin dal titolo la linea europeista, cui intendeva attenersi, e l'adesione ai principi del romanticismo e dello spiritualismo d'oltralpe. Dopo un inizio alquanto incerto, nel 1840 la direzione letteraria veniva affidata in forma esclusiva a Battaglia, il quale, avvalendosi di collaboratori di prestigio come i fratelli Cesare ed Ignazio Cantù (il primo nelle vesti abituali del curato di Montalcino, il secondo a volte sotto lo pseudonimo di Giovanni Antonio Zonca), Cesare Correnti, Giuseppe Ferrari, Carlo Tenca, Vincenzo De Castro, Pietro Selvatico e Nicolò Tommaseo, per non citarne che alcuni, conferì al giornale un impianto regolare ed una fisionomia distintiva: mentre veniva mantenuta la molteplicità di argomenti, offerti alla lettura – dalle recensioni espositive alle rassegne bibliografiche, i commenti teatrali, ed ancora corrispondenze polemiche, romanzi a puntante, novelle, scritti moraleggianti –, un'inedita organicità intenzionale coordinava i diversi interventi (in gran parte originali), visti in una prospettiva liberal-progressista. Selezionando secondo criteri prestabiliti l'ingente quantità di articoli pervenuti – “Alla *Rassegna critica*”, si legge nel discorso programmatico premesso al primo fascicolo del 1840, “spetteranno [...] i diversi

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 170.

<sup>66</sup> [ID.], *Album. Esposizione di belle arti in Milano ed altre città d'Italia, anno XII*, «Crepuscolo», I (1850), n. 47, pp. 187-88.

<sup>67</sup> Si vedano gli interventi tenchiani in diversi numeri del «Crepuscolo», I (1850), e G. ROVANI, *Le Strenne dorate e gli Album di Belle Arti – Conte Secco-Suardo, Del dipingere ad olio – Aleardo Aleardi, Raffaello e la Fornarina – Leoni C. [...]*, «Gazzetta di Milano», 1859, n. 11, p. 41.

<sup>68</sup> Cfr. G. BEZZOLA, *La “Rivista Europea” 1838 ma 1844/1847*, «La Nuova Rivista Europea. Lettere e arti/cultura e politica», I (1977), n. 1, pp. 12-19; P. SARTORI, *La critica d'arte nella “Rivista europea”, 1838-1847*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a. a. 1980-1981; F. BERNABEI, *Critici d'arte nella “Rivista Europea” (1838-1847)*, «Atti dell'Istituto Veneto di SS. LL. AA.», CXL (1982), pp. 115-32.

<sup>69</sup> *Programma*, «Giornale Euganeo», s. i [1844, numero di prova]; cfr. inoltre ivi, I (1844), 6, p. 220, dove viene proposta la realizzazione di un giornale specificatamente artistico. Sulla rivista si veda G. GARDIN, *Critica d'arte nel “Giornale Euganeo” (1844-1848)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2001-2002.

<sup>70</sup> Cfr. UNIVERSITY OF MARYLAND. CENTER FOR STUDIES IN NINETEENTH-CENTURY MUSIC – CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUI PERIODICI MUSICALI (a cura di), *Gazzetta Musicale di Milano (1842-62, 1866-1902)*, 10 vll., Ann Abor, UMI 2008.

<sup>71</sup> Cfr. ID. (a cura di), *L'Italia Musicale: 1847-1859*, 5 vll., Ann. Abor, UMI 1992.

articoli dedicati alle analisi delle novità o drammatiche o musicali o coreografiche, sempreché da queste sia dato argomento a sviluppare le idee ed i principii in fatto di gusto adottati per fratellvole consenso dai primarii collaboratori del giornale”<sup>72</sup> –, la redazione veniva così dotando la rivista di un tono specifico ed accentuava la sua efficacia, quale strumento di educazione universale.

Parallele le iniziative avviate in ambito musicale dalle case editrici rivali di Giovanni Ricordi e Francesco Lucca, il primo affidando la «Gazzetta Musicale di Milano» alla direzione dell’onnipresente Battaglia, Lucca rispondendo un lustro dopo con l’«Italia Musicale»: se rispetto al precedente ricordano questa testata si caratterizzò per il maggior spazio concesso alle corrispondenze teatrali, come pure (ovviamente) alle partiture pubblicate dallo Stabilimento Musicale Lucca, entrambi i giornali rivelarono un preciso interesse per la formazione dei giovani musicisti e per la riforma dell’attuale prassi compositiva e del gusto teatrale. I numerosi articoli storico-critici, dove si alternarono le firme illustri di Giuseppe Rovani, Carlo Tenca (anima della rivista Lucca), Filippo Filippi (1830-87)<sup>73</sup>, Alberto Mazzucato, Raimondo Boucheron (1800-76)<sup>74</sup>, e i dibattiti intorno alle principali questioni estetiche e scientifiche riguardanti la musica ed il teatro – spesso introdotti da traduzioni di testi d’Oltralpe, ma non senza vivaci polemiche contro alcuni atteggiamenti della critica francese nei confronti dell’arte italiana – trovarono nell’impegno didattico il proprio comune denominatore, sostenuto da una nuova concezione del giornalismo e della sua rilevanza nella determinazione delle moderne dinamiche culturali: il critico, scriveva Carlo Tenca nel proemio inaugurale dell’«Italia Musicale», “si frappone interprete fra l’artista e la moltitudine, e all’una dà la scienza dei propri bisogni e dei propri desideri, all’altra gl’incoraggiamenti e le norme per tradurli in atto”<sup>75</sup>.

Interrotti dalla bufera quarantottesca, questi segnali di rinnovamento della pubblicistica (e della pratica critica esplicitavi) avrebbero quindi conosciuto i propri frutti nelle esperienze della seconda metà del secolo, a cominciare dal 1855, quando lo stesso Tenca fondava il «Crepuscolo», “opera di sacrificio, fatica improba ed ingloriosa, che non dà altra soddisfazione se non per la

---

<sup>72</sup> VEDOVA DI A. F. STELLA E GIACOMO FIGLIO, EDITORI E PROPRIETARI DELLA “RIVISTA EUROPEA”, «Rivista Europea», III (1840), 1, pp. III-IV.

<sup>73</sup> Avviato dal padre alla carriera legale, Filippi si laureò nel 1853 e si trasferì a Venezia per la pratica di avvocato. Ma da lì a poco abbandonò gli studi giuridici per la musica, curando la cronaca dei teatri per «I fiori letterari», modesto giornale veneziano diretto da Gian Jacopo Pezzi: fin dal suo primo articolo, mostrò di ispirare il proprio giudizio ai principi estetici di derivazione tedesca, esaltando lo spiritualismo dell’arte musicale, priva della matericità della poesia e della pittura. Nel 1855 cominciò a collaborare come corrispondente da Venezia alla «Gazzetta Musicale di Milano» e redasse un articolo per le «Gemme d’Arti Italiane». Intervenne poi nel «Pungolo» di Leone Fortis e nella «Rivista Veneta», di cui fu anche direttore e per la quale scrisse critiche musicali e bibliografiche, poesie e articoli di letteratura. Nel 1856 collaborò alla «Rivista dell’Esposizione delle belle arti» di Venezia, mentre altri suoi articoli comparvero nell’«Età presente» ed in altri periodici. L’anno successivo pubblicò a Milano una raccolta dei propri saggi, intitolata *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, e dall’agosto 1858 fu redattore fisso della «Gazzetta Musicale di Milano», di cui dal 1860 al 1862 fu anche direttore. Dal 1867 al 1869 diresse il «Mondo artistico», giornale di musica, teatri e belle arti. Nel frattempo era stato chiamato come segretario di redazione e critico d’arte alla rivista liberale «Perseveranza», incarico che mantenne dal 1859 in poi stabilmente: come collaboratore del giornale compì una serie di viaggi all’estero, a Parigi, Avignone, Madrid, Mosca, Suez, Weimar (dove assistette alle rappresentazioni wagneriane organizzate da Liszt), Monaco, Bayreuth; nel 1881, in occasione della Esposizione nazionale di Milano, fu chiamato a scrivere sulla *Musica a Milano* (Milano 1881), e nel 1887 curò la corrispondenza da Venezia per l’Esposizione internazionale di belle arti. Cfr. A. DELLA CORTE, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET 1961, pp. 513-42; N. BALATA, *Filippi Filippo*, in *DBI*, L, 1998, pp. 693-95; S. MARTINOTTI, *Florimo e i giornalisti milanesi*, in R. CAFIERO e M. MARINO (a cura di), *Francesco Florimo e l’Ottocento musicale*, Atti del convegno, Reggio Calabria, Jason 1999, pp. 565-75.

<sup>74</sup> Su Boucheron, maestro di cappella del duomo di Milano, cfr. la voce di G. PISCITELLI GONNELLI, in *DBI*, XIII, 1971, pp. 513-14.

<sup>75</sup> C. TENCA, *Introduzione*, «Italia Musicale», I (1847), n. 1, pp. 1-3. Si confronti quanto scriveva CARLO CATTANEO nella *Premessa* al «Politecnico», I (1839), 1, p. 3: “Noi intendiamo farci quasi interpreti e mediatori fra le contemplazioni dei pochi e le abitudini dei molti”.



coscienza di adempiere ad un debito sacrosanto di educazione”<sup>76</sup>. Ma con ciò si esula dai confini imposti alla nostra disamina.

**b. Registri linguistici, stilemi retorici e modelli testuali, impiegati dalla critica giornalistica: le proposte di Luigi Privaldi, Francesco Pezzi, Stefano Ticozzi, Defendente Sacchi, Tommaso Locatelli e Carlo Tenca**

A seguito della precedente panoramica diacronica risulta opportuna una precisazione dei modelli descrittivo-valutativi, impiegati dalla pubblicistica: se per l'esame linguistico resta ancora valido l'ottimo lavoro condotto da Stefania De Stefanis Ciccone, Iliara Bonomi e Andrea Masini nei volumi della *Stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento*<sup>77</sup>, nostro interesse sarà fornire una chiave di lettura delle diverse tipologie critiche, capace di fornire gli strumenti interpretativi adeguati all'approccio di un materiale solo a prima vista di facile penetrazione. Riserveremo alcune considerazioni anche agli interventi, dedicati alle arti sceniche: poiché ad incaricarsene furono solitamente i medesimi interlocutori, impegnati nell'interpretazione della produzione figurativa contemporanea, i quali si destreggiavano tra il commento dell'ultimo spettacolo coreografico, la descrizione dei cappellini più alla moda, le rassegne accademiche, resoconti letterari, cronachistici o politici, e tant'altro, le ibridazioni tra i generi furono inevitabili e sarà perciò fondamentale chiarire le reciproche sollecitazioni, che le diverse forme espositive offrirono l'una all'altra.

Prima di procedere è infine necessario precisare la difficoltà di attribuzione dei diversi interventi, non solamente fin addentro agli anni Trenta comparsi spesso nella forma della recensione anonima, ma a volte recanti firme o sigle affatto fuorvianti. Le motivazioni, che inducevano l'articolaista a nascondere il volto dietro una maschera, potevano essere le più varie e, certo, non sempre determinate, come avrebbe voluto Luigi Carrer, dal bisogno di conferire agli scritti giornalistici una maggiore rispettabilità ed autorevolezza, spogliandoli da personalismi e da ogni "singolarità di giudizio"<sup>78</sup>; spesso prevaleva l'esigenza di simulare una molteplicità di collaboratori di fatto inesistente, come rivelava un contemporaneo:

Gli pseudonimi hanno le loro tinte graduali, e si dividono e usano alternamente l'anonimo oppure l'iniziale vera o falsa. Alcuni prendono la lettera per pudore, per timore della pubblicità, com'essi dicono, per viltà, per desiderio di vendetta, per procacciarsi infine il piacer singolare di dire oggi il contrario di ciò che hanno detto ieri [...]. I moderni non la cedono punto agli antichi nel piacer singolare di mascherarsi; perocché si potrebbe formare una ricca biblioteca di tutte le opere che sono state pubblicate sotto il velo dell'anonimo o degli pseudonimi, dacché il papiro, lo stiletto, la carta, la pergamena, l'inchiostro, la tipografia e la parola furono dati all'uomo per travestire o meglio per celare il pensiero, come diceva il signor de Talleyrand [...]. Egli è da notarsi del resto, che quando un autore è convinto d'aver dell'ingegno, il velo in cui si nasconde finisce sempre per lacerarsi, facendo più vivamente risplendere agli occhi del mondo il suo nome<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Lettera di C. TENCA a E. Camerini del 25 settembre 1854, citata in I. DE LUCA (a cura di), *Carteggio inedito Tenca-Camerini. La vita letteraria in Piemonte e in Lombardia nel decennio 1850-1859*, Milano-Napoli, Ricciardi 1973, p. 83.

<sup>77</sup> S. DE STEFANIS CICCONE, I. BONOMI, A. MASINI, *La stampa periodica milanese*; si veda in particolare il saggio introduttivo al primo volume, redatto da S. DE STEFANIS CICCONE, pp. VII-CCXXI; per un approccio preliminare al materiale pubblicistico estremamente utile anche il corredo di testi. Un panorama più generale è invece offerto da A. MASINI, *La lingua nei giornali dell'Ottocento*, in L. SERIANNI e P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi 1994, II, pp. 635-65.

<sup>78</sup> L. CARRER, *Gli anonimi*, in ID., *Prose e poesie*, Venezia 1838, vl. IV, pp. 143-48; si veda inoltre il suo *I giornali*, ivi, pp. 65-67. Su Carrer e la sua concezione della popolarità della letteratura "intesa come esigenza di democratizzazione culturale, sia come indagine di nuove realtà sociali", cfr. F. TANCINI, *Luigi Carrer e la novella in prosa del primo Ottocento* (1988), in ID., *Novellieri settentrionali tra sensismo e romanticismo. Soave, Carrer, Carcano*, Modena, Mucchi 1993, pp. 119-60: 128.

<sup>79</sup> A. P[IAZZA], *Gli pseudonimi*, «Corriere delle Dame», XXXIX (1842), n. 42, pp. 460-61. Cfr. inoltre ID., *Magnetismo letterario*, ivi, XXXV (1838), n. 54, p. 434 (sulle meschine rivalità, che si scatenerebbero in seno allo sparuto gruppo di addetti ai lavori, sempre gli stessi pur su diversi periodici); ID., *Un articolo*, ivi, XXXVI (1839), n.

Ad ingarbugliare ulteriormente questa matassa, mentre i compilatori stessi dei fogli si divertivano a celare il proprio nome dietro fittizi interlocutori (ora immaginati come semplici corrispondenti, come trapassati autori di manoscritti qui e là illeggibili, o ancora protagonisti di autentiche saghe narrative), più o meno facilmente smascherabili, di frequente anche le trascrizioni da altri giornali non vennero indicate come tali.

Tali le premesse. Ne viene che, laddove irrefutabile, abbiamo indicato la paternità dell'articolo; altre volte abbiamo avanzato alcune ipotesi attributive; in certi casi tuttavia, data la mancanza di prove, abbiamo preferito mantenere la forma anonima, piuttosto che promuovere illazioni prive di fondamento.

\*\*\*

Fin dai primi anni del secolo risalta la diffusione capillare, pur in fogli di differente configurazione e destinazione pubblica, degli interventi, dedicati alle rappresentazioni teatrali: "È moda corrente d'ogni periodico milanese foglio il parlar dei teatri e degli spettacoli", osservava il «Giornale Italiano» già nell'ottobre del 1804<sup>80</sup>. A differenza delle informazioni politiche, frutto di scarni bollettini governativi o veline ministeriali, o degli articoli letterari, spesso estrapolati da giornali stranieri, le cronache degli spettacoli si caratterizzarono da subito quale prodotto originale, facendo risaltare l'opportunità di costituire un adeguato sistema descrittivo, atto a rispondere alle istanze di un'utenza nota e particolarmente esigente, che aveva assistito allo spettacolo e poteva quindi facilmente identificarsi nel messaggio recepito<sup>81</sup>.

Nonostante i disordini della Rivoluzione, l'assetto consuetudinario della vita e dell'arte operistica italiana non furono infatti sconvolti, ma per tutta la prima metà dell'Ottocento l'opera lirica rimase il principale divertimento del pubblico cittadino<sup>82</sup>. La ritualità dell'andare a teatro, una pratica consumata quasi tutte le sere, era infatti caratterizzata da un'elevata funzione sociale: era un modo per ritrovarsi a parlare, mangiare insieme, giocare d'azzardo (almeno fintantoché, con la Restaurazione, non fu vietato) o a tric-trac, e di tanto in tanto ascoltare le opere, che venivano rappresentate<sup>83</sup>. Non sorprende allora la pervasiva presenza di commenti critici su ogni sorta di giornali, doverosamente attenti ad assecondare gli orientamenti e i gusti dei propri lettori: direttamente legati alla produzione operistica delle diverse sedi, questi interventi seguivano il ritmo altalenante delle rappresentazioni, con un picco nel periodo invernale e segnatamente a ridosso dell'attesissima serata di Santo Stefano, quando i teatri facevano a gara per accaparrarsi un'opera inedita ed interpreti di grido, con cui inaugurare degnamente la nuova Stagione<sup>84</sup>.

---

14, p. 105 (sul plagio e la contraffazione), e ancora sullo stesso argomento T[ENCA], *Una riproduzione*, ivi, XXXIX (1842), n. 8, p. 62.

<sup>80</sup> B. B[ENINCASA], [...], «Giornale Italiano», 1804, n. 124.

<sup>81</sup> Ciò vale ovviamente per gli articoli dedicati agli spettacoli locali; è difficile invece credere, nonostante le dichiarazioni in contrario, che le redazioni facessero ordinariamente capo a reti di corrispondenti per le rappresentazioni, date nelle varie piazze, mentre di norma si valsero di sunti o vere e proprie trascrizioni da qualche, più o meno accreditato, giornale.

<sup>82</sup> Cfr. L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino 1993, p. 65. Per un quadro generale cfr. inoltre G. PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento, studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi 1977; F. DEGRADA, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto 1979; N. MANGINI, *Drammaturgia e spettacolo fra Sette e Ottocento*, Padova, Liviana 1979; B. BARILLI, *Il paese del melodramma*, Lanciano, Carabba 1931, Torino, Einaudi 1985; C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* (ed. or. Wiesbaden 1980), Firenze, La Nuova Italia 1990.

<sup>83</sup> Il biglietto per entrare a teatro e quello per accedere alla sala potevano essere distinti, essendo prevista la possibilità di recarsi a teatro solamente per soffermarsi a chiacchierare nei *foyers* o per far visita alle signore nei palchi (cfr. J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 63-79).

<sup>84</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *Le carte della Scala: storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*, Pisa, LIM 1990; fondamentali per la ricostruzione delle diverse stagioni gli *Indici de' teatrali spettacoli*, pubblicati anno per anno a Milano dal 1764 al 1800, quindi a Venezia e a Roma saltuariamente fino al 1823; sfortunatamente, come ha segnalato

È da subito evidente la differente struttura compositiva tra gli articoli, deputati a semplice notiziario informativo, ed i più complessi esami critici di un'opera e della sua esecuzione. I primi, eminentemente documentari, tendevano ad un'esposizione lineare e concisa di materiale cronachistico: incisivi ragguagli sulle attività degli artisti e dei teatri locali o stranieri, mantennero una struttura pressoché invariata nel corso dei decenni, distinguendosi solamente per il quantitativo di informazioni fornite e per la loro estensione e frequenza (senza dubbio maggiori nei periodici eminentemente teatrali, come «I Teatri» od il «Censore» di Luigi Prividali, 1829-40, che dal 1837 si dotò di un apposito “bulletino degli affari”)<sup>85</sup>.

Una considerazione a sé spetta agli interventi bibliografici, caratterizzati da un registro impersonale ed erudito, ed agli articoli di tipo saggistico, solitamente in più puntate: rara nella prima metà del secolo, eccezion fatta per gli scritti riservati alla produzione segnatamente drammatica, quest'ultima tipologia conobbe una maggior fortuna a partire dagli anni Quaranta, comparando in forma quasi esclusiva nelle riviste specialistiche, dove assunse i connotati della rinnovata prosa giornalistica di quegli anni, accentuatamente polemica.

Risalterà anche dai ragionamenti svolti nei prossimi capitoli l'evoluzione, che caratterizzò infine gli interventi di tipo critico in merito alle più recenti rappresentazioni operistiche: il che, considerando il sistema spettacolare ottocentesco, equivale a dire sia commenti a prime assolute, nei quali una parte importante era giocata dall'esposizione della trama, seguita da considerazioni circa i rapporti tra musica e testo, sulla valenza interpretativa (vocale e gestuale) degli attori, poche note sul coro, le scenografie, gli abiti, la massa orchestrale; sia analisi di spettacoli, già rappresentati in altre sedi teatrali e di cui s'era avuta notizia attraverso gli scritti dei giornali locali, le quali intendevano verificare le relazioni ricevute con la diretta esperienza dell'opera; ancora, articoli su drammi proposti in anni precedenti nello stesso teatro, generalmente incentrati sul confronto tra gli interpreti attuali ed i loro predecessori; infine, poiché nella programmazione *en suite*, rimasta in uso per tutta la prima parte dell'Ottocento, un'opera di successo poteva andare in scena magari per trenta sere consecutive – testimone Stendhal<sup>86</sup> –, numerosi furono gli interventi della critica, limitati all'analisi delle modalità canore ed attoriali degli artisti, sola variabile meritevole di un effettivo interesse<sup>87</sup>.

Fermo restando il legame con la tradizione letteraria, a mano a mano che procedevano gli anni le recensioni teatrali tesero a distinguersi dall'impersonalità e dalla genericità, qualificanti la letteratura precedente: intenzionati a non ridurre gli articoli a mero *réportage* delle rappresentazioni, i giornalisti, vieppiù consapevoli della responsabilità formativa loro affidata, sperimentarono diverse vie per rendere più precisi e stimolanti i propri commenti, nella speranza così di incidere sia sulle preferenze degli spettatori sia in sede operativa, guidando gli orientamenti della produzione contemporanea e correggendo eventuali deviazioni recitative degli interpreti.

Ancora Francesco Pezzi offre uno dei primi saggi in tal senso, stendendo in tono brillante e confidenziale la cronaca dell'ultima produzione rossiniana, *Il barbiere di Siviglia, Almaviva, o sia l'inutile precauzione* (Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816), andato in scena alla Scala nell'agosto 1816:

Reggitori cortesi, volete un articolo alla *Sterne*?...

---

R. VERTI (*The «Indice de' teatrali spettacoli», Milan, Venice, Roma 1764-1823. Preliminary research on a source for the history of Italian opera*, «Periodica Musica», III, 1985, pp. 1-7), nessuna biblioteca ne possiede la serie completa.

<sup>85</sup> In generale sulla produzione teatrale di questi anni cfr. C. GATTI, *Il Teatro alla Scala. Cronologia dalle origini al 1963*, a cura di G. Tintori, Milano, Ricordi 1964.

<sup>86</sup> “En Italie, l'on joue de suite une trentaine de fois l'opéra qui a réussi; c'est à peu près le nombre de fois que l'on peut entendre avec plaisir un bon opéra” (STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris 1824, p. 575, ed. it. *Vita di Rossini*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, EDT 1983, 2<sup>a</sup> ed. 1992, p. 268).

<sup>87</sup> Come già sottolineato dai cultori della materia, queste recensioni offrono comunque alcune notizie significative sotto l'aspetto filologico e storico, circa la prassi esecutiva e la strumentazione, gli interventi in corso d'opera, la destinazione delle opere (cfr. A. BINNI – J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira 1997, pp. 12-13).

L'altra sera, prima di tutto, pioveva; assiso nell'angolo d'un caffè, io aspettavo l'ora del teatro, canticchiando, per ozio, la sentenza del saggio: *amicus Plato, amicus Maro, amicus etc., sed magis amica veritas*. Il caffettiere che non sa di musica né di latino, ma che per altro è uomo di garbo, m'offerse una presa di tabacco, lodò la mia *bella voce*, e mi chiese in che *tempo* cantassi: *fuor di tempo*, gli rispos'io un po' bruscamente, e siccome battevano le otto, corsi frettoloso alla *Scala*, ove giunsi all'alzata del sipario. – Figuratevi che folla! *Rossini*, l'autor del *Tancredi*, dell'*Italiana in Algeri*, della *Pietra del paragone*, del *Demetrio e Polibio*, scendeva novellamente nell'onorata palestra: vidi sulla fronte del giovane atleta balenare il raggio della speranza, e mi rincorai... Io vorrei colle speranze dell'avvenire poter recare conforto all'animo di chi non è pago del presente; ma *l'impresa* del G. Teatro è *si bersagliata dalle calamità*, che sarebbe barbarie il non compiangere. Tutti gridano: l'impresario, a conti fatti, migliorò di molto le sue condizioni, e pure siamo senza opera-seria, senza la *Correa*, senza la *Pinotti*, senza *Velluti*, senza la *Torelli*; l'impresario poteva aver *Vigano*, ed ha scritturato *Angiolini*; il corpo di ballo è diminuito, alcuni coristi sono licenziati, il vestiario è misero, il...zitto, zitto, zitto! non volete adunque vivere e lasciar vivere?<sup>88</sup>

Giocata sulle esitazioni, le sospensioni, l'uso di esclamativi e vocaboli colloquiali, la cronaca pezziana forniva una personalissima interpretazione della serata, fortemente avversata da Luigi Prividali, il quale, all'epoca compilatore del «Nuovo osservatore» veneziano, dava vita ad una feroce schermaglia con il collega: riprendendo il registro arguto di Pezzi, il censore si faceva portavoce di un modo diverso di concepire la critica giornalistica. Fermo alle modalità tradizionali, Prividali sosteneva l'importanza di un'esposizione rigorosa ed autorevole, nella quale l'analisi puntuale dello spettacolo si inquadrasse entro più generiche considerazioni di carattere estetico, spesso mutate dalla letteratura erudita del secolo precedente (Muratori e Algarotti su tutti<sup>89</sup>).

Il moralismo di Prividali, fondato su di una visione elitaria del patrimonio culturale, che il giornalista (indubabilmente di formazione letteraria) elargiva con paternalistica benevolenza al pubblico impreparato, funzionò da stimolo per le ricerche di altri redattori, punti sul vivo dalle accuse d'inadeguatezza critica, loro rivolte dal veneziano e da altri intellettuali, vicini al suo modello esegetico<sup>90</sup>. Il compito di sedurre il lettore e stimolarne l'attenzione venne affidato ad un registro alternativamente aulico o brillante, secondo l'opportunità di celebrare il successo di un'opera od ironizzare su quello, che con nuovo vocabolo era detto “fiasco”, “parola tecnica alla quale non è oggi più unita nessuna idea disonorante”, come scriveva già un anonimo corrispondente del «Giornale Italiano» nel giugno del 1806<sup>91</sup>.

Nel primo caso risaltano il diffuso esibizionismo verbale, l'ampio giro della frase ad andamento narrativo, i cultismi lessicali ed il frasario ricercato. Persino scontato l'accademismo dei brani, apparsi sul purista «Poligrafo»<sup>92</sup>, come la ricercatezza stilistica del classicista «Censore»<sup>93</sup>;

<sup>88</sup> [F. PEZZI], [...], «Corriere milanese», XXI (1814), 16 agosto; già Claudio Chiancone ha sottolineato la sicura ascendenza foscoliana, non solo sterniana, di questo articolo: d'altro canto la traduzione del *Sentimental journey* era apparsa da pochi mesi (cfr. C. CHIANCONE, «Francesco Pezzi veneziano», p. 682, nota 85).

<sup>89</sup> Il più recente e completo bilancio critico del teatro settecentesco e della critica su di esso si deve a G. GUCCINI (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, Il Mulino 1988. Su Muratori cfr. F. FORTI, *Ludovico Antonio Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Zucchi 1953; si veda inoltre l'antologia delle *Opere*, a cura di F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi 1953.

<sup>90</sup> *Gran Teatro La Fenice: La Mirra di Viganò*, «Gazzetta di Venezia», 1819, n. 3, pp. 9-11.

<sup>91</sup> Cfr. *Ai compilatori del Giornale Italiano*, «Giornale Italiano», 1806, n. 91. Sulla crescente fortuna di fiasco si giocarono ripetute metafore alimentari (cfr. lo slancio da brano pubblicitario del *Termometro Teatrale del Carnevale del 1818*. Livorno, «Corriere delle Dame», XV, 1818, n. 2: “I fiaschetti di Firenze pieni di Monte-pulciano, o di aleatico, si bevono in Livorno come altrove; ma siccome si trovano troppo piccoli, chi ne ama di più grandi a forma di damigiane, vada alla fabbrica del sig. Rendini, compositore del ballo intitolato il *Paggio di Leicester* che ne vende a buon prezzo, ma vuoti affatto”).

<sup>92</sup> Cfr. ad esempio, O. [F. PEZZI], *R. Conservatorio di musica La Passione di Gesù. Oratorio sacro di Metastasio messo in musica da Paesiello*, «Poligrafo», II (1812), n. 16, pp. 254-55: “Dal coro de' giovanetti e delle donzelle di questo patrio istituto, tenuto è in serbo il fuoco sacro di quell'arte divina, che infiammò il petto de' grandi compositori italiani; laonde mercè della sollecitudine e del sano gusto che presiedono all'ammaestramento di questa scuola, vedremo ben presto uscir dal suo seno soggetti abilissimi sì nel canto come nel suono, i quali cingeranno di nuovo sulla fronte della nostra Erato quella corona, di cui gli odierni satelliti delle sette d'oltremonte si studiano a spogliarla”.

<sup>93</sup> Cfr. ad esempio, [L. PRIVIDALI], *I. R. Teatro alla Canobbiana, Anna Bolena, il basso Marcolini*, «Censore dei Teatri», VII (1835), n. 35: “Non hanno le nostre scene un soggetto che invidiare non debba a questo il vantaggio

più inaspettate appaiono le ricorrenti formule ternarie del «Corriere delle Dame»<sup>94</sup> o certi paragoni forzatamente sostenuti dell'«Eco», come il seguente:

Quella composizione può essere paragonata ad un ameno giardino; fiori spandenti soave profumo vi abbondano, limpido ruscello con dolce mormorio vi serpeggia, verdeggianti fraticelli vi si alternano a deliziosi viali di piante; il tutto insieme forma un incanto che v'infonde nell'anima un delizioso sentimento di contentezza<sup>95</sup>.

Generalizzata era anche la tendenza all'iperbolico, tanto nei concetti quanto nelle scelte semantiche: “Pare veramente che nelle sue fibre corra una vita diversa dalla comune [...]. Il miracolo è naturale”, scriveva il «Corriere delle Dame» della celebre ballerina viennese Fanny Essler (1810-84), riservando ad un'altra pantomima non minore dovizia di aggettivi<sup>96</sup>.

Se nel registro solenne l'ampio impiego del traslato si valse di metafore mutate dal patrimonio letterario e poetico (con abbondanti variazioni sul tema della luce, del fuoco, del sole, ma anche di derivazione marino-mitologica), lo stile arguto, prevalente a partire dagli anni Trenta, preferì attingere a lessici di altri settori: volutamente svelti e spigliati, a volte compendiosi, i commenti ricercarono l'incisività dell'esposto, con ampio impiego di frasi nominali. Vi si miscelavano sapientemente tecnicismi (*duetto, cavatina, polacca, largo*)<sup>97</sup>, traslati settoriali (*chiamata, incontro, fanatismo, furore*), vocaboli desunti dal parlato o comunque dal non letterario (*impasticciati, fracasso*).

Come testimonia un sagace articolo del «Corriere delle Dame» in calce a dei *Brevi estratti da giornali Italiani*, la volubilità delle espressioni alla moda nello stile delle relazioni fu un fenomeno risaputo anche dai giornalisti dell'epoca:

Vedranno i nostri lettori da queste brevi notizie quale cambiamento siasi introdotto nello stile delle relazioni teatrali. – Una volta usavano le espressioni *a gonfie vele, con prosperi venti*, oppure *a timone spezzato, con venti acquilonari*: il ballo per esempio *nafragava*: il compositore *restava annegato* sebbene lo spettacolo terminasse con un incendio come quello di Tauris del signor Rugali. Si usava dire *l'opera ha fatto fiasco* o *fiascaccio* o *fiaschetto*, oppure ha fatto *furore*. Ora i furori si sono lasciati alla senavera e vi si è sostituito il motto *a cielo*: la parola *fiasco* non si trovò registrata sul vocabolario e i puristi modigravi vi sostituirono *a terra*. Parimenti vuole la moda che i cantanti si chiamino astri, o stelle, soli, lune, mezze lune, ecc. *Exempli gratia*, la prima donna X fu la luna dello spettacolo<sup>98</sup>.

La stessa scarsità di forestierismi e neologismi, giustamente segnalata dalla De Stefanis Ciccone, si motiva entro questa logica significativa, il cui tono informale, mutuato dalle sale dei

---

della figura: un armonico e propriamente accademico aggregato di maschili forme, una per il regolare e ben pronunziato disegno de' suoi lineamenti interessante fisionomia compongono la sua bella persona”.

<sup>94</sup> Cfr. *Giulia Grisi*, «Corriere delle Dame», XLVI (1845), n. 49: “I suoi neri, folti capegli davano risalto alla candidezza della di lei fronte; e sotto le nerissima ciglia, due grandi occhi neri brillavano come raggi del sole d'Italia”.

<sup>95</sup> *Milano. Teatro Carcano*, «Eco», VIII (1835), n. 52.

<sup>96</sup> Cfr. *I. R. Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XLVI (1845), n. 1. Sulla Elssler si veda il nostro quarto capitolo.

<sup>97</sup> La bibliografia sulla lessicologia musicale si è molto arricchita in questi ultimi anni: fondamentale è risultata la pubblicazione del *LESMU (Lessico della letteratura musicale italiana, 1490-1950)*, la grande banca data in cd-rom della letteratura musicale italiana, contenente circa 22.500 schede lessicografiche, per un totale di oltre 3.600.000 parole; cfr. inoltre F. NICOLodi – P. TROVATO, *Il “Lessico della critica musicale italiana” (LCMI), 1600-1900*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», V (1991), pp. 227-35; EID. (a cura di), *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki 1994; M. T. MURARO (a cura di), *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki 1995; F. NICOLodi – P. TROVATO (a cura di), *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Olschki 2000 (tra i saggi, contenuti in questo volume, segnalo in particolare: A. CHEGAI, *Le parole-chiave della critica settecentesca sull'opera*, pp. 65-87; M. BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, pp. 185-217); infine si vedano i recenti volumi della collana Carocci “Storia dei concetti musicali”, particolarmente utili per l'aggiornata bibliografia (G. BORIO e C. GENTILI, a cura di, *Armonia e tempo*, 2007; EID., a cura di, *Espressione, forma, opera*, 2007).

<sup>98</sup> *Brevi estratti da giornali Italiani*, «Corriere delle Dame», XXXVI (1839), n. 1. Sulla condizione degli interpreti melodrammatici cfr. in generale J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino 1993, e le nostre osservazioni nel terzo capitolo.

caffé, si proponeva di rendere comprensibili discorsi, a dispetto della capacità ammaliante della materia, affatto ostici all'intendimento teorico dei più.

In assenza di novità provenienti da una scena, che, come già detto, proponeva spesso per più e più sere le stesse opere ed i medesimi attori, l'interesse dei cronisti si rivolgeva di frequente a quanto succedeva nei palchi od in platea, dove lo spettacolo era costantemente assicurato. Talvolta il giornalista descriveva con assonanza stilistica il crescendo del pubblico entusiasmo:

Ma la delicatezza di gusto pel bello musicale esiste nel nostro uditorio, e questo finissimo senso si stancò finalmente di sonnecchiare; ed eccolo risvegliato e sereno nell'atto secondo, che scoppia in fragorosi applausi alla barcarola, ed ha la soddisfazione di sentirselo ripetuta, che nota e da altissime acclamazione retribuisce il valore di quelle infinite gemme onde sono illustrate le melodie di *Donizetti*, che diventa entusiasta al duetto della buffa con buffo, e ne domanda avidamente la replica, e tanto più si esalta nell'ottenerla, che si inebria a quelle ultime soavissime note<sup>99</sup>.

Altrimenti poteva registrare accuratamente un successo strepitoso – “Le acclamazioni universali si prolungarono con incremento di vigore dopo calato il sipario”<sup>100</sup> – od osservare con un certo compiacimento un comportamento compassato – “Non so per quale ragione, quest'anno il pubblico [della Scala] è freddo, tranquillo, indifferente, di rado si scuote, e non muove le mani ad applaudire, se non quando il prestigio dello spettacolo è tale da vincere ogni apatia”<sup>101</sup> –, come pure denunciare con affettuosa ironia l'arbitrarietà di certi giudizi popolari – “Pubblico mio, tu hai trovato perfetto, divino, magnifico, quel tale o tal'altro lavoro musicale, quando non è che una cosa poco più che mediocre; Pubblico mio, tu hai soffocato con le tue maledizioni uno spartito che pure avea del buono; Pubblico mio, tu applaudi ai gorgheggi, e alle scimmiotterie di un Cantante che meglio andrebbero fischiate”<sup>102</sup> – o condannare le “macchinazioni di pochi malevoli”, che tentavano invano di influenzare le sane reazioni di un pubblico “giusto”:

Vive sotto ogni cielo un'infesta razza di notturne strigi, il cui ululato, pari al lamentar degli Alcioni, si piace di pronosticar sempre tempeste e naufragi. Fra le malaugurose strida di sì tenebrosi augelli comparirono su queste Ducali scene gli attori destinati a rappresentare la *Chiara di Rosemberg* dell'egregio maestro *Luigi Ricci*. [...] Ma [...] in faccia al vero merito ed al cospetto di un pubblico giusto, rifuggono le macchinazioni di pochi malevoli, come le nottole all'apparir della luce<sup>103</sup>.

Anche le complessità dell'ufficio critico e le incombenze dell'interprete contemporaneo furono al centro delle cronache dell'epoca, efficacemente ritratte dal veneziano Tommaso Locatelli in un saporito *cahier de doléances* del dicembre 1833, dove evidenti sono le influenze del modello pezziano, già fatto proprio in precedenza da altri scrittori<sup>104</sup>:

Una prima rappresentazione mi dava tanto pensiero, quanti ne avevano tutti insieme maestro, cantanti, impresario. E prima di pormi all'atto di scrivere ne esaminava il soggetto non so per quanti lati diversi, e sempre ne cercava il migliore. Il primo pensiero era quel dell'esordio, poiché io amo d'incominciar sempre con un certo proposito, e grand'orrore avea a quell'*ieri o l'altro ieri andò in scena* che potete trovare in tutte le relazioni del ... E studiava anche [...] di dir le cose con certo qual garbo; ne consultava perfino la Crusca, poi nell'entrare in materia, teneva modo come se fossi stato figlio o fratello d'ogni virtuoso, dando fondo a tutti i tropi e le figure di Quintiliano per intesserne fregi al vero, quando amaro avea a riuscire, e temperarne l'asprezza. Ma chi m'aveva obbligato a tanti fastidii? [...] A me non ne rimaneva né meno il conforto di questi beati sonettatori che dopo aver sudato due giorni intorno al loro componimento, vanno almeno in caccia di gente cui leggerlo, per sentirne, dicono essi, l'opinione o il parere, ma in fatto per farsene dare lode e approvazione. [...] Ora a me non rimaneva neppur questo miserabile

<sup>99</sup> [L. PRIVIDALI], *I. R. Teatro alla Scala*, «Censore dei Teatri», VII (1835), n. 55.

<sup>100</sup> ID., *Imp. Regio Teatro alla Scala*, ivi, V (1833), n. 1.

<sup>101</sup> *I. R. Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XLVI (1845), n. 1.

<sup>102</sup> Y. [F. ROMANI], *Spettacoli musicali dell'autunno 1827 nell'I. R. Teatro della Scala*, «Vespa», I (1827), pp. 121-26.

<sup>103</sup> *Parma. Ducale Teatro*, «Gazzetta di Milano», 1833, n. 2, p. 5.

<sup>104</sup> Cfr. C. CHIANCONE, *Francesco Pezzi direttore*, pp. 546-ss.

conforto, poiché dopo tre o quattro ore di maceramento di cervello, che altro aveva io fatto che un articolo di gazzetta, il che nell'opinione di certi dottori è l'ultima gradazione del genere, e quasi sinonimo di baia, d'inezia, di spazzatura!<sup>105</sup>

Le polemiche tra giornalisti furono all'ordine del giorno ed i redattori si contesero i lettori, attaccandosi a vicenda e barcamenandosi in un ginepraio di amicizie, reciproci favori, più o meno sottaciute antipatie.

A metà degli anni Trenta la forma del giornalismo erudito poteva dunque considerarsi definitivamente tramontata: l'intervento sarcastico di Prividali, che nel rinnovato «Corriere dei Teatri» del gennaio 1838 stendeva una sorta di proemio caricaturale delle attuali tendenze espositive, basate su un approccio critico affatto personale e soggettivo, risultò fin da subito svuotato e privo di effettiva capacità propositiva, muovendosi su coordinate oramai superate<sup>106</sup>.

Agile e disinvolto, il nuovo modello giornalistico non rifiutava considerazioni di più ampio respiro, ma vivacizzava la discussione attraverso stilemi, desunti dalla narrativa contemporanea, che spesso trasformavano la recensione in un'occasione per ironizzare sulla società attuale: al di là del "moralismo nostalgico e un po' arcaico"<sup>107</sup> di tanti interventi, risulta avvertibile la sincera volontà di promuovere l'ormai improcrastinabile crescita di una cultura popolare, attraverso cui ineluttabilmente passava la rigenerazione morale e civile della nazione stessa.

Guardando alle esperienze mediatiche, che si erano imposte all'estero<sup>108</sup>, i critici più avvertiti cercarono di avviare anche in Italia un diverso sistema interpretativo, capace di un discorso sintetico, nel contempo storico ed analitico, sull'opera singolarmente considerata e più in generale sulle tendenze dell'arte attuale. A partire dagli anni Quaranta queste aspirazioni si concretizzarono in una forma critica nel contempo più imparziale, se consideriamo la capacità di superare le particolari idiosincrasie proprie di ciascun commentatore, e più personale, a voler guardare le chiare assunzioni di responsabilità, di cui si caricarono gli interpreti, pronti a schierarsi in prima linea anche quando le loro valutazioni risultavano contrarie al voto del pubblico.

In tale prospettiva meritano di essere ricordati alcuni pensieri di Nicola Marselli, il quale, a pochi anni dalla raggiunta unificazione nazionale, ribadiva l'urgenza che il critico si spogliasse "della sua personalità" e si investisse di un animo "così poligonale da elevarsi alle svariate e inaccese regioni dell'arte, a fine di rapire, novello Prometeo, il fuoco celeste [...] ai grandi e ammanirlo al popolo"<sup>109</sup>. Senza uccidere il sentimento né dare il bando alla ragione ed alle regole, la critica onesta ed efficace avrebbe contemperato "i due elementi con fusione sarei per dire

---

<sup>105</sup> T. LOCATELLI, *L'Appendice*, II, "Spettacoli", 18. Cfr. inoltre D., *Il giornalista teatrale*, «Corriere delle Dame», XXXVII (1840), n. 26, p. 204 (ristampa da «La Favilla» del 3 maggio 1840 con una breve omissione, ed ora in G. NEGRELLI, a cura di, *La Favilla (1836-46). Pagine scelte della rivista*, Udine, Del Bianco 1985, pp. 453-54): "Il giornalista teatrale è l'ultimo figlio della stampa, è l'animale infuriato del mondo periodico; povero animaletto invisibile all'occhio, ma che formicola nell'onda letteraria del nostro tempo. Escono fogli con larghe pagine, da due da tre colonne; come si potrebbero riempire senza la mano scorrevole del giornalista teatrale? La materia può mancare al critico, al novelista, al poeta; al giornalista teatrale non manca mai. Egli ha sempre una salva di epiteti a' suoi ordini; Giordani, Tommaseo, possono bene mettere in voga lo stile conciso: egli, quanto a lui, sta sempre per lo stile largo e abbondante, ama le circonduzioni, le amplificazioni, i periodi rotondi, e trova povera di epiteti la nostra lingua, e manchevoli i dizionari [...]. E tutto ciò non affatica già l'intelletto, il discernimento, la critica del giornalista: egli non ha bisogno di leggere il libretto, di sentire il cantante, di esaminare la musica: egli ha presso di sé il criterio infallibile che regola i suoi giudizi: l'elenco de' suoi associati. Avrà egli la coscienza di dir male di un abbonato, o la sciocchezza di lodare chi non lo è?". Più in generale sulla figura del giornalista cfr. anche A. FRISIANI, *Scene della vita. Il gabinetto d'un giornalista in Milano*, «Moda», IV (1839), n. 49, pp. 193-94; *Ventiquattr'ore di un giornalista*, ivi, n. 93, p. 369; *Che cosa fare?*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 64, pp. 511-12; A. P[IAZZA], *Ella ha paura dei giornalisti!*, ivi, XXXIV (1837), n. 17, p. 133; ID., *Dello scrivere nei giornali*, ivi, XL (1843), n. 26, p. 157; e ancora i numerosi articoli di FRANCESCO DALL'ONGARO sulla «Favilla».

<sup>106</sup> [L. PRIVIDALI], *Proemio*, «Corriere dei Teatri», I (1838), n. 1, pp. 1-4 (il brano è riportato in S. DE STEFANIS CICCONE, I. BONOMI, A. MASINI, *La Stampa periodica milanese*, p. 348).

<sup>107</sup> Così M. BERENGO, *Intellettuali e librai*, pp. 101-02.

<sup>108</sup> Cfr. le raccolte antologiche di S. BORDINI, *L'Ottocento, 1815-1880*, Roma, Carocci 2002, e di C. SAVATTIERI, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma, Carocci 2006, con relativa bibliografia.

<sup>109</sup> Cfr. N. MARSELLI, *La Critica e l'arte moderna*, Napoli 1866, pp. 4-5.

chimica”, porgendo “quel calore moderato dalle leggi, come in una macchina a vapore si regola il bollore dell’acqua nella caldaja”<sup>110</sup>.

\*\*\*

La divaricazione degli interessi giornalistici tra l’opera, oggetto di esame, ed il contorno scenografico e mondano, riscontrata in sede operistica, caratterizzò, come dicevamo nel precedente paragrafo, anche la critica figurativa degli anni Trenta e Quaranta. Comuni negli interventi sulle due materie le connotazioni di nazionalità e di originalità, che contraddistinsero una tipologia testuale strettamente legata all’attualità espositiva e rappresentativa. Parimenti l’aulicità del registro espressivo, proprio della cronaca artistica, risulta paragonabile a quello impiegato dall’esegesi teatrale, favorendo i continui imprestiti lessicali ed i riferimenti analogici, di cui ci occuperemo nel capitolo quarto e che la selezione antologica, specificatamente mirata all’esemplificazione dei ricorsi terminologici e locutivi, ben mette in luce. Infine, un parallelo sviluppo da una diffusa ecfraistica con le variazioni sul tema più o meno pertinenti rispetto all’oggetto, a prose politicamente e socialmente orientate con il pretesto dell’opera, fino alla maturazione di un più puntuale registro critico, con le sue attenzioni stilistiche e le intuizioni – sia preoccupate o fiduciose – di una nuova sensibilità espressiva, denotò nel corso del secolo il processo di decodifica artistica, così da incoraggiare ulteriori confronti con le coeve esperienze in ambito melodrammatico.

Nel ripercorrere questo cammino occorre anticipare una precisazione: nei periodici d’inizio secolo la descrizione delle più recenti opere d’arte così come il rendiconto delle annuali rassegne accademiche furono solitamente affidati a letterati o poligrafi di formazione estranea alla pratica figurativa – delle eccezioni a questa prassi, tratteremo diffusamente nel prossimo paragrafo. Anche a prescindere dalle intenzionalità divulgative, proprie del mezzo giornalistico, risulta pertanto indispensabile distinguere chiaramente le modalità discorsive, impiegate da quanti pubblicavano i propri scritti in volume, dalla letteratura volante: rispetto alle (per certi versi) più professionali prose trattatistiche, quest’ultima si caratterizzò per un alto tasso di letterarietà, adottando forme e stilemi tipici della recensione bibliografica.

Pure, l’aumentato interesse nei confronti della materia artistica da parte di un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo costrinse ben presto i commentatori ad una revisione della tradizionale prassi interpretativa: mentre le pagine dedicate alla politica di patrocinio delle arti, nel quadro generale dell’esaltazione e del consolidamento del regime napoleonico prima, quindi asburgico, mantennero invariabilmente i caratteri della cronaca cittadina (incisività, linearità e pregnanza informativa, con un corredo iperbolico, volto alla glorificazione del governo in carica); le recensioni artistiche, dove trovavano posto discussioni sulla natura delle relazioni intrattenute dall’arte moderna con i modelli tradizionalmente riconosciuti (la natura o gli antichi), registrarono fin dai primi anni Venti un progressivo aggiornamento. Evidente in particolare lo scarto qualitativo e quantitativo degli interventi legati alle rassegne accademiche: da principio i giornali si limitarono al resoconto della cerimonia di premiazione degli allievi, all’elenco dei vincitori dei concorsi aperti agli artisti di fama e talora alla trascrizione dei discorsi inaugurali tenuti dal presidente dell’istituzione, dal segretario o da altre autorità cittadine – discorsi che trovavano pubblicazione negli Atti ufficiali, riservati però ad un numero limitato di lettori<sup>111</sup> – ; in seguito le riviste di cultura generale si aprirono invece ad ospitare più intensi dibattiti sulle opere in mostra, e dalla fine del terzo decennio quasi ogni testata, qualunque fosse il suo campo d’interesse ed il pubblico, cui si

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>111</sup> La struttura degli Atti accademici restò pressoché inalterata nel periodo preso in esame: al discorso d’inaugurazione della distribuzione dei premi, normalmente di competenza del Presidente o del Segretario, si aggiungevano quelli di professori o personaggi di rilievo politico o culturale; seguiva l’estratto dei giudizi delle commissioni straordinarie per i grandi concorsi (architettura, pittura, scultura, incisione, disegno di figura, disegno d’ornamenti), i giudizi delle commissioni permanenti per i concorsi di seconda classe (architettura, figura in disegno e in plastica, elementi di figura); quindi i risultati delle classi d’ornamenti e di prospettiva; l’elenco degli oggetti presenti all’esposizione e quello dei membri, dei soci onorari e dei soci corrispondenti.



rivolgeva, riservò uno spazio crescente al commento dei dipinti e delle sculture esposti nelle sale accademiche.

La diffusa notorietà delle arti, fenomeno affatto nuovo e moderno, incoraggiò negli interpreti l'esperienza di diverse modalità di approccio nei confronti delle opere: consapevoli della popolarità dei loro bollettini, non più ristretti alla cerchia degli eruditi e dei conoscitori, ma attesi con avidità da nuove fila di amatori e semplici curiosi, i giornalisti furono costretti ad interrogarsi sull'efficacia delle proprie abitudini critiche.

Dalle pagine della «Gazzetta di Milano» Stefano Ticozzi ci offre una significativa testimonianza dei contemporanei tentativi di elaborare sistemi interpretativi altri, a suo credere tuttavia affatto inefficaci (1822): mentre si scagliava contro i pretendenti esperti, i quali, immaginando “a capriccio” “varj sistemi e teoriche”, ostentavano dottrine nell'arte e facevano gli “*spiritos[i]* sui quadri”, Ticozzi tentava l'estremo riscatto di una procedura valutativa, destinata all'esaurimento<sup>112</sup>. Fedele al modello esegetico settecentesco, il letterato riservava la parte essenziale della descrizione all'identificazione del concetto, cioè all'ineludibile decifrazione verbale dei sentimenti, che i vari personaggi in esame avrebbero dovuto provare e la cui piena comunicazione risultava preclusa al sempre deficitario universo figurativo: un abbondante impiego di figure retoriche e locuzioni poetiche, aggettivazioni iperboliche e riferimenti mitologici, attraverso cui il giornalista faceva pompa dei propri studi classici, sosteneva una serie di attribuzioni, spesso fantasiose, affidate a costrutti sintattici assai complessi di chiara impronta ciceroniana. Specificati preamboli, aneddoti e risultati ultimi della vicenda rappresentata, con il fondamentale giudizio circa la capacità del pittore di riprodurre il momento apicale, sì da consentire al commentatore l'esplicazione della morale sottesa all'opera – più spesso per volontà dell'interprete che nell'intento autoriale –, Ticozzi rivolgeva lo sguardo a quanto effettivamente raffigurato nel dipinto in questione: il giudizio critico si muoveva allora intorno agli assi fondamentali dell'aderenza alla vicenda narrata, della coerenza storica, della credibilità psicologica e drammatica, della vivezza espressiva o ancora dell'intensità lirica; seguivano alcune formule generali sulla correttezza dei canoni proporzionali e prospettici, gli equilibri cromatici, il movimento chiaroscurale, e così via, piuttosto occasioni di sfoggio d'abilità affabulatorie che commenti aderenti alle soluzioni stilistiche adottate dall'artista.

L'estrema riduzione delle allusioni al referente figurativo in favore della diffusa esposizione dell'episodio, assimilabile a certe pagine dei contemporanei romanzi storici<sup>113</sup>, motiva la tradizionale precedenza, concessa nei commenti alle opere ad alto tasso di narratività, pur a discapito degli orientamenti del collezionismo, nonché della rilevanza quantitativa degli oggetti esposti<sup>114</sup>: lampante il rapporto numerico tra le pagine, riservate alla pittura di storia, sacra o mitologica, che più facilmente davano adito a sermoni ed allocuzioni poetiche<sup>115</sup>, rispetto al totale, dedicato alla rassegna, cosicché le opere di altro genere venivano spesso liquidate con cenni lapidari, scarsamente indicativi del loro valore.

La citazione da Ticozzi ci ha però reso avvertiti del progressivo emergere di altre modalità critiche, promosse da diversi scrittori, vieppiù consapevoli dell'inusitato impegno di mediazione nei confronti delle arti figurative, attivato dal nuovo mezzo comunicativo. Mentre i conoscitori

---

<sup>112</sup> Cfr. *Esposizione in Brera. – Il ratto di Polissena, quadro del Serangeli*, «Gazzetta di Milano», 1822, n. 247, pp. 985-86.

<sup>113</sup> Si vedano in proposito le osservazioni, da noi svolte nel capitolo terzo.

<sup>114</sup> La ripartizione tra generi alti (pittura di storia, sacra o mitologica) e generi infimi del tirocinio accademico, venuta meno con il metamorfismo rococò, aveva conosciuto una nuova formulazione in età neoclassica, dove tuttavia si assistette ad un'attenuazione della varietà tematica, dovuta alla preponderanza del valore stilistico, che conferiva più o meno lo stesso aspetto alle scene mitologiche, alle esemplari vicende amorose come alle versioni figurate di testi poetici: in generale sui generi cfr. *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 31 vll., Roma-Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, V, 1958, pp. 652-79 (s. v. “Genere e profane figurazioni”); quindi *Enciclopedia Einaudi*, 16 vll., Torino, Einaudi 1979, VI, *ad vocem*; per la rigerarchizzazione neoclassica, dopo il metamorfismo rococò, cfr. F. BERNABEI, *Percorsi della critica d'arte*, Padova, Cleup 1995<sup>2</sup>, pp. 38-40 e 343-39, con relativa bibliografia, e A. PINELLI, *Nel segno di Giano*, Roma, Carrocci 2000, in particolare pp. 30-ss.

<sup>115</sup> Sull'*historia* “*summum pictoris opus*”, cfr. L. B. ALBERTI, *De pictura* [1435], III, pp. 226-27.

opponevano al modello letterario il proprio sistema valutativo, a discapito della maggior precisione terminologica e nell'impiego dei confronti con la tradizione storica altrettanto (se non più) incapace di offrire risposta alle esigenze del nuovo pubblico di fruitori del bene artistico, che la tipologia avversaria; altri redattori, maggiormente addentro alle dinamiche della moderna pubblicistica, cercarono di immettere stimoli nuovi nel tradizionale dualismo tra “mezzo” e “messaggio”<sup>116</sup>.

Se tardarono ad abbandonare le forme illustrative tradizionali, con le loro intenzionalità pesantemente didattiche e la centralità a volte soffocante della componente letteraria, le nuove leve giornalistiche superarono il tradizionale stile referenziale in favore di un rapporto altamente partecipato ed individualizzato con l'opera. Attraverso un registro brillante, in cui si mescolavano sapientemente note ironiche ed acute osservazioni polemiche, i commentatori non risparmiarono i propri strali a pittori e scultori, sovente ritratti come suscettibili e rancorosi, ciascuno convinto di aver realizzato un capolavoro e perciò intollerante di ogni critica, di ogni parola che non fosse di plauso incondizionato: “Essi non sono mai contenti”, scriveva Defendente Sacchi in occasione dell'esposizione del 1829, “lodateli fino all'adorazione e poi aggiungete con tutto riserbo una mezza osservazione e strepitano come anime dannate in una bolgia, molestate da vespe e tafani”<sup>117</sup>. Pure, nonostante la complessità del mestiere, scarsamente reputato anche da un pubblico preventivamente schierato<sup>118</sup>, tali intellettuali rifiutarono di limitarsi alle tradizionali critiche di convenzione, timorose di troppo scontentare e che alla fine non servivano a nulla. Di contro agli eccessi verbosi degli eruditi – su cui sarebbe tornato con tono sarcastico un anonimo collaboratore del «Corriere delle Dame», che nell'aprile 1840 improvvisava una descrizione iperbolica di “un quadro di una bellezza e di una grandezza meravigliosa, contenente una formica” –, essi proclamarono l'indipendenza del proprio giudizio e, ricusando di unirsi ai panegiristi che encomiavano gli artisti alla moda, si fecero mentori dei neofiti della disciplina, incoraggiarono le prove più riuscite e consigliarono gli altri a migliorarsi.

Nel tentativo di esplicitare i messaggi civili e politici, di cui era caricata l'arte contemporanea, e nel contempo di partecipare i lettori delle scelte stilistiche e delle modalità esecutive, adottate dall'artista, le riviste degli anni Trenta e Quaranta del secolo si caratterizzarono quali laboratori di continue sperimentazioni sul lessico e sui confronti critici.

Immaginati nelle forme del racconto della visita, fatta dal giornalista all'esposizione, e delle emozioni da lui provate di fronte alle singole opere d'arte, i commenti – solitamente in più puntate – presentavano di frequente il ricorso alla seconda persona singolare o alla prima plurale, un tentativo di accomunare la condizione dei lettori a quella del critico: “Siamo tra le rupi di Calavrita, *il leone Acheo si scosse*, e manda ruggito che annuncia l'incominciamento di un'era novella per la contrada di Pericle e di Leonida”<sup>119</sup>; “La *Stuarda* che sale il patibolo è sparsa di tanta misericordia che tu piangi guardando nel volto a quella infelice regina”<sup>120</sup>; e ancora:

Tu non sai se primamente debba ammirare l'assieme della scena che serve di teatro all'azione o i varii gruppi che con atti più o meno marcati espongono l'azione stessa. Se osservi al paesaggio tu vedi con arte mirabile distribuite le masse, dispensata la luce e alternata colle ombre, le tinte armonizzate da un occhio avvezzo a vedere in pari tempo il bello nella verità e la verità nel bello; se osservi le figure, contempi il movimento, la vita delle macchiette isolate, l'onda confusa della folla dei combattenti. Ogni menomo tocco del pennello, ogni menomo lume ch'esso getti su quelle fogge d'armi, su que' morioni, su que' cavalli coperti da bardamenti di ferro, su quelle corazze pesanti, ti accenna

<sup>116</sup> Su questi discorsi si veda quanto scrive F. BERNABEI, *L'idea di eclettismo in pittura*, in L. MOZZONI e S. SANTINI, *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti*, Napoli, Liguori 2007, pp. 33-88.

<sup>117</sup> *Le Belle Arti e l'Industria in Lombardia nel 1834. Relazione di DEFENDENTE SACCHI*, «Nuovo Ricoglitore», X (1834), n. 105, pp. 585-621.

<sup>118</sup> Ancora Sacchi individuava le diverse categorie degli “estetici che gustano fino allo svenimento il bello ideale, i pedanti che tutto giudicano a misura di compasso, gli idolatri della classicità antica che hanno solo per buono l'imitazione del greco; i romantici che per desiderio di trovare la schietta natura comportano che sia offerto il puerile e o schifoso e pretendono frante fino le regole del buon senso” (*ibidem*).

<sup>119</sup> [L. CARRER], *Pubblica esposizione nelle sale dell'imp. Regia Accademia di Belle Arti*, «Gondoliere», V (1838), n. 43, pp. 337-39.

<sup>120</sup> P. GIUSEPPE DEFENDI, *Scuola Veneziana – Hayez. Articolo III ed ultimo*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 105, pp. 417-18.

l'artista-poeta che, tratto il pensiero de' suoi lavori dalla storia maestra d'ogni bell'arte, ne fa scaturire quasi con magia tutte le idee accessorie, ond'è indicata a caratteri indelebili l'indole speciale dell'epoca che somministrò l'argomento<sup>121</sup>.

Frequenti le novelle, gli aneddoti, i racconti su artisti del passato o pittori immaginari, spesso conditi di episodi piccanti o al limite del ridicolo, i quali, evidentemente estranei all'intenzionalità documentaria, rappresentarono comunque un importante mezzo di divulgazione di una sensibilità artistica tra le classi popolari<sup>122</sup>.

Sul versante delle metafore e dei traslati si registra un significativo rinnovamento nei termini di confronto impiegati: se fin dentro gli anni Trenta le immagini erano desunte di preferenza dalla tradizione letteraria erudita, altri settori, più vicini alla pratica quotidiana dei lettori, furono chiamati ad offrire il proprio contributo, mentre gli abusati imprestiti mitologici divennero spesso oggetto di divertite facezie parodistiche. Esempio la godibilissima relazione di Pier Murani, che nel considerare la temperatura erotica dell'esuberante produzione di veneri moderne, realizzata da Natale Schiavoni, dichiarava l'artista un "mago", capace di trarre "da non so qual crogiolo inesauribile tante apparizioni vezzose, tante silfidi o uridi, bionde o brune, pallide o rosee, da mutare il suo studio in un aremme così incantevole, che nessun pascià a tre o più code può vantarne uno di simile"; per concludere maliziosamente: "S'egli la pensasse come Pigmaliione, e gli Dei fossero ancora così compiacenti, povero lui! E povero Pigmaliione se avesse avuto una fecondità simile a questa!"<sup>123</sup>.

Nel riprendere le faziosità dei colleghi giornalisti, Selvatico caratterizzava invece la moderna prassi critica attraverso un lungo paragone marino:

Perdonatemelo, giornalisti fratelli, ma la è proprio così: quando noi, ed io pel primo, abbiamo un'opera qualunque su cui dar sentenza, cominciamo dal protestare al pubblico la più scrupolosa *imparzialità*; ma poi questa benedetta imparzialità, alla guisa delle acque limpide di un ruscello che, costrette a scorrere fra il pantano di un palude, finiscono a dilagarsi melmose per la campagna, la lasciamo attraversare (concedetemi la figura degna dell'Achillini) la grossa fanghiglia delle nostre prevenzioni, e quella ancora più grossa dei pregiudizii nostri, e l'altra peggio che fetida mota, voglio dire la boria più o meno superba di farsi valere per i da ciò della letteratura e delle arti<sup>124</sup>.

L'impiego di termini desunti dall'ecfrastica teatrale ed i parallelismi con le coeve esperienze melodrammatiche, di cui ci occuperemo nel capitolo quarto, svolsero sia una funzione positiva, garantendo l'immedesimazione dello spettatore nella vicenda e per questa via un'efficace penetrazione dei nuovi ideali democratici e civili, ma più spesso virarono la descrizione verso un'eccessiva attenzione al lato drammatico e tragediabile dell'opera. Basti considerare il commento di Tommaso Locatelli al *Marin Faliero*, dipinto dal bolognese Ludovico Lipparini ed esposto alla rassegna veneziana del 1835<sup>125</sup>: il critico concentrava la propria attenzione sui protagonisti della vicenda rappresentata, da un lato il vecchio doge, di cui, con intenzionalità palesemente didattiche, venivano evidenziate l'attuale condizione di miseria e l'umiliazione, seguite alla congiura contro la Repubblica – "Strigne le pugna in atto ancor di minaccia, e sulla fronte sdegnosa par quasi di leggere la tremenda profezia che gli attribuì l'anima disperata di Byron" –; dall'altro era evocata per mezzo di un'apostrofe spiccatamente retorica e teatrale, la "bella *mugier*", che "in lacrime ed in supplicazioni si sface". "Ma invano!", sentenziava Locatelli: "Alle rupi, infelice, ti volgi; a' sordi flutti dell'Adriatico mercede domandi. Qui regna solo giustizia, tremenda giustizia, che non ha senso di udito a lamenti e preghiere".

Un parallelo di questo tipo di critica ricorrente a terminologie teatrali si ha nei commenti di Antonio Meneghelli alla *Maria Stuarda* di Lattanzio Querena, apparsi nella strenna «Non ti scordar

---

<sup>121</sup> Alcuni cenni sull'Esposizione delle Belle Arti nel Palazzo di Brera. Articolo secondo, «Barbiere», II (1834), n. 76, pp. 301-02.

<sup>122</sup> Rinvio per i riferimenti documentari alle schede allegate, relative alle singole riviste.

<sup>123</sup> PIER MURANI, *Pubblica mostra nella I. R. Accademia Veneta (Continuazione e fine)*, «Giornale Euganeo», I (1844), 3, pp. 712-20: 712.

<sup>124</sup> P. SELVATICO, *Sopra un quadro di Carlo Bellosio rappresentante alcuni episodii del Diluvio*, «Rivista Europea», IV (1841), 3, pp. 86-100

<sup>125</sup> Cfr. T. LOCATELLI, *Appendice*, IV, "Critica", n. 2.

di me» del 1842, e nella *Lettera quarta a G. Venanzio*<sup>126</sup>: registrazione analitica dello spunto drammatico offerto al pubblico, i brani meneghelliani concedevano largo spazio alla descrizione delle vesti (il “costume”), degli atteggiamenti, le espressioni, la scelta dei personaggi, la collocazione e distribuzione dei ruoli sul palcoscenico; non manca neppure in questo caso una retorica apostrofe alla vittima delle regali gelosie muliebri<sup>127</sup>.

A partire della seconda metà del quarto decennio, il progressivo riconoscimento della componente stilistica nella sua valenza significativa, quale determinante fondamentale per la formulazione del messaggio, si accompagnò all'affermazione dei generi, al cui esame la critica concesse una crescente attenzione, motivata dagli effettivi orientamenti del gusto del pubblico. Le diverse parabole della ritrattistica e della pittura di paesaggio, la prima procedente dalla tradizione settecentesca del ritratto allegorico-politico o in costume verso inedite tipologie iconografiche, centrate sulla resa degli affetti e della mobilità del carattere e del pensiero, il secondo protagonista di una decisiva evoluzione da una condizione gregaria, subordinata ai generi alti del tirocinio accademico, ad interpretazione privilegiata degli stati d'animo<sup>128</sup>, determinarono la necessità di una verifica della congruenza e della validità delle tradizionali modalità interpretative, determinante anche per l'analisi della contemporanea pittura storica. Così Pietro Zandomenighi figlio, recensendo nel 1836 per «Il Vaglio» il *Ritratto di Francesco Fontanella* di Leonardo Gavagnin, ometteva affatto la descrizione fisionomica del committente, per marcare le innovazioni compositive nell'ideazione scenica, nei contrasti luministici e nella precisa attenzione agli accessori<sup>129</sup>; un punto, quest'ultimo, su cui insisteva anche un anonimo corrispondente della «Gazzetta di Venezia» nel commento alla *Famiglia Fossati* di Placido Fabris, tentando per tale via una definizione del carattere e del modo più appropriato di renderlo sulla tela<sup>130</sup>. Pietro Selvatico evidenziava invece le capacità evocative della pittura di paesaggio, che aveva trovato un eccezionale interprete in Ippolito Caffi, artefice di una così sorprendente *Eclissi di sole* da riuscire a penetrare nell'animo stesso del riguardante, infondendogli “per le ossa” uno “straordinario freddo”<sup>131</sup>. Nell'«Album» del 1840 Giuseppe Marimonti giocava sul confronto tra i particolari del quadro e le emozioni, da essi procedenti, il commento del *Temporale*, dipinto da Giuseppe Bisi per

---

<sup>126</sup> Su Meneghelli ed i suoi famosi cinque *Viaggetti attraverso le stanze* (Padova 1839-44) cfr. M. PIETROGIOVANNA, *Collezionisti e donatori, acquisti e lasciti. Una ricognizione delle acquisizioni di dipinti dei Musei Civici di Padova nell'Ottocento e nel Novecento*, in D. BANZATO, F. PELLEGRINI, M. PIETROGIOVANNA (a cura di), *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, Padova, Il Poligrafo 1999, pp. 30-36.

<sup>127</sup> Cfr. in proposito F. BERNABEI, *Critica d'arte e pubblicistica*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa 2003, II, pp. 499-22: 515.

<sup>128</sup> Accanto alle sezioni, dedicate a questi generi, nelle storie generali della pittura italiana dell'Ottocento (su cui rimando alla bibliografia finale), si vedano V. GUZZI, *Il ritratto nella pittura italiana dell'Ottocento*, Perugia, Fabbri 1967; M. C. GOZZOLI, M. ROSCI, *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Paesaggi e vedute 1800-1859*, Milano, Görlich 1975; M. P. GONNELLI MANETTI – U. BALDINI – P. C. MASINI (a cura di), *Il Ritratto nell'Ottocento: dipinti, disegni, incisioni*, Firenze, Gonnelli 1978; AA. VV., *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere 15 maggio – 29 agosto 1993, Milano, Electa 1993; E. LUCCHESI RAGNI – M. MONDINI (a cura di), *Ritratti del primo Ottocento a Brescia*, Brescia, Comune di Brescia 1995; F. MAZZOCCA ET AL. (a cura di), *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli 28 ottobre 2000 – 28 gennaio 2001, Milano, Skira 2000; D. MORMORIO, *Vedute e paesaggi italiani dell'800*, Milano, Motta 2000; C. SISI (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa 2003.

<sup>129</sup> F. ZANDOMENIGHI (FIGLIO), *Ritratto del sig. d. Francesco Fontanella. Opera di Leonardo Gavagnin*, «Vaglio», II (1836), pp. 271-72.

<sup>130</sup> *Squarcio di lettera di un Veneziano*, «Gazzetta di Venezia», 1832, n. 271, pp. 1081-82. Cfr. anche P. CHEVALIER, *Note su alcune produzioni di Belle arti*, Venezia 1836, pp. 171-77.

<sup>131</sup> P. SELVATICO, *Esposizione di belle arti in Venezia nell'agosto del 1842*, «Rivista Europea», V (1842), 4, pp. 46-76. Nello stesso anno SELVATICO nei *Pensieri* invitava i pittori di paesaggio a compiere studi dal vero e ritrarre in album i luoghi che visitavano, così da crearsene un repertorio, cui poter attingere per i loro dipinti, senza però introdurre alcuna licenza poetica o accademica: la scena doveva “ridesta[re] perfettamente l'idea della verità da cui siamo circondati” (ID., “Poche parole intorno al paesaggio”, in *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova 1842, pp. 291-93).

il marchese Ala Ponzoni<sup>132</sup>; mentre Pier Murani improvvisava una lirica divagazione per tradurre verbalmente la suggestione di un notturno di Giuseppe Canella<sup>133</sup>. Ancora, allorché la progressiva affermazione della fotografia sembrò assolvere le funzioni di documentazione, riconoscibilità, memoria familiare e pubblica, precedentemente attribuite al ritratto, Pietro Cominazzi, distinguendo due “maniere di ritratti”, “l’una *artistica*, l’altra *materiale*”, invitava i critici a prestare maggior attenzione alla moderna intimizzazione del carattere<sup>134</sup>: sorvolando sugli oggetti materiali, che sembravano sviare gli spettatori dal dovuto interesse per le espressioni del volto, si sarebbero fatti risaltare quegli aspetti della figurazione pittorica, che la copia fotografica non avrebbe mai saputo supplire<sup>135</sup>.

Sovente incanalato in una dimensione minore, cioè come racconto di fatti spiccioli accessibili al largo consumo di un pubblico, che vi si sarebbe riconosciuto per scarsa propensione alle altezze del moralismo storico (memorabili le interpretazioni puritane della *Confessione*, dipinta da Giuseppe Molteni nel 1838, degne sorelle del bigottismo della Perpetua manzoniana)<sup>136</sup>, anche la pittura di genere – già occasionalmente oggetto di dibattito ed a partire dagli anni Quaranta momento centrale della riflessione artistica – venne coinvolta nel rinnovato processo illustrativo: se ben oltre la metà degli anni Trenta una produzione, segnata dalla descrittività episodica, favorì letture altamente narrativizzate, debitrice delle contemporanee novelle popolari; al volgere del secolo il progressivo mondanizzarsi della pittura contemporanea impose una riconsiderazione delle variabili, coinvolte nella determinazione della qualità artistica, inducendo i critici ad una condanna della tradizionale descrittività folkloristica, a favore di un potenziamento della componente più propriamente figurativa, investita di un’inedita responsabilità civile.

Così, in occasione della rassegna braidense del 1846, osservando come in un terreno tanto “ricco d’opere”, quanto “meschino d’idee e d’affetti”, “gli accessori” avessero “detronizzato il soggetto principale”, Carlo Tenca si interrogava sulla reale portata delle aspirazioni del genere di incidere sulla società, mentre ne constatava l’esaurimento in un pettegolo, a volte morboso aneddotismo:

---

<sup>132</sup> G. MARIMONTI, *Temporale. Dipinto di Giuseppe Bisi consigliere ordinario e professore di paesaggio di proprietà del sig. marchese Ala Ponzoni*, «Album», IV (1840), pp. 51-55.

<sup>133</sup> PIER MURANI, *Carlo Ferrari (Lettera a G. Stefani)*, «Giornale Euganeo», I (1844), 2, pp. 152-58.

<sup>134</sup> P. COMINAZZI, *Pubblica Esposizione di Belle Arti nelle Gallerie di Brera*, «Figaro», IV (1838), n. 83, pp. 325-26; il discorso veniva ripetuto da COMINAZZI anche nell’articolo *Esposizione nelle I. R. sale di Brera. 1839 – Maggio*, ivi, V (1839), n. 46, pp. 181-82, e nuovamente in *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera*, ivi, VIII (1840), n. 44, pp. 173-74.

<sup>135</sup> Cfr. S. BORDINI, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia. L’Ottocento*, Milano, Electa 1991, II, pp. 581-601, in particolare p. 594.

<sup>136</sup> Bermani nell’«Album» 1838 ipotizzava che Molteni si fosse ispirato ad un fatto realmente accaduto, ovvero che la giovane madre seduta nel confessionale avesse ceduto alle lusinghe di un cugino, e ne ammirava incondizionatamente l’attualità (B. BERMANI, *La Confessione. Quadro ad olio di Giuseppe Molteni*, «Album», II, 1838, pp. 5-13). Concorde Defendente Sacchi, che scriveva: “Il quadro appartiene ai nostri tempi, è un riflesso delle nostre idee, si distacca da tutte quelle pitture che metteranno lo scompiglio negli archeologi futuri. Tutto è nostro e contemporaneo in quel quadro; tutto rivela un pensiero, leggiero se volete, ma quale lo richiede un’epoca che limita la sua storia agli avvenimenti da *salon*, da *boudoir*, e da confessionale. La maestria del pittore nel dare interesse e vivacità ad una scena tanto comune, ed in apparenza sì poco opportuna a somministrare ispirazioni, comparve ammirabile: il pennello di Molteni accarezzò il suo soggetto, dimandò alla società le sue fisionomie, i suoi abiti, una espressione che fosse sua, e ci donò nella Confessione un quadro i di cui originali sono veri, e ci parlano un linguaggio che non ha bisogno d’interpreti e di traduttori. Il concetto è grazioso [...] le ricche pieghe del semplice elegante vestito, e le ondulazioni della nera mantiglia, lasciano travedere un tesoro d’avvenenza, e quelle linee pure che *poetizzano* la bellezza, rendendola quasi inaccessibile ai calcoli dei profani: i vezzi di quel viso sì bello e sì modesto, quegli occhi nascosti dalle lunghe palpebre, quella fronte angelica, ti narrano una storia di passioni suscitate e forse divise, una storia affettuosa ed interessante [...]. Il Sacerdote, ministro dell’Evangelio, bello, di quelle forme dignitose e tranquille che traducono un pensiero di carità e d’amore, concilia quasi una tenerezza profonda, un bisogno di domandare a Dio un amico che vi consigli, un padre che vi guidi, un giudice che vi perdoni” (D. SACCHI, *Esposizione delle Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera*, «Gazzetta di Milano», 1838, n. 263, pp. 949-51). Lo strepitoso successo ottenuto, documentato concordemente dalla pubblicistica dell’epoca, fu amplificato dall’acquisto dell’opera da parte di S. M. Ferdinando d’Austria per la Galleria del Belvedere a Vienna.

Non si tratta più di rappresentar una scena della vita, ma di collocare una o più figure sulla tela per aver pretesto a sfoggiar bellezza di abiti, di tende, di mobili, di strane architetture. A veder tutto quel lusso di trine, di nastri, di velluti, di seggioloni, di armadj, di cortine, di porcellane, di bronzi e di quanti oggetti presenta la moda oggidì, si direbbe questa pittura una specie di esposizione industriale fatta per tramandare ai lontani nipoti l'inventario dipinto delle nostre manufatture. E noi, che non sentiamo ancora la poesia dell'industria, e che abbiamo la disgrazia di cercar altra cosa nelle arti belle, passiamo indifferenti davanti a queste splendide decorazioni, che possono destare la nostra ammirazione quando son portate alla più squisita eccellenza d'esecuzione, come nei quadretti del Tömer, ma che non ci dicono nulla né alla mente né al cuore<sup>137</sup>.

Ma i fastidi di Tenca per ogni falsità scenografica o decorativa coinvolgevano anche la produzione di genere 'alla Selvatico', che, "sfiduciata forse di più alto destino", si immeschiniva ad "espressione dei soli fatti che cadono nella vita comune del nostro tempo", invece di spaziare "in più vasta atmosfera", studiare "la vita in tutti i suoi rapporti, coll'uomo, colla famiglia, colla società, senza distinzioni verune di tempo". Senza sovrapporsi o supplire alla pittura storica, il genere doveva investirsi di un più alto impegno morale e volgersi a rappresentare "azioni vaste, clamorose", "commozioni che passano la cerchia quotidiana degli avvenimenti", garantendo la permanenza dell'universalità della problematica storica all'interno della sua caratteristica episodicità<sup>138</sup>.

Un simile investimento d'intenzionalità civili, compiuto nei riguardi della pittura di genere, implicava l'esigenza di una riforma della critica, impegnata a renderne conto, la quale non poteva più stare contenta di una parziale considerazione delle soluzioni stilistiche adottate dall'artista nell'opera in oggetto, né tanto meno di una descrizione moralistica, avulsa da qualsiasi referenzialità pittorica, bensì doveva impegnarsi in superiori sintesi valutative, capaci di inscrivere il giudizio critico entro un opportuno discorso storico. Offrono testimonianza di un simile, maturo, impegno esegetico alcune splendide pagine della «Rivista Europea» o dell'«Italia musicale», dove, ricercando le radici storiche della produzione artistica attuale ed istituendo relazioni inedite con le altre forme espressive, i cronisti precorsero future esperienze critiche di secondo Ottocento, capaci di una considerazione problematica delle proprie attitudini percettive e, qualora necessario, di una messa in discussione delle prospettive di lettura del processo artistico, fino allora adottato.

### ***c. La professione critica: le diverse carriere del critico-giornalista ed alcuni scontri polemici, volti a precisarne requisiti e competenze***

I paragrafi precedenti hanno più volte richiamato la nostra attenzione sulle competenze e le responsabilità del giornalista, impegnato nel commento di una rappresentazione teatrale o nella rassegna delle più recenti produzioni artistiche: se pur ad amittica, la questione relativa al ruolo dello scrittore e del critico d'arte assunse infatti inedite valenze con il progressivo affermarsi della pubblicistica alla guida dell'opinione pubblica. Le discussioni, di cui ci occuperemo, riguardarono sia il ruolo dei critici in quanto tali, sia il ruolo dei critici in quanto presenti in strenne o giornali popolari e di moda, dando luogo a vivaci conflitti sia tra i giornalisti e gli artisti ed i conoscitori (in genere diffidenti di questa fresca ed invadente presenza), sia tra i giornalisti e gli studiosi culturalmente impegnati, preoccupati invece della loro arrendevolezza ai richiami della moda, nonché alle pretese degli artisti medesimi.

Tuttavia, prima di avviare il nostro esame, risulta opportuno considerare la figura dei commentatori su riviste sotto il profilo della loro specifica professionalità. Abbiamo già accennato ai letterati, prosatori o poeti, i quali erano invitati a scrivere in pubblicazioni di pregio ed in strenne di lusso per motivi di prestigio e di promozione delle testate, quando non per difendersi da offese rivolte loro per mezzo stampa: è il caso tra gli altri di Giulio Carcano (1812-1884), Giovanni Prati

---

<sup>137</sup> C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. IV (1846), 2, pp. 340-89.

<sup>138</sup> [ID.], *Atti dell'I. R. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1850*, «Crepuscolo», II (1851), n. 2, p. 7.

(1814-84) o Aleardo Aleardi (1812-78), i quali mantennero ben distinta la propria condizione intellettuale rispetto all'occasionale ingerenza nel mondo della letteratura volante<sup>139</sup>. Più singolare il caso del poeta veneto Luigi Carrer (1801-1850), che preferì svolgere una funzione di critico in via diretta attraverso la direzione del «Gondoliere»<sup>140</sup>; altra ancora la posizione del veronese Andrea Maffei (1798-1885), il quale, se pur per quattro anni direttore delle «Gemme d'arti italiane», data la particolarità della rivista, evitò sempre lo schieramento polemico, non differenziando l'attività svolta per la strenna da quella più abituale<sup>141</sup>.

Gli artisti con vocazione critica (pittori o scultori, ma anche coreografi o, specie dagli anni Quaranta, musicisti) scrissero dapprima su periodici legati alle Accademie od agli istituti d'appartenenza; a partire dalla metà degli anni Trenta troviamo invece le loro firme un po' ovunque, dai quotidiani alle riviste di moda o teatro: ricordiamo i nomi di Carlo d'Arco (1799-1872)<sup>142</sup>, Pietro Zandomenighi figlio (1806-66)<sup>143</sup>, Pietro Chevalier (1795-1864)<sup>144</sup>, l'incisore Giuseppe

---

<sup>139</sup> Vicebibliotecario della Braidense dal 1844, Carcano manifestò fin da giovane una spiccata attitudine letteraria, che lo condusse alla pubblicazione di numerose poesie prevalentemente di tipo rusticale, testi teatrali ed una novella in ottava, *Ida della Torre* (1834); nel 1835-36 collaborò alla strenna «Il Presagio. Ricordo di letteratura giovanile» e nel 1838 pubblicò il romanzo *Angiola Maria*, che gli procurò vasta fama; nel 1844 venne quindi invitato dall'amico Andrea Maffei a contribuire alle «Gemme», dove illustrò alcuni dipinti di genere; rientrato a Milano dopo l'esilio in Svizzera, si mantenne insegnando letteratura nell'istituto Robbiati e traducendo Shakespeare per l'editore Luigi Pirola; cfr. R. NEGRI, *Carcano Giulio*, in *DBI*, XIX, 1976, pp. 740-42. Sui più noti Prati e Aleardi, si vedano rispettivamente G. AMOROSO, *Giovanni Prati. Voci borghesi e tensione romantica*, Napoli, Giannini 1973; ID., *Scritti inediti e rari di Giovanni Prati*, Bologna, Cappelli 1977; A. RESTA (a cura di), *Giovanni Prati a cento anni dalla morte*, Atti del convegno, Terme di Comano – Trento 11-12 maggio 1984, Trento, Nuova Stampa Rapida 1984; quindi la voce *Aleardo Aleardi*, redatta E. CACCIA, in *DBI*, II, 1960, pp. 136-41, con relativa bibliografia; per la specifica attenzione al campo di studi di nostro interesse ricordo inoltre A. FORATTI, *L'estetica e la critica d'arte di Aleardo Aleardi*, Bologna, Cappelli 1923.

<sup>140</sup> Su Carrer cfr. la voce di F. DAL BECCARO, in *DBI*, XX, 1977, pp. 730-737; P. TREVES, *La critica letteraria, la filologia, la bibliografia*, in G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, *Storia della cultura veneta*, VI, pp. 365-96: 377-84; M. GIOACHINO, *In ignorata stanza: studi su Luigi Carrer*, Treviso, Canova 2001; T. AGOSTI, *Luigi Carrer (1801-1850): un veneziano tra editoria, scrittura e poesia*, Venezia, Ateneo Veneto 2006, con relativa bibliografia.

<sup>141</sup> Per la bibliografia delle opere di Maffei si veda F. FANIZZA, *Nota bibliografica alla produzione letteraria di Andrea Maffei*, in M. BOTTERI, B. CINELLI, F. MAZZOCCA (a cura di), *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra, Riva del Garda, s. l. [ma Trento], Il Museo 1987, pp. 265-72; per un profilo biografico, cfr. M. MARRI TONELLI, *Maffei Andrea*, in *DBI*, LXVII, 2006, pp. 215-20. Ricordo gli interventi, particolarmente significativi per una ricostruzione degli interessi artistici di Maffei, di A. MORANDOTTI, *Andrea Maffei cosmopolita poeta trentino protettore di Hayez e Verdi*, «Il Sole-24 Ore», 28 giugno 1987; B. CETTI MARINONI, *Andrea Maffei germanista e operatore culturale*, in N. DACREMA – G. CUSATELLI, *Il Lombardo-Veneto*, pp. 373-81; M. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Il Museo 1999; C. A. PASTORINO, *Andrea Maffei e il «mago» Verdi*, «Rassegna musicale italiana», VII (2001-02), pp. 46-49; F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez, Andrea Maffei e il fascino esercitato da Milano sulla scena artistica trentina dell'Ottocento*, in G. BELLÌ – A. TIDDIA (a cura di), *Il secolo dell'Impero: principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, catalogo della mostra, Trento 25 giugno – 31 ottobre 2004, Milano, Skira 2004, pp. 27-33; ID., *Andrea Maffei: un esempio di mecenatismo illuminato fra Milano e il Trentino*, *ivi*, pp. 204-06.

<sup>142</sup> Già allievo dell'Accademia braidense, quindi discepolo di Tommaso Minardi a Roma, d'Arco abbandonò presto l'attività pittorica per dedicarsi all'impegno illustrativo, curando le tavole per numerosi volumi, dedicati a Mantova, sua città natale; pubblicò diversi scritti sulle arti, tra cui l'autorevole monografia su Giulio Romano (*Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1838) e i due volumi *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e monumenti* (Mantova 1857-59). Tra i recenti studi su d'Arco, cfr. P. CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico a Carlo d'Arco, 1839-1847*, in G. MAZZI (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, 2 vll., Padova, Liviana Editrice 1982, II, pp. 713-58; R. SIGNORINI (a cura di), *Giornata di studio in onore di Carlo d'Arco nel secondo centenario della nascita (1799-1999) e nel ventesimo anniversario d'attività della Fondazione d'Arco (1979-1999)*, Atti del convegno, Mantova 18 settembre 1999, Mantova, Editoriale Sometti 1999; E. DISPERDI, *Carlo D'Arco, la stampa di traduzione e l'«Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano»*, «Civiltà mantovana», XL (2005), n. 119, pp. 11-36.

<sup>143</sup> Figlio dello scultore Luigi Zandomenighi, Pietro frequentò le varie scuole dell'Accademia veneziana, riportandone diversi premi. Ancora studente si recò a Roma in compagnia di Canova e vi frequentò anche lo studio di Thorvaldsen. A vent'anni fu eletto professore aggiunto provvisorio degli elementi di figura e poco dopo nominato consigliere accademico. Dopo la morte del padre, portò a termine il monumento di Tiziano ai Frari. Tra le sue opere, si segnalano una statua dell'*Aurora* ed una figura di putto per l'Imperatore Nicola di Russia, una scultura raffigurante il *Genio della pittura* per il cavaliere Jacopo Treves de' Bonfili, un ritratto monumentale del Vescovo Monsignor

Beretta (1804-?)<sup>145</sup>, Giuseppe Mongeri (1812-88)<sup>146</sup>; o ancora Carlo Blasis (1797-1878)<sup>147</sup>, il librettista Pietro Cominazzi (1802-77)<sup>148</sup>, Francesco Maria Piave (1810-76)<sup>149</sup>, Alberto Mazzucato

---

Giovanni Giuseppe Cappellari al Seminario di Vicenza ed un busto del patriarca Jacopo Monico al Seminario di Venezia, oltre a numerose statue decorative per la chiesa di S. Maria delle Grazie ad Este. Nel 1858 lesse all'Accademia l'*Elogio di Alessandro Leopardi*. Amante della letteratura, scrisse alcune opere drammatiche e collaborò alla «Gazzetta di Venezia», al «Vaglio» e ad altri periodici locali con notizie sulle arti venete contemporanee. Cfr. *Il professore Pietro Zandomeneghi scultore. Memoria di FILIPPO DRAGHI*, Bassano del Grappa 1867; HANS VOLLMER, *Zandomeneghi Pietro*, in *Allgemeines Lexicon Die Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXVI, Leipzig, Seemann 1947, p. 402.

<sup>144</sup> Allievo dell'Accademia veneta, Chevalier fu apprezzato per le sue doti grafiche e venne pertanto scelto da Antonio Selva insieme ad altri studenti per misurare e disegnare i principali edifici della città: da questo lavoro uscì il volume *Le più cospicue Fabbriche di Venezia*, le cui illustrazioni furono curate dallo stesso Chevalier e da altri allievi del maestro Galgano Cipriani. Terminati gli studi, si dedicò all'attività di incisore e dal 1820 soggiornò a Padova, prestando la propria opera per la tipografia dei Fratelli Gamba. Per gli stessi editori scrisse una serie di saggi sull'architettura veneta (di Verona, Padova, Arquà, e delle provincie venete in generale) ed un almanacco festivo. Rientrato a Venezia nel 1832, si dedicò all'attività giornalistica, collaborando a numerose riviste, tra cui «Il Gondoliere», «Il Giornale di Belle Arti e Tecnologia» ed «Il Vaglio», con articoli prevalentemente di critica d'arte, ma anche descrizioni di costume e memorie di viaggio. Intorno al 1840 si trasferì a Trieste, dove iniziò a collaborare a «La Favilla», assumendo un ruolo sempre più rilevante nella scelta delle linee guida del giornale. Nel 1848 partecipò ad altre riviste sorte nel contesto delle nuove idee ed aspirazioni rivoluzionarie, come «Il popolo nei suoi diritti e doveri» ed il «Costituzionale», espressione della corrente liberale moderata della città. Tra il 1848 e il 1849 il suo impegno politico contro l'Austria si fece più deciso ed entrò a far parte della «Gazzetta di Trieste», giornale nazionalista e liberale. In seguito a divergenze tra collaboratori, si staccò con altri giornalisti dalla «Gazzetta» per fondare il «Giornale di Trieste», un quotidiano patriottico e polemico nei confronti del governo austriaco. Costretto ben presto ad interromperne la pubblicazione, si ritirò a vivere fuori città, fino a quando nel 1857 decise di lasciare definitivamente Trieste e rientrò a Padova, dove, non riuscendo ad ottenere lavori di rilievo, si ritrovò in breve in ristrettezze economiche e in preda agli usurai, dai quali lo salvò il sostegno di un gruppo di amici. Cfr. V. FELIGIOTTI, *Disegni, incisioni ed inediti di Pietro Chevalier*, Padova, Bottega Delle Arti 1990; P. BAGGIO, *Pietro Chevalier, 1795-1864. Scritti d'architettura*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a. a. 2001-02.

<sup>145</sup> Cfr. G. MILESI, *Dizionario degli incisori*, saggio di bibliografia ragionata a cura di Paolo Bellini, Bergamo, Minerva Italica 1982, p. 26.

<sup>146</sup> Su Mongeri, importante didatta e teorico tra gli anni Quaranta e Ottanta dell'Ottocento, collaboratore della «Rivista Europea», «Il Crepuscolo», «La Perseveranza» dal 1859, e più tardi l'«Archivio storico», il «Bollettino della Consulta Archeologica», la «Nuova Antologia», cfr. il contributo storico di A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze 1879, p. 730, ed il recente A. SQUIZZATO, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte: la collaborazione all'Archivio Storico Lombardo (1874-1888)*, in R. CIOFFI e A. ROVETTA, *Percorsi di critica*, pp. 259-80, con relativa bibliografia.

<sup>147</sup> Nato a Napoli, Blasis si perfezionò nella danza in Francia, debuttando nel 1814 a Marsiglia ed esibendosi poi a Bordeaux (1815); in seguito venne scritturato a Parigi, dove studiò con Maximilien Gardel, il quale lo prescelse per parti solistiche di spicco all'Opéra (1817); sempre a Parigi incominciò a raccogliere i materiali per il primo dei suoi trattati; dal 1817 al 1834 danzò soprattutto in Italia come «primo ballerino serio» o «francese» (a Milano nel 1817-18, 1819-20, 1822, 1823, a Torino nel 1820-21, 1823-24, 1825-26, a Roma nel 1822-23); il suo debutto da coreografo alla Scala fu un insuccesso (aprile 1819); tra il 1826 e il 1828 danzò anche a Londra, dove scrisse e pubblicò il suo trattato più importante, *The code of Terpsichore* in sei parti (1828), riutilizzando sezioni del precedente trattato nei primi capitoli; la sua carriera successiva come didatta comprende un tredicennio trascorso alla Scuola di ballo della Scala (1837-50) e soggiorni a Varsavia (1856), Lisbona (1857-58), Parigi (1859-60) e Mosca (1861-63). Cfr. F. PAPPACENA, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis (1820-1830)*, Lucca, LIM 2005, con relativa bibliografia; ulteriori indicazioni bio-bibliografiche nel nostro capitolo quarto.

<sup>148</sup> Da giovane indirizzato alla carriera ecclesiastica, Cominazzi studiò al collegio di Santa Giustina a Padova, dove scrisse una tragedia di gusto alfiariano. Profondamente attratto dalla letteratura e dal teatro, a vent'anni abbandonò il sacerdozio e si trasferì a Milano, dove collaborò con Felice Romani alla stesura di alcuni libretti musicali ed alla redazione del *Grande Dizionario della mitologia* edito da Pirrotta, oltre a curare per l'editore Nicolò Bettoni alcuni volumi della *Biblioteca de' classici latini tradotti*. Esordì presto come giornalista con alcuni articoli per «La Vespa» e «L'Ape» dello stesso Bettoni, quindi assumendo la redazione del «Figaro» di Battaglia, in cui si occupò prevalentemente della parte artistica e letteraria. Approdato poco dopo alla redazione della «Fama», ne rilevò anche la proprietà, dedicando al giornale, alla critica teatrale ed all'attività di agente il resto della sua vita. Amico di celebri musicisti e letterati, quali Eugenio Camerini, Vincenzo De Castro, Gaetano Donizetti, Antonio Ghislanzoni, Felice Romani, e vicino agli ambienti democratici milanesi anche dopo l'unità, dai contemporanei fu reputato giornalista teatrale onesto e coscienzioso, critico apprezzabile per la sua cultura e per il suo buon senso. Cfr. P. A. CURTI, *Nei funerali di Pietro Cominazzi, pubblicista e letterato, celebrati addì V maggio 1877*, Milano 1877; C. SCHMIDL,



(1813-77)<sup>150</sup>. Ignazio Fumagalli (1778-42), già rinomato incisore e professore di estetica all'Accademia milanese, dal 1817 segretario del medesimo istituto, a partire dal 1825 subentrò a Giuseppe Acerbi (1773-1846) nella direzione della «Biblioteca Italiana», dove acquisì una discreta fama come commentatore delle esposizioni braidensi<sup>151</sup>.

Seguono, più rari anche se non meno impegnati, studiosi di vocazione politica, come Giuseppe Mazzini (1805-1872) e Carlo Cattaneo (1801-1869), o Carlo Tenca (1816-83), i primi due redattori in riviste di loro diretta emanazione (rispettivamente «La giovane Italia» ed «Il Politecnico»<sup>152</sup>), Tenca maggiormente coinvolto entro il nuovo processo mediatico nel suo complesso: dalle collaborazioni alla «Fama» ed al «Cosmorama Pittorico», alla compilazione, comunque sottoposta alla vigilanza della direttrice, del «Corriere delle Dame», alla partecipazione continuativa alla «Rivista Europea», determinante per le sorti stesse del periodico, fino alle più mature esperienze alla direzione dell'«Italia Musicale» e, varcato il cinquantennio, al «Crepuscolo»<sup>153</sup>; ancora, i più defilati Luigi Torelli (1810-87)<sup>154</sup> e Antonio Zoncada (1813-87)<sup>155</sup>.

---

*Dizionario universale dei musicisti*, I, Milano, Sonzogno 1938, p. 362; I. DE LUCA *Carteggio inedito Tenca-Camerini*, p. 192.

<sup>149</sup> Fedele e stimato collaboratore di Verdi fra il 1843 e il 1847, data a partire dalla quale, colpito da una paralisi, condusse un'esistenza tormentata fino alla morte, Piave curò i libretti di nove opere del maestro: *Ernani*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *Il Corsaro*, *Stiffelio* rimaneggiato in *Aroldo*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, nonché le correzioni per *l'Attila*. Ingiustamente denigrato per lungo tempo dalla critica, è stato a ragione riabilitato da Baldini, che ne ha fatto addirittura il miglior librettista di Verdi, perché «offrendosi di cancellarsi completamente è l'unico che ritrovi sempre un suo stile straordinario e inconfondibile, che è in realtà lo stile letterario di Verdi» (G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti 1970, p. 142).

<sup>150</sup> Su Mazzucato si vedano gli atti del convegno *Alberto Mazzucato: un musicista friulano nella Milano ottocentesca* (Casiacco di Vito d'Asio, Pordenone 15-16 maggio 1999), a cura di M. G. SITÀ – R. FRISIANO, Udine, Pizzicato 2000.

<sup>151</sup> Su Fumagalli, vedi la relativa voce in A. UMBERTO (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, 10 voll., Torino, 1972-76, V, 1974, p. 168; e D. MELANI, *Fumagalli Michelangelo*, in *DBI*, L, 1998, pp. 726-28.

<sup>152</sup> Gli *Scritti letterari* di MAZZINI sono raccolti in sei volumi nell'edizione nazionale degli *Scritti editi ed inediti mazziniani*, coordinata da M. Meneghini, Imola, Galeati 1906-43 (nel volume VIII, t. 2 il saggio *Filosofia della musica. Della fatalità considerata come elemento drammatico. Moto letterario in Italia (1836-1837)*, di cui si segnala l'edizione Rimini-Firenze, Guaraldi 1977); sul Mazzini critico cfr. A. BEMPORAD, *Giuseppe Mazzini critico di letteratura e d'arte*, Genova, Associazione Mazziniana Italiana 1947; G. PIRODDA, *Mazzini e Tenca: per una storia della critica romantica*, Padova, Liviana 1968; A. TUGNOLI, *Mazzini e la pittura dell'Ottocento in Italia*, in A. DE PAZ e G. MARCON (a cura di), *Dal Romanticismo alla Scapigliatura. Percorsi e figure dell'arte del XIX secolo*, Napoli, Liguori 1997, pp. 177-97; ulteriori indicazioni bibliografiche nel nostro capitolo terzo. Di Cattaneo, dopo le edizioni ottocentesche delle *Opere edite e inedite*, si sono avute, negli ultimi decenni, varie edizioni parziali: per quanto concerne più propriamente il suo impegno critico, si vedano C. CATTANEO, *Scritti critici*, a cura di M. Fubini, Firenze, Sansoni 1954; ID., *Scritti*, a cura di F. Alessio, Firenze, Sansoni 1957; ID., *Scritti letterari*, a cura di P. Treves, Firenze, Le Monnier 1981, 2 voll.; per un profilo biografico ed indicazioni bibliografiche riguardanti gli studi sull'autore, cfr. G. ARMANI, *Carlo Cattaneo: una biografia*, Milano, Garzanti 1997; F. DELLA PERUTA, C. G. LACAITA, F. MAZZOCCA (a cura di), *I volti di Carlo Cattaneo (1801-1869): un grande italiano del Risorgimento*, Milano, Skira 2001; C. AGLIATI, *Il ritratto carpito di Carlo Cattaneo: percorsi possibili nella rappresentazione iconografica di un mito repubblicano*, Milano, Casagrande 2002; M. CORONA CORRIAS, *Carlo Cattaneo: temi e interpretazioni*, Firenze, Centro Editoriale Toscano 2003; in particolare, su «Il Politecnico» cfr. A. COLOMBO – C. MONTALEONE (a cura di), *Carlo Cattaneo e il Politecnico: scienza, cultura, modernità*, Milano, F. Angeli 1993, e l'utile sintesi stesa da G. ARMANI, *Cattaneo riformista*, Venezia, Marsilio 2003.

<sup>153</sup> Sull'attivissimo Carlo Tenca, collaboratore e poi compilatore della «Fama» (primo articolo 23 aprile 1838), cronista del «Cosmorama Pittorico» e del «Corriere delle Dame», poi redattore e poi proprietario della «Rivista Europea», primo direttore dell'«Italia Musicale», nonché, durante il 1848, del «Ventidue marzo», della mazziniana «L'Italia del Popolo», quindi del «Crepuscolo» (1850-59), cfr. T. MASSARANI, *Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo*, Milano 1886; A. PALERMO, *Carlo Tenca. Un decennio di attività critica (1838-1848)*, Napoli, Liguori 1967; C. TENCA, *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di G. Bernardi, Firenze, Sansoni 1969; F. BERNABEI, *Critici d'arte nella «Rivista Europea»*; C. TENCA, *Saggi sull'editoria popolare (1845-19): Delle strenne e degli almanacchi*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori 1995; ID., *Scritti d'arte (1838-1859)*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, Clueb 1998.

<sup>154</sup> Figlio del nobile Bernardo Torelli, Luigi studiò al collegio Teresiano di Vienna. Dopo un lungo viaggio nei territori della Boemia e della Sassonia, rientrò a Milano, dove trovò impiego negli uffici dipendenti dal Governo di

Infine la nutrita schiera degli eruditi o scrittori di ogni sorta, legati ad istituzioni artistico-letterarie ovvero battitori liberi, che si dedicarono alla critica con maggiore o minore continuità, affollando secondo le opportunità o i casi della vita periodici di differente qualità: Bartolomeo Benincasa (1746-1816)<sup>156</sup>; Leopoldo Cicognara (1767-1834), primo presidente della veneta Accademia di Belle Arti<sup>157</sup>; il marchese padovano Pietro Selvatico (1803-80)<sup>158</sup>; il vicentino Jacopo Cabianca (1809-78)<sup>159</sup>; i fratelli Cesare (1804-1895)<sup>160</sup> e Ignazio Cantù (1810-77)<sup>161</sup>; Pier

---

Lombardia e nel 1840 conseguì la laurea in legge presso l'Università di Pavia. Fervente patriota, nel 1845 pubblicò in forma anonima il libro *Pensieri sull'Italia*, nel quale inneggiava all'indipendenza e proponeva di riservare al Papa le condizioni necessarie all'esercizio del potere spirituale, togliendogli invece il dominio politico su Roma. Il 20 marzo 1848 issò la bandiera italiana sulla guglia della Madonnina: nella campagna rivoluzionaria fu luogotenente di fanteria, poi Capitano effettivo di stato maggiore, infine Capo di stato maggiore di brigata. Al rientro degli Austriaci, lasciò il servizio militare e si rifugiò in Piemonte, dove si dedicò alla vita politica: deputato, governatore, poi prefetto di Sondrio dal 1859 al 1861, venne quindi trasferito a Bergamo, poi a Palermo, Pisa, Venezia. Senatore dal 1860, nel 1864, durante il governo La Marmora, fu Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, realizzando contatti economico-commerciali con la Cina. Nel frattempo portò avanti gli studi sulla storia e le arti italiane: si segnalano i suoi contributi per *I Teatri di Venezia coll'Elenco delle Opere e dei Balli dati alla Fenice dalla sua prima apertura al 1869* (Milano 1869) e *l'Illustrazione storica ed artistica della Cripta o Sotterraneo di S. Marco in Venezia con sette tavole di Guglielmo Berchet* (Venezia 1870); la prefazione al *Manuale Topografico Archeologico dell'Italia* (Venezia 1885); la memoria *L'Italia e Casa Savoia* (Torino 1885). Cfr. *Commemorazione del senatore Luigi Torelli letta al R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere, ed Arti il dì 12 agosto 1888 dal senatore FEDELE LAMPERTICO*, Venezia 1888; e M. GUGLIELMINETTI, "La dissoluzione dei fantasmi giacobini e mazziniani", in *Gertrude, Tristano e altri malnati: studi sulla letteratura romantica*, Roma, Bonacci 1988, pp. 75-92.

<sup>155</sup> Avviato al sacerdozio, a ventun anni Zoncada gettò l'abito talare per partecipare ai moti del 1848 e dedicarsi all'insegnamento privato. Poligrafo infaticabile, collaborò a varie riviste, tra cui la «Rivista Europea» e «Il Presagio. Ricordo di letteratura giovanile», pubblicazione rilevante per la presenza di alcuni tra gli uomini, che poi guidarono le Cinque Giornate, come Cesare Correnti, Cesare e Rinaldo Giulini, Giuseppe Sirtori, Pietro Maestri e Giovanni Pezzotti; dal 1851 fu compilatore delle «Gemme d'Arti Italiane», alle quali imprime un carattere in linea con l'insegnamento purista di Selvatico. Nel 1853 riscosse un notevole successo con *I fasti delle lettere in Italia nel corrente secolo*, una ricchissima antologia in due volumi corredata di discorsi critici. Pubblicò inoltre il *Corso di letteratura classica in 4 volumi* (Milano e Pavia 1858), discorsi accademici, elogi, novelle, biografie, saggi di estetica, romanzi storici, poesie, traduzioni, studi di storia civile e letteraria. Nel 1863 il ministro M. Amari gli affidò la cattedra di letteratura italiana a Pavia. Cfr. C. CORRENTI, *Il Battesimo del vecchio Presagio*, in *Scritti scelti di Cesare Correnti in parte inediti o rari. Edizione postuma per cura di Tullo Massarani*, I, Roma 1891, pp. 87-106; G. NATALI, *Zoncada Antonio*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, 37 vll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXXV, 1937, p. 994.

<sup>156</sup> Su Benincasa, collaboratore del «Corriere milanese», del «Giornale italiano» e del «Poligrafo», nonché responsabile del «Regio dalmata», cfr. la voce, redatta da G. F. TORCELLAN per il *DBI*, VIII, 1966, pp. 518-22.

<sup>157</sup> In attesa dell'uscita degli atti delle ultime due Settimane di Studi Canoviani con i loro fondamentali contributi sul conte ferrarese, si possono consultare l'imprescindibile V. MALAMANI, *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 vll., Venezia 1888; G. D. ROMANELLI, *Cicognara Leopoldo*, in *DBI*, XXV, 1981, pp. 419-21; F. FEDI, *L'ideologia del bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano, F. Angeli 1990. Ulteriori indicazioni bibliografiche nei nostri prossimi capitoli.

<sup>158</sup> Su Selvatico è ampia la bibliografia: si vedano in particolare F. BERNABEL, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza 1974; ID., *Pietro Selvatico: cent'anni dopo*, «Arte Veneta», XXXIV (1980), pp. 138-46; ID., *Critici d'arte nella «Rivista Europea»*; T. SERENA, *Note su Pietro Selvatico e la costruzione del "genius loci" nell'architettura civile e religiosa*, in L. MOZZONI e S. SANTINI (a cura di), *Tradizioni e regionalismi: aspetti dell'ecclettismo in Italia*, Atti del convegno, Napoli, Liguori 2000, pp. 45-62; D. CATTOI (a cura di), *Pietro Estense Selvatico un architetto padovano in Trentino tra romanticismo e storicismo. Nuovi studi sulla cultura artistica dell'Ottocento*, Trento, Museo Diocesano Trentino 2003.

<sup>159</sup> Cfr. G. CITTADELLA VIGODARZERE, *Di Jacopo Cabianca e delle sue opere*, Padova 1878; S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli XVIII e XIX*, «Miscellanea di Storia Veneta», s. 2, XI (1905), 1, pp. 314-21; E. VENTURA, *Jacopo Cabianca, i suoi amici, il suo tempo*, Treviso, Vianello 1907; R. BARBIERA, *Poeti italiani del secolo XIX*, II, Milano, Martini 1916, pp. 746-48; ID., *Voci e volti del passato*, Milano, Treves 1920, pp. 162-65; B. RECCHILONGO, *Cabianca Jacopo*, in *DBI*, XV, 1972, pp. 692-94.

<sup>160</sup> Per un profilo biografico e bibliografico su Cesare Cantù, cfr. *Cesare Cantù giudicato dall'età sua*, Milano 1881, e la voce relativa, curata da M. BERENGO, in *DBI*, XVIII, 1975, pp. 336-44; sulla sua monumentale *Enciclopedia storica ovvero Storia Universale comparata e documentata*, Torino 1839-43, cfr. B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* [1921], 2 voll., Bari, Laterza 1947<sup>3</sup>, I, p. 199: "Tutto ciò che il suo tempo, in Italia e fuori, andò pensando e tentando in fatto di storia, è giunto all'orecchio del Cantù; e tutto egli ripete, anzi erutta

Ambrogio Curti (1819-99); Tullio Dandolo (1801-70)<sup>162</sup>; l'ancor sconosciuto Pier Murani, collaboratore del «Giornale Euganeo»<sup>163</sup>; i cugini Defendente (1796-1840) e Giuseppe Sacchi (1804-91)<sup>164</sup>; l'abate Giannantonio Moschini (1773-1840)<sup>165</sup>; i docenti padovani Antonio Meneghelli (1765-1844), Luigi Mabil (1752-1836) e Simone Stratico (1733-1824)<sup>166</sup>; Francesco Dall'Ongaro (1808-1873)<sup>167</sup>; Vincenzo De Castro (1808-84)<sup>168</sup>; Giuseppe Vollo (1824-1909)<sup>169</sup>;

velocemente e affannosamente, dottrine e critiche di dottrine, e niente si ferma e di nessuna cosa scorge le difficoltà o considera i particolari, e sembra che abbracci tutto e il vero è soltanto che egli tutto tocca e di tutto chiacchiera, e non istringe mai nulla di suo proprio"; l'opera ebbe un'accoglienza contrastata sia in Italia che all'estero: tra i sostenitori vi fu Giovan Battista Niccolini (cfr. A. VANNUCCI, *Ricordi della vita e delle opere di G.-B. Niccolini*, 2 voll., Firenze, Le Monnier 1866, II, p. 292, lettera 266, e p. 302, lettera 274) e soprattutto Bianchi Giovitti, che nel 1846-47 pubblicò a Milano tre dispense erudite, rettificanti una lunga serie di errori ravvisata nei testi (cfr. A. BIANCHI GIOVITI, *Studi critici sulla Storia Universale di Cesare Cantù*, Milano 1846-47); tra i sostenitori Pietro Molinelli, che recensì l'opera nel 1840 e nuovamente nel 1844 sulla «Rivista Europea» (cfr. P. MOLINELLI, *Enciclopedia storica di Cesare Cantù*, «Rivista Europea», III, 1840, 1, pp. 309-22; ID., *Enciclopedia storica di Cesare Cantù*, ivi, n. s. II, 1844, 1, nn. 19-20, e 2, n. 18).

<sup>161</sup> Si veda la voce, redatta da L. AMBROSOLI, in *DBI*, XVIII, 1975, pp. 344-46.

<sup>162</sup> Su Dandolo, collaboratore di numerose riviste, quali «Giornale Euganeo», «Caffè Pedrocchi», «Rivista Europea», «Letture di famiglia», nonché socio di varie accademie e cavaliere dell'Ordine pontificio di S. Gregorio Magno e dell'Ordine sardo dei SS. Maurizio e Lazzaro, cfr. R. GIUSTI, *Dandolo Tullio*, in *DBI*, XXXII, 1986, pp. 507-09, con relativa bibliografia. Tra le sue numerose opere, di carattere sia memorialistico, con resoconti di viaggi e descrizioni di monumenti, che monografico, con studi, più che analitici, documentari del periodo medievale e rinascimentale, ricordo *I secoli dei due sommi italiani Dante e Colombo, frammento d'una storia del pensiero ne' tempi moderni*, 2 voll., Milano 1852; *Panorama di Firenze, la esposizione nazionale del 1861 e la villa Demidoff a San Donato, mosaico storico ed artistico*, Milano 1863; *Schizzi letterari. Del carattere della Poesia da Omero a Petrarca*, Roma 1886. Tommaseo giudicò assai severamente (ma non completamente a torto) Dandolo, dipingendolo come un dilettante compilatore di libri zeppi di osservazioni non sue (cfr. N. TOMMASEO, *Colloqui col Manzoni*, in N. TOMMASEO – G. BORRI – R. BORGHI – C. FABBRIS, *Colloqui col Manzoni*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Ceschina 1954, pp. 39-227: 152).

<sup>163</sup> Le mie ricerche per dare un volto a questo nome non hanno dato finora frutto: sotto la firma PIER MURANI, sicuramente uno pseudonimo, come risulta da alcune dichiarazioni dello stesso autore e da G. SABBATINI, *Drammi storici e memorie concernenti la storia segreta del teatro italiano* (Torino 1864, p. 131: "Un illustre scrittore sotto il pseudonimo di Pier Murani..."), comparve una breve silloge poetica nel 1844, pubblicata a Padova dalla tipografia Crescentini (*Imitazione di tre canti popolari greci*).

<sup>164</sup> Su Defendente Sacchi, cfr. il volume collettaneo E. GABBI e D. ZANETTI (a cura di), *D. Sacchi, filosofo, critico, narratore*, Milano, Cisalpino 1992; meno studiata rispetto a quella del cugino la figura di Giuseppe Sacchi, su cui cfr. E. BELGIOJOSO, *Giuseppe Sacchi. Commemorazione al Cimitero Monumentale, 7 marzo 1891*, Milano 1891; L. GALLAVRESI, *Giuseppe Sacchi*, Milano 1891.

<sup>165</sup> Cfr. F. NANI MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del secolo XIX: notizie e appunti*, Venezia, Merlo 1916<sup>3</sup>, p. 45.

<sup>166</sup> Per un veloce profilo di MENEGHELLI utili le sue *Memorie postume*, pubblicate a cura di Domenico Maritani Sartori, Padova 1845, ed il più recente L. MONTORBIO, *Notizie dell'abate Antonio Meneghelli, primo direttore del Giornale Euganeo*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di SS. LL. AA.», CXI (1998-99), 3, pp. 101-18; su Mabil, oltre alla necrologia, redatta dallo stesso MENEGHELLI (Padova 1836), si può vedere V. MISSORI, *Niccolò Tommaseo e Antonio Rosmini: Ricostruzione storica e problemi*, Milano, Marzorati 1970, p. 372; sullo Stratico, in attesa dei risultati delle ricerche di Elena Granuzzo per la sua tesi di dottorato, cfr. F. ROSSETTI, *Della vita e delle opere di Simone Stratico*, Venezia 1876; P. DEL NEGRO, *I "Pensieri di Simone Stratico sull'Università di Padova" (1760)*, «Quaderni per la Storia dell'Università di Padova», XVII (1984), pp. 32-79.

<sup>167</sup> Di Dall'Ongaro cfr. i suoi *Scritti d'arte*, Milano 1873, e lo studio di A. DE GUBERNATIS, *Francesco Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Firenze 1875; si veda inoltre la voce biografica a cura di G. MONSAGRATI – G. PULCE, in *DBI*, XXXII, 1986, pp. 138-43, ed i riferimenti bibliografici di D. LEVI, *Strutture espositive a Trieste dal 1829 al 1847*, «Annali della Scuola Superiore di Pisa», serie III, XV (1985), pp. 233-301: 249, nota 38.

<sup>168</sup> Di VINCENZO DE CASTRO si vedano: *Studi poetici*, Padova 1838; *Due lezioni d'estetica*, Genova 1849; *Corso di estetica letto nell'università di Padova nell'anno scolastico 1844-45*, Milano 1853; *Dell'arte. Lezioni lette nella R. Università di Torino*, Milano 1864.

<sup>169</sup> Nato a Venezia, Giuseppe Vollo studiò legge a Padova, ma si dedicò principalmente alla letteratura ed al teatro: fu poeta, romanziere e drammaturgo. Nel 1846 divenne compilatore del «Gondoliere». Partecipò alla difesa di Venezia contro l'Austria e, dopo la caduta della città nel 1849, emigrò a Torino. Qui collaborò a diverse riviste e giornali, pubblicò molte opere e rappresentò con successo alcuni suoi drammi. Sempre a Torino nel 1855 venne eletto presidente della prima società degli attori drammatici italiani e assunse l'incarico di professore di lettere. In questo periodo iniziò inoltre a collaborare, con lo pseudonimo di "Menabotte", al «Panorama Universale. Giornale settimanale

Pier Alessandro Paravia (1795-1857)<sup>170</sup> e Niccolò Tommaseo (1802-74)<sup>171</sup>, per un certo periodo “collegli” al «Giornale di Treviso»; i nobili Agostino Sagredo (1798-1871) e Opprandino Arrivabene (1805-87)<sup>172</sup>; l’attivissimo Giacinto Battaglia (1803-59)<sup>173</sup>; Giuseppe Rovani (1818-74), anima della «Gazzetta di Milano» post-quarantottesca<sup>174</sup>.

---

illustrato storico, scientifico, letterario, artistico», fondato a Torino da Claudio Perin. Ebbe una grande sensibilità nel percepire ed esaminare le piaghe della società moderna, chiamando gli spettatori ed i lettori delle sue opere a riflettere di fronte alle contraddizioni ed ingiustizie della società. Cfr. I. DE LUCA, *Carteggio inedito Tenca-Camerini*, p. 331.

<sup>170</sup> Su Paravia cfr. J. BERNARDI, *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, Torino 1863; V. CIAN, *Vita e cultura torinese nel periodo albertino. Dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, «Atti della R. Accademia delle Scienze», LXIII (1927-28), pp. 335-88; G. P. ROMAGNANI, *Pier Alessandro Paravia e il libero corso di “storia subalpina*, in *Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria 1985, pp. 372-77.

<sup>171</sup> Su Tommaseo critico cfr. P. PRUNAS, *La critica, l’arte e l’idea sociale di N. Tommaseo*, Firenze, Barbiera 1901; F. MONTANARI, *L’estetica e la critica di N. Tommaseo*, «Giornale storico della letteratura italiana», XLIX (1931), n. 292, pp. 1-72; V. BRANCA e G. PETROCCHI (a cura di), *Niccolò Tommaseo nel centenario della sua morte*, Firenze, Olschki 1977; M. PUPPO, *Poetica e poesia di Niccolò Tommaseo*, Roma, Bonacci 1980; R. M. MONSARA, *Niccolò Tommaseo e la crisi del Romanticismo*, Bari, Laterza 1985; F. BRUNI (a cura di), *Niccolò Tommaseo e il suo mondo: patrie e nazioni*, Venezia, Ed. della Laguna 2002; G. RUOZZI (a cura di), *Niccolò Tommaseo: tra modelli antichi e forme moderne*, Bologna, Gedit 2004; ulteriori indicazioni sull’autore scritti nel corso del testo. Tra gli scritti di estetica di Tommaseo ricordo: *Commedia di Dante Alighieri, col commento di N. Tommaseo*, Venezia 1837; *Della bellezza educatrice*, Venezia 1838; *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile* (1838); *Memorie poetiche e poesie*, Venezia 1838; *Dizionario estetico*, Venezia 1840 (ed. cons. *Dizionario d’estetica di NICCOLÒ TOMMASEO*, terza edizione riordinata ed accresciuta dall’autore, 2 vl., Milano 1860); *Studi filosofici*, Venezia 1840; *Scintille*, Venezia 1841; *Studi critici*, Venezia 1843; in generale si vedano le raccolte moderne di N. TOMMASEO, *Scritti di critica e di estetica*, scelti da A. Albertazzi, Napoli, Ricciardi 1914, e ID., *Opere*, a cura di M. Puppo, 2 voll., Firenze, Sansoni 1968.

<sup>172</sup> Ultimo esponente della sua illustre famiglia, Sagredo fu consigliere straordinario all’Accademia di Belle Arti di Venezia, dove lesse diversi discorsi ad inaugurazione delle esposizioni annuali. Pubblicò inoltre uno studio storico sul monumento a Tiziano e dettò la biografia di Lattanzio Querena. Nel 1840 scrisse sul nuovo alveo del Brenta e dal 1842 collaborò all’«Archivio Storico Italiano», compilato a Firenze da Vieusseux. Tra i promotori della Società Veneta di Belle Arti nel 1845, fu professore di estetica all’Accademia fino al 26 luglio 1852, quando, per contrasti con il governo, rinunciò all’incarico. Nel 1857 scrisse una storia sulle consorterie delle arti edificatorie in Venezia, dove cercò di ricostruire le condizioni socio-economiche, che stavano alla base della produzione artistica lagunare. Nel 1868 collaborò al recupero dei documenti portati due anni prima a Vienna dall’Archivio di stato dei Frari. Tra gli altri suoi interventi, si ricordano le commemorazioni di Emanuele Cicogna, Francesco Balbi, Francesco Lazzari, Pietro Chevalier, Girolamo Dandolo e Giovanni Querini, conservate negli «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», ed i suoi scritti sull’architettura di Venezia e sulle spoliazioni austriache. Cfr. F. NANI MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del XIX secolo. Notizie e appunti*, Venezia 1891, pp. 94-98. Il mantovano Opprandino Arrivabene, redattore dell’«Indicatore lombardo», del «Figaro» e del «Corriere delle Dame», curò anche la pubblicazione della *Strenna italiana* di Paolo Ripamonti Carpano, nel 1837 illustrò per l’«Album» *La congiura de’ Pazzi dipinta da Carlo Arienti* e nel 1838 pubblicò l’importante opuscolo *Della pubblica Esposizione di opere di Belle Arti e d’Industria, fatta in Milano nel settembre del 1838*; nel 1839, segretario personale del marchese Filippo Ala Ponzzone, lo seguì a Napoli, dove contribuì attivamente all’«Arlecchino», finché la reazione borbonica del 15 maggio 1848 lo costrinse a trasferirsi a Genova: da qui andò a stabilirsi a Torino, dove strinse amicizia con vari patrioti e cooperò alla riscossa nazionale, scrivendo su vari giornali politici. Amico di Carlo Cattaneo, socio di varie Accademiche artisti e letterarie, grande amatore della musica, fu tra i più cari e devoti amici di Giuseppe Verdi, suo difensore zelante ed assiduo. Cfr. *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, raccolto e annotato da ANNIBALE ALBERTI, con prefazione di A. Luzio, Milano, Mondadori 1931.

<sup>173</sup> Collaboratore dei «Teatri», dove intervenne con articoli di critica artistica e musicale, Battaglia fu ideatore del giornale satirico-umoristico «La Vespa» e dal 1830 editore dell’«Indicatore lombardo», rivelatosi presto uno dei più importanti fogli liberali: dalla fusione dell’«Indicatore» con il «Ricoglitore italiano e straniero» nasceva nel 1838 la «Rivista Europea», che diresse fino al 1844, quando cedette l’ufficio a Gottardo Calvi. Nel frattempo, sempre più attratto dal mondo teatrale, fondava il «Barbiere di Siviglia» (1832), giornale di musica, teatro e varietà (dal 1835 divenuto il «Figaro»), e iniziava a scrivere drammi storici, che lo consacrarono presto come uno tra i più notevoli autori dell’epoca. Nel 1837 pubblicava inoltre a Milano il *Museo drammatico*, una raccolta di traduzioni delle migliori opere del teatro europeo; l’anno successivo usciva il saggio *Delle attuali condizioni del Teatro drammatico italiano in Italia e dei mezzi per promuoverne il perfezionamento*, in cui metteva in luce alcune cause della crisi teatrale e si faceva promotore di un rinnovamento della pratica scenica. Nel 1844, due anni dopo essersi impegnato nella direzione della «Gazzetta musicale» di Ricordi, assumeva l’impresa del vecchio Teatro Re di Milano, nell’intento di costituirvi una compagnia stabile, che sapesse portare con fedeltà sulla scena i testi dei grandi drammaturghi europei. Venne in suo aiuto Gustavo Modena, che gli cedette la sua *équipe* di giovani attori, la cui direzione artistica era affidata a Francesco

Da ricordare infine i puri giornalisti, che si occuparono di preferenza di cronaca e di spettacolo, sia in periodici di loro direzione sia in pubblicazioni altre: Tommaso Locatelli (1799-1868), dal 1823 responsabile della «Gazzetta di Venezia» e per un paio d'anni anche del «Vaglio» (1836-37)<sup>175</sup>; il fervente patriota Filippo De Boni (1816-70), compilatore dell'«Eco delle Alpi» di

---

Augusto Bon: nasceva così la Compagnia drammatica lombarda (1846), di cui Battaglia mantenne la supervisione fino a quando essa cessò di essere stabile (1853). I grandi avvenimenti di quegli anni lo attrassero all'attività politica: generoso patriota, chiamato nel primo consiglio comunale di Milano liberata, iniziò a pubblicare una ambiziosa *Storia del Risorgimento italiano nelle vicende politiche d'Europa dagli anni 1848-49 al 1859*, che s'interruppe al III fascicolo per la sua morte improvvisa durante la battaglia di San Fermo. Cfr. M. FERRIGNI, *Battaglia Giacinto*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, VI, 1930, p. 381; M. QUATRUCCI, *Battaglia Giacinto*, in *DBI*, VII, 1965, pp. 216-17, con relativa bibliografia.

<sup>174</sup> Istitutore di importanti famiglie aristocratiche, assiduo frequentatore del cenacolo Lucca e del salotto di Giovannina Strazza, a partire dagli anni Quaranta Rovani fu bibliotecario alla Braiandense. Poligrafo infaticabile, scrisse numerosi testi teatrali, poesie, opere di storiografia e romanzi storici, tra cui si ricordano l'*Eleonora di Toledo* (1841), il *Lamberto Malatesta* (1843), la *Valenzia Candiano* (1844) e il *Manfredo Pallavicino* (1845-46). Divenne amico dei maggiori esponenti dell'intelligenza risorgimentale italiana, come Cattaneo, Mazzini, Ferrari e Pisacane, e collaboratore fin dal suo primo anno dell'«Italia musicale». Dopo la guerra del 1848-49, in cui intervenne come volontario, fu esule in Svizzera. Rientrato in Italia, cominciò a scrivere per la «Gazzetta di Milano» (1851-71), nella quale si occupò di critica letteraria, artistica e musicale, il tutto raccolto poi nella *Storia delle lettere e delle arti in Italia* (1855-58), ripubblicata postuma, con degli accrescimenti, con il titolo *Le tre arti*. Nel 1857-58 uscirono nell'Appendice della «Gazzetta» le puntate del romanzo *Cento anni*, riedito in volume nel 1868-69; seguirono *La Libia d'oro* (1868) e *La giovinezza di Giulio Cesare* (1872). Tra gli altri periodici cui collaborò, si ricordano lo «Spettatore Industriale» (nel 1846), le «Lecture di Famiglia» (nel 1852-60), l'«Album» (1854-55), il «Giornale dell'Ingegnere Architetto e Agronomo» (1854-56), «L'Uomo di Pietra» (1857-58), il «Fuggilozi» (1858), il «Cosmorama Pittorico» (1859), il «Museo di Famiglia» (1862) e «L'Universo Illustrato» (1868). Attento interprete delle tendenze dell'arte contemporanea, seguì con fiducia gli sviluppi dei giovani artisti, fino a che nei primi anni Sessanta trovò avverate le sue previsioni in Federico Faruffini e negli esordienti Mosè Bianchi e Tranquillo Cremona, esponenti della Scapigliatura. Cfr. A. SOLERO, *La mente di G. Rovani*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a.a. 1985-86; G. CARNAZZI, *Da Rovani ai "perduti". Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, LED 1992; e soprattutto l'accurato V. SCRIMA, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED 2004.

<sup>175</sup> A una formazione classica, con le prime impacciate prove letterarie, Locatelli fece seguire una laurea in Legge presso l'Università di Pavia (1820). Ma fu ben presto distolto dalla professione forense per le insistenze del suocero Giovanni Perlini, che lo volle accanto a sé nella compilazione della «Gazzetta di Venezia», il quotidiano da lui redatto per conto della proprietaria, la vedova Graziosi: nel 1823 quindi, a ventiquattro anni, Locatelli intraprese la carriera giornalistica, dedicandosi in particolare alla stesura di briose appendici dedicate alla moda, agli spettacoli, alle lettere ed alle arti, in cui risaltano una forte carica umoristica, un gusto per l'aneddoto divertente, l'osservazione ironica e disincantata della società, un grande equilibrio nei giudizi letterari e musicali, e soprattutto un amore sconfinato per la città di Venezia, tanto nei suoi aspetti pubblici e mondani quanto in quelli intimi e nascosti, di cui divenne osservatore e descrittore senza pari. Oltre a collaborare ad altre pubblicazioni, sia riviste sia strenne di fine anno (come «Siti pittoreschi e prospettici delle lagune venete, disegnati, intagliati e descritti», 1838, e la «Strenna Veneta per l'anno 1839», a cura di Jacopo Cabianca), decise di cimentarsi nella compilazione di una rivista letteraria e dal 1836 fu redattore del «Vaglio». Con l'inizio del 1838 tuttavia, ritiratosi per anzianità Perlini, dovette addossarsi da solo l'onere della gestione della «Gazzetta», cui si dedicò completamente, affidando ad altri la direzione dell'altro periodico. Sempre nel 1838 fu iscritto nei registri dell'Accademia di Belle Arti veneziana con il titolo di Socio onorario, mentre nel 1846 ottenne la nomina a Socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, che in occasione della pubblicazione della guida *Venezia e le sue lagune* (edita in onore degli scienziati italiani convenuti a Venezia nel 1847) si rivolse proprio a lui per la stesura del saggio *Feste, spettacoli e costumi* (vl. II, parte 1°, pp. 570-94). Entrato per queste vie in contatto con la vivace classe imprenditoriale e mercantile veneziana, cercò di favorirne le iniziative, tessendo gli elogi dell'economista britannico Riccardo Cobden, l'araldo del libero scambio, in occasione dei festeggiamenti in suo onore organizzati da Daniele Manin nel giugno 1842; facendosi portavoce della Camera di Commercio, attraverso la pubblicazione di un suo giornale ufficiale, «L'Avvisatore Mercantile» (dal gennaio 1848); firmando la petizione inviata da Manin e Tommaseo alla Congregazione Centrale Austriaca a favore della libertà di stampa nei primi mesi del 1848; e allo scoppio della rivoluzione, il successivo 22 marzo, impegnando la «Gazzetta» a sostegno del governo repubblicano. Al ritorno degli Austriaci in città il 27 agosto 1849 mantenne comunque la proprietà del quotidiano, mentre dovette cederne la direzione, che passò al professor Giovan Battista Menini. Nelle sue appendici di costume e spettacoli, sotto il velo di una sottile ironia, continuò nelle critiche al governo austriaco e negli incitamenti al popolo veneziano, tanto da guadagnare nel 1863 la nomina alla vicepresidenza dell'Ateneo Veneto, per il quale stese la *Continuazione dei Ricordi Storici*. Riacquistata nel frattempo la direzione della «Gazzetta» (dal 1854), iniziò a ritirarsi gradatamente dalle scene, per cedere il posto al genero Paride Zajotti. Cfr. C. CHIANCONE, *Locatelli Tommaso*, in *DBI*, LII, 2004, pp. 370-72; C. MARIN, *La ricerca di una nuova 'venezianità': Tommaso Locatelli e la critica d'arte*

Belluno (1838) e del «Vaglio», quindi collaboratore del «Gondoliere» e della «Gazzetta» lagunare, dagli anni Quaranta redattore di varie riviste fiorentine (senza dimenticare la sua militanza presso «L'Italia del Popolo» mazziniana)<sup>176</sup>; il più volte citato Francesco Pezzi (1785-1832), direttore del «Corriere milanese», poi anima della «Gazzetta di Milano»; Francesco Regli (1802-66)<sup>177</sup>. Essi furono tra i più convinti difensori dell'ufficio colloquiale ed umano della critica in forma volante.

\*\*\*

La natura preponderatamente erudita delle esperienze giornalistiche di primo Ottocento limitò la completa percezione delle potenzialità e dei rischi, annessi al moderno processo comunicativo: gli sporadici interventi, riguardanti la legittimazione della professione critica, non diedero luogo ad una riflessione organica sui diversi meccanismi espositivi, attivati dal mezzo pubblicitario. Possiamo comunque segnalare le osservazioni del coreografo Gaetano Gioja, il quale, avvertita la decisiva influenza che la stampa veniva guadagnando nella determinazione del pubblico giudizio, nel settembre 1809 faceva ammenda della propria professione e riconosceva il pieno diritto della critica “di pubblici fogli”, capace di esaminare con maggior sicurezza “l'opere altrui”<sup>178</sup>; o ancora lo scritto apparso sul «Poligrafo» nell'agosto 1812, nel quale un anonimo collaboratore introduceva il commento all'annuale rassegna braidense con un'apologia delle proprie deficienze:

Non intendiamo già, né ci proponiamo di render conto minutamente o come il farebbe un'artista [*sic*] dei quadri esposti di fresco nel regio palazzo delle arti e delle scienze; presentiamo soltanto le libere osservazioni di un amatore che sovente passeggia per le sale di Brera, ed or' nota una cosa ora un'altra per suo diletto e capriccio. Se poi qualche persona versata negli studj delle arti eleganti amasse di render pubbliche le proprie considerazioni sopra sì bell'argomento, noi ci presteremo a inserirle a mano a mano in questo giornale, sempreché sieno consentanee alla giustizia ed alla verità<sup>179</sup>.

Una diversa consapevolezza si registra a partire dalla fine del terzo decennio, quando le appendici pezziane, «Il Conciliatore» e le nuove riviste di cultura e spettacoli, rivolte ad un numero sempre crescente di lettori, misero in luce l'avvenuta scissione tra la formazione culturale del pubblico di consumatori e quella dei letterati, posti di fronte a disorientanti dinamiche accelerate di produzione e consumo: nell'elaborare nuove strategie comunicative, atte a colmare almeno in parte il divario, i giornalisti si scontrarono con le frange più tradizionaliste del ceto intellettuale, le quali, vedendo sconvolte le tradizionali tipologie testuali ed illustrative, si opposero violentemente alle moderne modalità di propagazione (banalizzazione?) della cultura, intraprese dalla pubblicitaria. Abbiamo già considerato il fallimento delle iniziative, promosse dagli schieramenti più oltranzisti, intese a mantenere in vita esauriti modelli di giornalismo erudito. Le più giovani generazioni giornalistiche, sovente di estrazione borghese ed espressione del nuovo ceto possidente, liberale ed innovatore<sup>180</sup>, giunsero presto ad aperti scontri con le concezioni più elitarie della cultura,

---

nell'Ottocento, «Atti dell'Istituto Veneto di SS. LL. AA.», CLXIII (2004-05), pp. 194-225; EAD., *La 'voce' di Venezia: Tommaso Locatelli, giornalista dell'Ottocento*, «Atti e memorie dell'Ateneo Veneto», serie III, CXCII, 4/2 (2005), pp. 93-120.

<sup>176</sup> Cfr. M. MENEGHINI, *De Boni Filippo*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XII, 1931, pp. 442-43; F. DELLA PERUTA, *Filippo De Boni. Nota introduttiva*, in ID. (a cura di), *Scrittori politici dell'Ottocento*, I, *Giuseppe Mazzini e i democratici*, Milano-Napoli, Ricciardi 1969, pp. 961-95; E. SESTAN, *De Boni Filippo*, in *DBI*, XXXIII, 1989, pp. 396-405.

<sup>177</sup> Su Regli cfr. il documentato C. CHIANCONE, *Un "pirata" dell'Ottocento. Francesco Regli critico e giornalista*, «Atti dell'Ateneo di SS. LL. AA. di Bergamo», LXVII (2003-04), pp. 485-508. Il citato *Dizionario biografico* di Regli è ancora una fonte preziosa per la ricostruzione delle biografie di artisti e compositori ottocenteschi.

<sup>178</sup> G. GOJA, «Giornale Italiano», 1809, n. 262, p. 1048.

<sup>179</sup> *Pitture esposte in Brera*, «Poligrafo», II (1812), n. 34, pp. 542-44.

<sup>180</sup> Cfr. G. ALBERGONI, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, F. Angeli 2006.

rivendicando da un lato l'alta dignità morale della propria professione, dall'altro la sua funzionalità eminentemente educativa e formativa nei confronti del popolo.

La legittimazione giornalistica, di cui molti compilatori si fecero carico<sup>181</sup>, si estese anche al campo della critica teatrale e figurativa, dove le rivendicazioni dei redattori dovettero fare i conti non solamente con le pretese degli eruditi, ma anche con artisti e competenti della materia, che esigevano dagli articolisti le patenti, avallanti la loro valutazione delle opere.

Accanto all'abuso di citazioni dai testi canonici della disciplina, volto a dimostrare una competenza, solitamente limitata al piano letterario, il richiamo al pubblico ed al giudizio della maggioranza degli spettatori, alieni da preventive idiosincrasie, risulta una costante nei primi tentennanti tentativi apologetici di molti giornalisti, che motivarono la propria ingerenza critica, dichiarandosi semplici cronisti dell'opinione altrui<sup>182</sup>.

L'inconsistenza di un simile approccio espositivo, delegittimante la specificità e l'autonomia della professione critica, venne colto già dai contemporanei: rifiutando di ridurre il proprio ufficio al "semplice ragguaglio dell'accaduto"<sup>183</sup>, altri interpreti pretesero il titolo di giudici imparziali e supremi dell'effettivo valore di un'opera, laddove il pubblico apprezzamento era suscettibile dei condizionamenti di una serie di varianti affatto occasionali. Risalta in proposito un intervento, apparso sulla «Gazzetta di Venezia» nell'ottobre 1818, che non esiteremmo ad attribuire a Luigi Prividali: il giornalista richiamava i colleghi sull'importanza di una relazione, capace di "equilibrare il valore identico delle cose, di fare giustizia al merito, d'incoraggiare la virtù col lodarla, di correggere i difetti col censurarli, e di contribuire con una imparziale ragionata critica al sempre migliore incremento dell'arte"<sup>184</sup>. E due anni dopo replicava:

Nel parlare, com'io talvolta intraprendo, di questi teatri, non è già mia intenzione il supplire alle parti di semplice narratore, col render conto indistintamente del buono o cattivo esito dei diversi nostri spettacoli; ma tendendo piuttosto allo scopo migliore di ragionare sopra la composizione ed esecuzione dei lavori musicali, la storia contemplo di questa bell'arte, e debolmente mi sforzo di cooperare ai suoi incrementi, coll'esaltarne i pregi degni di lode, e col riprenderne i difetti suscettibili di correzione<sup>185</sup>.

Le giuste recriminazioni di Prividali intendevano delegittimare gli interventi di scrittori, non iniziati alla materia trattata: mosso da una profonda intenzionalità pedagogica, il critico restringeva però la propria considerazione del giornalismo alle istanze formative di certo Illuminismo, senza la capacità di aprirsi alle moderne esigenze di un aggiornamento culturale, che vestiva sempre più spesso i panni della moda.

Nel 1827 toccava al librettista Felice Romani, assunte le redini della «Vespa», confermare gli assunti di Prividali, allora impresario teatrale in quel di Trieste, scagliandosi contro l'attuale tendenza critica, a suo credere altamente viziata e corrotta:

Gli è un gran dire!... ma i giudizi che dai giornali e dalle gazzette si danno intorno al merito di qualsivoglia spettacolo sono quasi sempre conformi al voto del Pubblico più o meno ponderato, e talora ben anco ingiusto e crudele. E perché mai ciò, se l'ufizio, anzi il dovere di chi s'ardisce propagare colle stampe il proprio parere intorno al merito od ai difetti di una qualunque produzione teatrale, sta appunto nel far coraggiosamente toccare con mano al Pubblico l'erroneità e l'insussistenza di molti suoi giudizi? L'indovinello è bello e spiegato: gli è perché i signori giornalisti e gazzettieri d'ordinario fanno di musica, di coregrafia, e di drammatica quanto un cuoco di numismatica e di astronomia; gli è perché i signori giornalisti e gazzettieri, incerti e titubanti nelle loro opinioni, cercano la tavola della loro salvezza facendo eco alle balordaggini declamate con tuono cattedratico dall'imponente maggior numero del Pubblico; ... gli è poi anche perché (e qui sta il gran male) i signori giornalisti e gazzettieri troppo affezionati al *Catalogo delle sottoscrizioni* hanno una maledetta paura di vederlo dimagrire col ferire di fronte le opinioni di quella massa

---

<sup>181</sup> Cfr. ad esempio V. MONTI – S. BREISLAK – P. GIORDANI – G. ACERBI [ma P. GIORDANI], [*Prospetto*], «Biblioteca Italiana», I (1816), 1, pp. 3-5; N. BETTONI, [*Prospetto*], «Ape», I (1819), 1, pp. 3-6; ID., *Introduzione*, ivi, pp. 7-14; *Appendice alla Gazzetta Privilegiata di Venezia* n. 222, «Gazzetta di Venezia», 1820, n. 222, pp. 885-86.

<sup>182</sup> Si veda a titolo esemplificativo R. *Teatro alla Scala. Il Noce di Benevento, ballo in quattro atti, composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Giornale Italiano», 1812, n. 133, pp. 531-32.

<sup>183</sup> [L. PRIVIDALI?], *Teatro Gallo in San Benedetto, L'Armida di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 252.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Teatri musicali di Venezia*, ivi, 1820, n. 76, pp. 301-02.

d'individui, sul borsellino de' quali sta basata l'unica sussistenza delle loro opere periodiche: ed eccovi quindi l'ignoranza e l'interesse seduti a scranna spandere per qua, e per colà o terribili (ridicole) sentenze, o apoteosi nauseanti (davvero, davvero), secondo che il Pubblico s'avrà preso diletto di applaudire o di fischiare qualche lavoro teatrale<sup>186</sup>.

A simili accuse rispondeva l'ancor giovane gazzettiere Tommaso Locatelli, presto stimato cronista teatrale ed in età matura grande interprete dell'arte verdiana, delineando un delizioso quadretto sulle fatiche del giornalista a teatro, nient'affatto superficiale nello stendere le proprie recensioni, come pretendeva Romani<sup>187</sup>: paragonandosi ad “un pittor da ritratti”, Locatelli giocava d'anticipo sulla celeberrima satira a quest'ultimo personaggio dedicata diversi anni dopo da Opprandino Arrivabene<sup>188</sup>, e segnalava gli affanni ed i roveli del povero articolista, costretto a “istudiare fra se e se, e paragonare insieme i varii elementi dello spettacolo e poterne far poscia ragione; appunto come il pittore, che starà lì due o tre ore, fino a perderne le pupille, in contemplazione d'un paio di occhi, d'un naso, e d'una bocca, per darvene quindi o male o bene la immagine”. Di contro alle pretese invalidanti dei conoscitori, il giornalista opponeva un modello critico, più attento alle diverse esigenze degli organi di stampa nella loro nuova funzione pubblica: avanzando le credenziali di un'esperienza, acquisita a diretto confronto con l'opera, egli riteneva superato l'*impasse* della mancata formazione dottrinale e proponeva un rinnovamento del linguaggio e delle modalità, impiegati nella divulgazione artistica.

A cavallo tra terzo e quarto decennio Locatelli e più in generale la tipologia critica, di cui era esponente, furono oggetto dei duri attacchi dell'inflexibile Prividali, ora proprietario e redattore unico del «Censore dei Teatri»: meno di un semestre era trascorso dalla fondazione del giornale e già il direttore con il suo stile severo ed autoritario – refrattario a qualunque concessione alle preferenze degli spettatori, non motivata da superiori ragioni di moralità e giustizia –, aveva dovuto fare i conti con le rimostranze tanto degli artisti, oggetto delle sue censure, quanto dei pubblicisti, contrari alle sue valutazioni. Per nulla intimorito, Prividali rispose a tutti con un severo articolo, in cui, esibendo la bandiera dell'onestà e dell'incorruttibilità del proprio giudizio, faceva le pulci ai commenti, a suo credere parzialissimi e falsificati, degli avversari<sup>189</sup>. Quindi, nel Proemio del 1831 ripeteva l'intenzione di non limitarsi a semplice “espositore ed osservatore de' nostri ed esteri avvenimenti teatrali”, elevandosi “a scrutatore eziandio e scrupoloso censore di quante operazioni s'intraprendono, e di quante non s'intraprendono, per divertirci in teatro”<sup>190</sup>. Ancora tre anni dopo, recensendo la prima della *Lucrezia Borgia* donizettiana, il letterato osservava come “quella pubblica espressione che favorevole o contraria si manifesta al primo sentire e vedere d'uno spettacolo, espressione più rapida ancora della sua esecuzione, del merito dello spettacolo non può mai dare la giusta e sicura prova”<sup>191</sup>: spettava invece al conoscitore, scortato “dalle leggi dell'arte”, offrire una giusta valutazione dell'opera, aliena dai condizionamenti esterni alla rappresentazione.

Se pur modulata in termini diversi rispetto alle intenzioni di Prividali, la complessità della determinazione del giudizio fu un problema ben presente nella riflessione di numerosi critici degli anni Trenta. Nello stesso 1834 Luigi Carrer notava con formulazioni più mediate di quelle impiegate dal collega le laboriose dinamiche della ricezione e si interrogava sulle variabili, che vi prendevano parte<sup>192</sup>: le sue risoluzioni contro un giudizio esclusivamente basato sull'impressione, suscitata dall'opera negli spettatori, conseguivano da alcune osservazioni sui fattori, condizionanti

---

<sup>186</sup> Y. [F. ROMANI], *Spettacoli musicali dell'autunno 1827 nell'I. R. Teatro della Scala*, «Vespa», I (1827), 1, pp. 121-26.

<sup>187</sup> T. L[OCATELLI], *Gran Teatro della Fenice. – Alessandro nell'Indie, musica del sig. maestro Pacini*, «Gazzetta di Venezia», 1828, n. 20, pp. 77-79. Cfr. inoltre ID., *I Giornalista – Spettacoli teatrali in S. Benedetto, e in S. Luca*, ivi, 1829, n. 115, pp. 447-59.

<sup>188</sup> O. ARRIVABENE, *Il ritrattista*, «Corriere delle Dame», XL (1840), n. 24, pp. 185-87.

<sup>189</sup> [L. PRIVIDALI], *Il Censore e i suoi censori*, «Censore dei Teatri», I (1829), n. 76.

<sup>190</sup> [ID.], *Proemio*, ivi, III (1831), n. 1.

<sup>191</sup> [ID.], *Apertura della stagione con Lucrezia Borgia, melodramma nuovo di Romani e Donizetti; e con Irene di Borgogna, azione mimica storico-romantica di Galzerani*, ivi, VI (1834), n. 1.

<sup>192</sup> [L. CARRER], *Sei recite della Norma nel Teatro l'Apollo*, «Gondoliere», II (1834), n. 32, pp. 126-27.



l'apprezzamento, le quali, se superavano il tradizionale elitarismo culturale, istituivano però nuove gerarchie fisiologiche, non meno escludenti di quelle stabilite dagli insopportabili "pedanti"<sup>193</sup>.

Non dissimile l'opinione di un certo G. C. [Giulio Carcano?], che nella «Fama» del 1836 fondava su tali distinzioni caratteriali la legittimazione del ruolo, svolto dal critico nel determinare il valore di un prodotto artistico:

È parere di moltissimi autori, che gli uomini entusiasti, o troppo freddi, non siano a portata di una sana critica. Gli ultimi singolarmente non sono punto commossi, ove i timballi e le trombe non facciano una viva impressione nei loro orecchi, gli entusiasti all'opposto mancano di una fredda riflessione<sup>194</sup>.

Solamente l'osservatore spoglio "d'ogni pregiudizio" e capace di una riflessione "tranquilla e moderata" avrebbe saputo compiere opportuni "paragoni dell'arie musicali", esaminare il "carattere", la "espressione", le "proporzioni" e la "pittura", e giungere così ad un giudizio corretto ed equanime.

La nuova consapevolezza dell'influenza acquisita sull'opinione pubblica indusse i giornalisti all'ironia su quanti ancora si riducevano a semplici megafoni dei fischi o degli applausi, prodotti dagli spettatori a teatro, come delle manifestazioni (certamente meno esaltate) del pubblico delle esposizioni artistiche. Garbatissima la descrizione locatelliana delle diverse categorie di interpreti, facenti a gara per guadagnare la lode e la fama presso il pubblico (1835)<sup>195</sup>: fingendo il ritrovamento di una lettera inedita dello Steele – ma, vedi il caso, una fatale macchia d'inchiostro, che copriva la sottoscrizione, consentiva la decifrazione della sola sigla T. L., ossia appunto le iniziali di Tommaso Locatelli –, il gazzettiere riprendeva gli abusi dei critici "nervosi, [...] atrabiliarii, che gridano e tempestano per bisogno naturale di sfogo, e ch'oggi lacerano il foglio, come domani batteranno la fantesca o il famiglia"; dei critici "gastro-enterici, che pensano e giudicano col diafragma o il colico; tremendi giudici massime in sull'ore della digestione, o il giorno dopo a un banchetto"; di chi non faceva altro che "biasimare, mordere, dilaniar, lacerare, per interna stizza, per furore d'antipatia o contraddizione" o "per effetto di odio, di inimicizia o vendetta". Sopra tutti egli non tollerava "i critici perpetui, veneranda famiglia! la quale non giudica già per effetto di stizza, d'antipatia, o di subito travasamento di bile, o difficoltà di digestione, ma sì per autorità d'anni e esperienza e pratica di mondo": persuasi di godere di un'investitura divina, essi progettavano di indirizzare gli artisti "nella santa via della cristiana umiltà" e, interpellati o meno, si premuravano di avvertirli dei loro falli od errori; di lode o conforto, ovviamente, neppure a parlarne.

Anche il «Ricoglitore» del 1836 si inaugurava con una godibilissima satira sotto forma di lettera di un giornalista veterano ad un novizio<sup>196</sup>, la quale trovava un degno corrispettivo nella briosa memoria di poco successiva, redatta da D.-r, anonimo collaboratore del veneziano «Il Vaglio», dubbioso sul tipo di impegno richiestogli<sup>197</sup>: provocato da "alcune persone compassionevoli", che gli avevano suggerito di circoscrivere semplicissimamente il proprio ufficio "a dire se quel cotale spettacolo fu applaudito, o no; se popola il teatro o lo diserta", D.-r si chiedeva se realmente il compito di un giornalista dovesse "limitarsi all'ufficio di semplice storico", o non fosse piuttosto di "addentrarsi nel suo argomento; *vagliare*, cioè, una produzione intorno al cui successo è chiamato a riferire". Dopo un'attenta ponderazione, rispondeva: "Ora io credo che l'ufficio del giornalista sia più nobile di quello di un [*sic*] semplice *eco*, credo che l'uomo possa avere un criterio a sé e che cotesto ufficio possa eccellentemente esercitarsi senza menomare il diletto della *maggiorità*".

---

<sup>193</sup> Cfr. [ID.], *La Bellezza*, ivi, n. 88, pp. 349-50. Nello stesso giornale segnalò inoltre l'anonimo *L'Uomo Scimmia*, n. 66, pp. 261-62.

<sup>194</sup> G. C[ARCANO?], *Ad alcuni analizzatori di musica*, «Fama», I (1836), n. 147, p. 587.

<sup>195</sup> T. LOCATELLI, *L'Appendice*, III, "Costumi", 30.

<sup>196</sup> *D'un giornalista veterano ad un novizio. Lettera che, in mancanza d'altro, può servire di prefazione*, «Ricoglitore», n. s. III (1836), 1, pp. 5-27.

<sup>197</sup> D. - r, *Sul Belisario. Del signor maestro Donizetti*, «Vaglio», I (1836), n. 10.

Di contro ai recenti moniti di Prividali, che nel giugno del 1837 somministrava altre staffilate agli sfaccendati ed agli incapaci, nelle cui mani era attualmente rimesso il giornalismo, ed auspicava una nuova aristocrazia letteraria<sup>198</sup> – interlocutori della levatura di Carrer o dello sconosciuto D.-r avanzarono dunque diverse proposte per riformare la professione: le ragioni, che impedivano al critico di conformare il proprio al giudizio del pubblico non erano legate alla sua maggiore preparazione o competenza teorica, bensì ad una – presunta – maggiore capacità di cogliere per via sensoria le riposte bellezze di un’opera. “E le orecchie, e l’anima, e il cuore, non son questi i giudici in fatto di musica?”, osservava un anonimo collaboratore dell’«Eco delle Alpi»<sup>199</sup>. Veniva così incoraggiato un tipo di critica non più limitata alla considerazione del grado di adeguamento dell’opera a valori predeterminati a livello accademico, ma più aderente al prodotto artistico considerato, analizzato nelle sue diverse sfumature e compreso ed apprezzato proprio in virtù delle sue peculiarità. La comune invenzione poetica, soggiacente all’atto creativo, avrebbe legittimato le interferenze dei commentatori non specificatamente addentro alla materia trattata, i quali, rifiutando intenzionalmente l’impiego di un formulario specialistico, promossero l’elaborazione di un sistema ermeneutico, comune alle distinte forme espressive.

Esemplare in tal senso l’apologia di Giacinto Battaglia, che nel «Figaro» del 1835 era chiamato a motivare la propria ingerenza nell’universo figurativo:

La capacità di giudicare dei prodotti dell’umano ingegno può benissimo essere posseduta da coloro che in verun modo saprebbero fare altrettanto di quanto giudicano. Anzi per conto mio, e parlando di pittura e scultura, di musica, di drammatica, di recitazione, ecc., sostengo a spada tratta che per esserne sinceri e buoni giudici fa bisogno non appartenere, né da vicino, né da lontano alla professione di quelle arti<sup>200</sup>.

In questo caso infatti il libero giudizio non sarebbe stato impedito dai “pregiudizi delle diverse scuole”, o dalle “antipatie o le simpatie per questa o quella *maniera*, le prevenzioni o favorevoli o contrarie per questo o per quell’artista”. Di più, proseguiva Battaglia, maggiormente versati degli artisti “negli studj della storia, de’ costumi, dell’indole de’ tempi, degli umani affetti e passioni”, i giornalisti riuscivano a notare in un’opera bellezze e difetti, che il suo stesso artefice mai avrebbe sospettati.

Due anni dopo tornava sulla questione Opprandino Arrivabene, ribadendo come spesso risultasse “miglior giudice chi, dotato da natura di squisito sentire, non è poi viziato dalle convenzioni dell’arte, e guarda all’effetto senza sapere per quali vie sia stato esso trovato”<sup>201</sup>. E aggiungeva:

È noto a noi pure avere nell’arti tutte una parte tecnica, la quale vuol essere appresa, ma gli effetti di essa possono essere giudicati anche senza di lei. Quando un astronomo annunziò che nell’ora in cui leggete questo articolo vi avrà una *eclissi*, e l’eclissi non avviene, voi s’anco non vi conoscete di calcoli, avete diritto di asserire avere l’astronomo calcolato male. E male similmente avrà dipinto colui che cercando di imitare degli alberi vi ricorda in vece delle piume, e male colui che ne’ suoi ritratti vi fa correr la mente a quelle teste di legno tornito e verniciato che stanno esposte negli scaffali de’ parrucchieri e delle crestaje. [...] Abbiamo udito più volte chiamarsi da alcuni professori di musica valentissimo un compositore che, spoglio di ogni scintilla di genio, era poi ricco di tutta la scienza più recondita del contrappunto; ma le sue produzioni fecero dormire il Pubblico, che più non volle udire poscia parlare di lui. Abbiamo udito più volte alcuni pittori lodare a cielo un quadro, perché avea un pajo di mani od un piede a gran cura disegnato con tutta scienza di notomia; ma il quadro senza vita, senza verità di espressione, rimase negletto, oscuro, e prevalse il giudizio di chi sente le arti coll’anima, e non cura alcune scolastiche difficoltà superate.

Per quale ragione, chiedeva Arrivabene, gli artisti esporrebbero le opere loro, se non per averne il pubblico giudizio? “E chi sono coloro che ad essi allogano nuove opere? Sono forse gli

---

<sup>198</sup> [L. PRIVIDALI], *Non posso tacere*, «Censore», VIII (1837), n. 48, pp. 189-91.

<sup>199</sup> *Teatro di Belluno. Domenica 27 maggio*, «Eco delle Alpi», I (1838), n. 5. Cfr. inoltre l’anonimo *Belle Arti*, «Corriere delle Dame», XXX (1833), n. 52, pp. 410-12.

<sup>200</sup> B[ATTAGLIA], *Pubblica esposizione delle belle arti nel palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 74, pp. 293-94.

<sup>201</sup> O. ARRIVABENE, *Esposizione di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera. Idee preparatorie*, ivi, III (1837), pp. 145-46.

artisti loro emuli? No, sono uomini che apprezzano l'arti, e ne sentono il pregio anche senza farne speciale professione". Un osservatore opportunamente sensibile, sebbene profano della disciplina, avrebbe potuto fornire il più corretto giudizio su di un prodotto artistico, essendo le arti imitative "fondate sopra un senso universale; e le cognizioni tecniche non sono altra cosa che un mezzo per soddisfare a codesto senso posseduto più o meno da tutti"<sup>202</sup>.

Tali convincimenti furono anche alla base della difesa del proprio esercizio critico, stesa dal citato compilatore della «Gazzetta di Venezia» Tommaso Locatelli, accusato nel 1836 di essersi arrogato un ufficio che non gli spettava dal pittore e scrittore d'arte Pietro Chevalier, collaboratore del «Vaglio», periodico diretto dallo stesso gazzettiere. Già ad introduzione dei propri interventi sulla rassegna veneziana del 1835, Locatelli aveva anticipato un'apologia, nella quale si riconosceva privo di preparazione specifica, per cui avrebbe lasciato le osservazioni tecniche ed i compiacimenti stilistici agli esperti, rivolgendo il proprio interesse esclusivamente agli aspetti più poetici dell'opera, più facilmente comprensibili anche dal suo pubblico di lettori<sup>203</sup>. L'anno seguente Locatelli aveva ribadito la propria intenzione di farsi "semplice e modesto [...] Cicerone, che addita altrui le cose belle e singolari", senza ambire "la fama di giudice"<sup>204</sup>. Ma dopo la pubblicazione delle sue prime osservazioni sui dipinti in mostra<sup>205</sup>, intervenne Chevalier<sup>206</sup>, che si fece paladino di una critica d'arte specialistica, l'unica in grado di garantire una corretta valutazione delle opere, esplicitando i messaggi racchiusi in esse dall'autore e guidando il pubblico alla loro comprensione<sup>207</sup>. Chevalier distingueva tre chiavi di lettura dei prodotti artistici: la prima, che si fermava alla semplice descrizione del quadro e delle impressioni che suscitava, poteva essere esercitata anche dai letterati; la seconda, intesa a dimostrarne pregi e difetti stilistici, era riservata agli artisti; infine la terza, troppo spesso risolta in "un misto superficiale di descrizione e dimostrazione", sarebbe riuscita la più utile, se affidata a persone capaci di fornire una spiegazione adeguata, in cui rientrava anche una corretta valutazione figurativa.

La controversia tra i due, protrattasi per diverse settimane, mise opportunamente in luce l'urgenza di determinare i caratteri della discussa identità del critico pubblicista, contribuendo così

---

<sup>202</sup> Cfr. ancora [F. AMBROSOLI], *Esposizione pubblica del 1830. L'ignorante a Brera*, «Eco», III (1830), n. 110; *Solenne esposizione d'oggetti di belle arti all'i. r. Accademia di Venezia*, «Cicala», I (1838), n. 16; T., *Mostra degli oggetti di belle arti nel Palazzo di Brera in Milano*, «Glissons», n. s. III (1838), n. 82.

<sup>203</sup> [T. LOCATELLI], *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 170, pp. 677-79.

<sup>204</sup> [ID.], *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia*, ivi, 1836, n. 179, pp. 713-14 (poi ID., *L'Appendice*, IV, «Critica», 10). Nella «Gazzetta» locatelliana si era consumata nel luglio precedente un'altra polemica tra Pietro Zandomeneghi figlio, che sosteneva l'inadeguatezza delle recensioni compiute da letterati ed eruditi su un dipinto non ancora ultimato di Michelangelo Grigoletti, e Edwards O'Kelles, sostenuto dal professore di pittura dell'Accademia veneziana Odorico Politi (cfr. F. ZANDOMENEGHI FIGLIO, *Erminia, quadro del sig. Grigoletti*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 157, pp. 625-26; [G. EDWARDS O'KELLES], *Confutazione di recente sentenza con cui sembra interdetto ai letterati non artisti il dare ragioni delle Arti Belle*, Venezia 1836).

<sup>205</sup> Gli articoli di Locatelli sull'esposizione coprono i nn. 179-181, 183-86 della «Gazzetta» del 1836 (in parte riprodotti in T. LOCATELLI, *L'Appendice*, IV, «Critica», 10-13).

<sup>206</sup> P. CHEVALIER, *Polemica. Continuazione delle note agli articoli della Gazzetta Privilegiata sulle opere esposte nell'Accademia di Belle Arti*, «Vaglio», I (1836), n. 37, pp. 295-96.

<sup>207</sup> La polemica tra i due durò ben tre settimane: Chevalier, dopo aver esplicitato i motivi in base ai quali contestava i commenti locatelliani, proseguì individuando e spiegando uno ad uno gli errori, che il rivale avrebbe compiuto nella disamina delle singole opere (cfr. ivi, n. 35, p. 280; n. 36, p. 288; n. 37, pp. 295-96; n. 38, p. 304; n. 39, pp. 311-12). Per mettere fine alla controversia, Locatelli si servì di una salace battuta: paragonò il «Vaglio» ad un Saturno invertito, che invece dei figli "uccide e mangia suo padre" (cfr. «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 219, pp. 873-76; poi *L'Appendice*, IV, «Costumi», 13). Andato così a segno, non s'impegnò oltre a difendersi dai successivi attacchi di Chevalier, che intervenne ancora nel n. 41 del «Vaglio» con un'apologia dei propri scritti. Locatelli non rispose, ma a difendere la sua causa si armò un anonimo corrispondente, che il 28 settembre scrisse una lettera, pubblicata nel «Supplemento al Vaglio» del mese successivo. Nel frattempo Locatelli si era dovuto parare dalle staffilate infertagli da un altro intendente, Francesco Zanotto, che aveva censurato nel «Gondoliere» i suoi articoli (cfr. F. ZANOTTO, *Pubblica Esposizione nella I. R. Accademia (continuazione)*, «Gondoliere», III, 1836, n. 70 e 71, pp. 449-57): ritenendo immotivate le accuse formulategli, Locatelli si era difeso dalle pagine della «Gazzetta» (cfr. *Avvertenza*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 193, p. 769, *Sull'articolo del mio amico Francesco Zanotto nel Gondoliere d'ieri sera*, n. 196, pp. 781-842 e *Avvertenza*, n. 199, p. 794; poi *L'Appendice*, IV, «Costumi», 11 e 13).

alla sua professionalizzazione. Negli stessi anni altri cronisti, divenuti consapevoli della nuova vocazione mediatica, s'interrogarono sulle proprie responsabilità verso il pubblico: preoccupati dell'arrendevolezza di tanta parte della critica ai richiami della moda ed alle pretese degli artisti stessi, studiosi culturalmente impegnati ribadirono l'alta responsabilità educativa e formativa, che era stata affidata alla pratica giornalistica dalla modernità stessa.

Nel gennaio 1834, prendendo spunto dalla recente pubblicazione del libro di Chevalier *Produzioni di belle arti*, in cui lo studioso aveva anticipato alcune osservazioni sull'ufficio della critica, poi ampliate nella polemica con Locatelli, un anonimo recensore della «Biblioteca Italiana», probabilmente il compilatore Ignazio Fumagalli, aveva registrato la quantità dei condizionamenti, che compromettevano una valutazione aperta e sincera: “La voce de' clienti ed amici [...] soverchia spesso quella degl'intelligenti, i quali o si traggono fuori delle dispute, perché son temperanti e giudiziosi, o perché sono pochi e non bastano a farsi udire fra il rombazzo de' primi”<sup>208</sup>. Quindi proseguiva contestando la massima, che Chevalier aveva tratta da Plinio, “*non poter ben giudicare di pittore o scultore se non l'artefice*”: se il semplice artista poteva “meglio d'ogni letterato favellare della parte meccanica, o sia dei mezzi che le arti impiegano a toccare il loro fine più nobile”, la parte relativa al concepimento ed alla “esposizione del bello” poteva essere facilmente giudicabile da chiunque possedesse un “animo educato agli studj gentili”; inoltre, mentre il primo sarebbe stato compreso quasi esclusivamente dai “suoi colleghi”, il letterato, confermando l'imprescindibile funzione mediatica del proprio operato, si rivolgeva ad “un maggior numero di persone”, a “tutti quelli in somma che senza essere artefici sanno render buon conto di tutto ciò che li diletta e commuove”.

Tre anni dopo sulla «Fama» un anonimo, firmatosi con la sigla “XII”, confermava la missione civile del giornalismo e ribadiva l'importanza che il critico, svincolatosi da ogni faziosità, componesse il giudizio tecnico con quello affettivo, “il parere di chi può giudicare, e di chi sa eseguire” con il proprio sentimento “e col pubblico voto”<sup>209</sup>.

Sulla «Gazzetta» milanese risaltano gli interventi di Defendente Sacchi, che al volgere del lustro sferrava un compiuto attacco alla pubblicistica impreparata, disonorante l'impegno morale, di cui era investita la critica d'arte. Sacchi polemizzava con l'abuso dei giornalisti poligrafi, che dall'oggi al domani si improvvisavano giudici d'arte: incapaci di fornire un'informazione completa e corretta, essi stendevano articoli, che “si possono del pari apporre a una statua, ad un quadro: fanno critiche di convenzione che nulla provano e sono di danno all'artista, come il dire che ha cattivo colorito, che vi son delle mende di disegno, che mancano d'insieme, senza provarlo”<sup>210</sup>. Le riprensioni del pavese, echeggianti simili contestazioni di parte erudita, risultano in realtà sostenute da considerazioni affatto contrarie alla precedente discriminazione teoretica: Sacchi esigeva dal critico un impegno morale, manifesto nell'autonomia ed integrità di giudizio, ed una preparazione specifica, acquisita tramite il diretto confronto con le opere. Attraverso il commento di mostre o la visita agli studi, il critico militante doveva farsi mediatore del messaggio, quale gli veniva trasmesso, anche verbalmente, dall'artista, per diffonderlo tra il pubblico, mantenendo così alta la gloria delle arti italiane<sup>211</sup>.

Dalle pagine dello stesso giornale interveniva sulla questione anche Angiolo Lambertini, evidenziando l'estrema parzialità di tanti giudizi critici:

Che tra noi per sola smania di volersi distinguere, per uno spirito di contraddizione, non ad altro si tenda che a trovar cattivo ciò che l'altro trovò buono, che a trovar chiaro, ciò che l'altro trovò scuro, trovar parlante ciò che l'altro

---

<sup>208</sup> F., *Pietro Chevalier*, *Produzioni di belle arti, Venezia 1834 [...]*, «Biblioteca Italiana», XIX (1834), 73, pp. 131-36.

<sup>209</sup> ‘XII’, *Rivista delle sale di Brera. I*, «Fama», II (1837), n. 56, p. 22.

<sup>210</sup> D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti in Milano nel 1834*, «Gazzetta di Milano», 1834, n. 252, pp. 1005-08 (poi ristampato in opuscolo con il titolo *Le Belle e l'Industria in Lombardia. Relazione di DEFENDENTE SACCHI*, Milano 1834, pp. 10-14).

<sup>211</sup> Fondamentale per Sacchi la lezione romagnosiana per la sua concezione delle arti come prodotti nazionali di incivilimento e di progresso morale. Su Sacchi e Romagnosi cfr. C. G. LACAITA, *Defendente Sacchi seguace della romagnosiana «civile filosofia»*, in E. GABBA e D. ZANETTI, *Defendente Sacchi, filosofo, critico, narratore*, pp. 155-60.

trovò insensato [...] non lo negheranno coloro che hanno la santa sofferenza di leggere più d'uno dei varj fogli, notandovi il contrario modo di dar contezza di una stess'opera, di un artista medesimo. Ed è sempre per l'amor del vero che anima e questo e quel foglio, per l'amor dell'arte che trascina l'uno al *si* e l'altro al *no*, per il bene dell'artista che uno chiama ciuco quello che l'altro predice per gran maestro<sup>212</sup>.

Nel «Glissons» spettava invece a Gian Jacopo Pezzi, compresa l'importanza della pubblicistica nel determinare l'accoglienza di un'opera, nonché la fama di un artista, redarguire gli scrittori, che mostravano “tanta incomprensibile leggerezza” nello sciorinare le proprie sentenze: “A Milano particolarmente, lo scrivere sulle arti belle è divenuto quasi una mania, una pestilenza; ma nella farragine degli scrittori, non pochi sono digiuni dalle cognizioni opportune e dettano le loro sentenze alla cieca, o mendicando le opinioni a caso e per servire ai loro particolari interesse”<sup>213</sup>.

Alle accuse di Angelo Fava (1808-81)<sup>214</sup>, che nel «Vaglio» del 1837, sviluppando la questione nei suoi aspetti più generali, tuonava contro ogni forma di critica “*affamata*, o *vendereccia* (che così andrebbe chiamata), la quale fa imprudente mercato di lodi e di biasimi”<sup>215</sup>, facevano eco le note di un imprecisato E. (Eugenio De Magri?), il quale, prendendo spunto dalla recente opera di Battaglia *Delle attuali condizioni del Teatro Drammatico in Italia* (Milano 1838), deplorava l'abbandono della pratica giornalistica alla “moltitudine degli impiastrofogli, [...] sempre pronti a piaggiare e a lusingare le passioni ed i vizii di chi li paga; a servire all'amor proprio dei loro amici, alle mire ambiziose dei loro procuri nelle più vili sciocchezze, nelle più ingiuste pretensioni; ad esaltare la mediocrità per avere dei compagni, a deprimere il merito per invidia, per ignoranza, per gelosia; a svilanneggiare, a strapazzare ed anche peggio chi non voglia far parte del loro consorzio, né correre in sì bella compagnia le taverne, chi non divida le loro effimere e venali opinioni, chi osi ribellarsi dalle loro sentenze; sempre pronti a propalare i trionfi e le vicende dei cantanti, ballerini, impresarii, coreografi, saltatori, giullari, ciurmatori e simile razza di gente... perché questi mantengono in vita i loro giornali”<sup>216</sup>.

Una valutazione sintetica sulla condizione del giornalismo in Italia veniva svolta nello stesso 1838 da Francesco de Boni sulle pagine di una rivista poco nota, la bellunese «Eco delle Alpi»<sup>217</sup>. L'articolo, apparso nella forma di lettera al rinomato critico teatrale Jules Janin<sup>218</sup>, lamentava la mancata comprensione della rilevanza del giornalismo per l'istruzione delle masse: interessata unicamente all'incremento delle proprie sottoscrizioni, gran parte della pubblicistica si era ridotta a trattare argomenti futili, più facilmente appetibili al vasto pubblico. Pure, replicava de Boni al pessimismo del francese, entro il gregge dei critici incompetenti e parziali spiccavano alcuni nomi, seriamente impegnati in una riforma della professione: Opprandino Arrivabene, Antonio Piazza,

---

<sup>212</sup> A. LAMBERTINI, *Osservazioni in proposito di articoli che sulle Esposizioni si pubblicano*, «Gazzetta di Milano», 1835, n. 60, pp. 243-48. Considerando le diatribe critiche inutili e dannose, il giornalista consigliava gli artisti di non leggere mai i giornali (cfr. A. LAMBERTINI, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera in Milano ed osservazioni in proposito di articoli che sulle esposizioni si pubblicano*, ivi, n. 296, pp. 1184-85).

<sup>213</sup> [G. J. PEZZI], *Le sale del palazzo di Brera nei giorni precedenti la pubblica esposizione annuale degli oggetti di Belle -arti*, «Glissons», I (1834), n. 31; cfr. inoltre [ID.], *Esposizione in Brera. Cenno preliminare*, ivi, n. 32.

<sup>214</sup> Di origini chioggiotte, lo scrittore e patriota Angelo Fava fu dal 1838 al 1844 codirettore della «Rivista Europea» insieme a Battaglia e Gottardo Calvi; collaborò anche all'«Amico Cattolico», dove si firmò “A.G.T.”, al «Vaglio» ed altri giornali di carattere prevalentemente locale.

<sup>215</sup> A. FAVA, *La critica*, «Vaglio», II (1837), n. 21, pp. 167-68.

<sup>216</sup> E... [DE MAGRI?], *Delle attuali condizioni del Teatro Drammatico in Italia*, «Rivista Europea», I (1838), 3, pp. 344-55.

<sup>217</sup> F. DE BONI, *Lettera a Giulio Janin*, «Eco delle Alpi», I (1838), n. 13.

<sup>218</sup> J. J. Janin (1804 -74) fu uno degli esponenti più in vista e di maggior successo di quella critica di autori irregolari del Romanticismo francese, le cui istanze poetiche si coagularono intorno a figure di riferimento quali Hugo, Nerval e Gautier; nel 1836 entrò a far parte della redazione del «Journal des Debats» e fino alla morte vi rivestì il ruolo di critico letterario e teatrale, acquisendo, a discapito dell'incertezza dei suoi principi letterari e certe capricciose sbavature di stile, grande prestigio a livello nazionale e internazionale; nel 1858 uscì l'antologia dei suoi scritti critici *Histoire de la littérature dramatique* in sei volumi; tra le sue altre numerosissime opere ricordo *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829, 2 voll.), *Barnave* (1831, 4 voll.), *Contes fantastiques* (1832, 4 voll.), *Contes nouveaux* (1833, 4 voll.), *La Religieuse de Toulouse* (1850, 2 voll.), *Beranger et son temps* (1866). Cfr. <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=424>; [www.en.wikipedia.org/wiki/Jules\\_Janin](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Jules_Janin) - 31k.

Angelo Fava, Giuseppe Sacchi, Achille Mauri; su un gradino più alto Defendente Sacchi; ancora sopra gli ottimi Locatelli, Carrer e Romani.

A partire da quello stesso anno de Boni avrebbe potuto aggiungere al proprio elenco un nome nuovo, quello di Carlo Tenca, che per l'appunto nel 1838 scese per la prima volta a cimentarsi nell'arringo della critica, dedicata alle esposizioni di Brera: fin dai suoi esordi giornalistici Tenca fu voce autorevole della moralità dell'esercizio critico, convinto assertore della necessità di non abbandonare il giudizio al monopolio degli artisti, i quali erano solitamente "governati [...] da pregiudizii di scuola, di maniera e da ogni fatta di rivalità"<sup>219</sup>. D'altra parte, se la stampa svolgeva il compito fondamentale di far conoscere le opere a chi non aveva potuto visitare le mostre e di interpretarle per coloro che necessitavano di una guida sicura, non si poteva permettere che a discutervi fossero giornalisti venduti al mercato, disonoranti l'alta responsabilità civile, di cui la professione era investita. Tenca rivendicava perciò al letterato, consapevole del proprio incarico e moralmente integro, la legittimità di farsi giudice, per non lasciare le belle arti in balia degli "isfoghi di vanità e di personalità": riducendo la critica a "sfrontata adulazione o basso vitupero", fin troppi cronisti confondevano il pubblico, il quale in "quel mare di ciarle, che imbratta oggidì tutti i giornali e tutti gli almanacchi", non poteva distinguere le poche voci, che di tanto in tanto si levavano severe e dignitose "a ricordare il vero scopo dell'arte"<sup>220</sup>. Occorreva invece una critica d'arte "elevata e coscienziosa", capace di porsi come mediatrice tra la moltitudine e gli artisti, facendosi loro guida sulla strada del bello e del vero.

\*\*\*

Prima di procedere oltre e considerare le mutate condizioni culturali dell'ultimo dei decenni, soggetti alla nostra indagine, è opportuno riannodare le fila dei ragionamenti fin qui svolti: le diverse voci critiche e le molteplici diatribe tra i vari interlocutori, di cui abbiamo offerto alcune testimonianze, ci hanno resi avvertiti del passaggio di consegne tra una generazione giornalistica di formazione accademico-istituzionale, la quale riversava sulla pubblicistica le proprie aspirazioni didattiche nei confronti di un pubblico, cui si rivolgeva con toni ispirati e vincolanti, ad un nuovo ordine di critici di estrazione borghese, accomunati ai primi dal comune intento didattico, venato però di nuove intenzionalità sia mediatiche sia civili, esplicite nelle inflessioni più confidenziali e partecipative dei loro interventi.

Da questa seconda (o terza) famiglia di commentatori, particolarmente attenta alle tendenze dell'arte moderna e sensibile agli orientamenti del gusto attuale, discesero in via diretta i critici del quinto decennio del secolo – quando, più di frequente, non si trattò degli stessi nomi in una fase di maturazione successiva: constatando il progressivo mondanizzarsi della produzione artistica contemporanea ed i disorientamenti, che tale condizione determinava sul pubblico, essi si fecero promotori di un rinnovamento della propria professione in senso più impegnato e meno servilmente legato agli interessi degli operatori. La novità di questi anni fu la caratterizzazione civile, religiosa, a volte marcatamente nazionalistica, dell'impegno formativo, che tali intellettuali reputarono di propria competenza: a volte si trattò anche di formazione propriamente stilistica, in sintonia o più spesso in conflitto con i propositi, precedentemente manifestati<sup>221</sup>. Il problema, che veniva infine sollevato nei diversi atteggiamenti, era quello di esplicitare i meccanismi, attraverso cui le arti

---

<sup>219</sup> C. T[ENCA], *Esposizione di belle arti in Brera. I*, «Corriere delle Dame», XL (1840), n. 26, p. 201. Cfr. inoltre ID., *Esposizione nelle sale di Brera*, «Fama», III (1838), n. 56, pp. 221-22.

<sup>220</sup> ID., *Abele moribondo, statua di Giovanni Duprè di proprietà di S. M. l'Imperatore delle Russie*, «Gemme», I (1844), pp. 159-65; dello stesso autore si veda inoltre *Paolo e Virginia, gruppo in marmo di Alessandro Puttinati per commissione del Conte Giulio Litta*, ivi, pp. 105-13 (ora nell'antologia curata da A. Cottignoli, C. TENCA, *Scritti d'arte*, pp. 76-80).

<sup>221</sup> Per un quadro recente delle diverse posizioni sul piano politico, cfr. nel volume collettaneo, curato da P.L. BALLINI, *La rivoluzione liberale e le nazioni divise* (Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. ed AA. 2000), i tre saggi di R. ROMANELLI, *Nazione e costituzione nell'opinione liberale avanti il '48* (pp. 271-304), L. LOTTI, *La nazione di democratici* (pp. 305-313) e A. GIOVAGNOLI, *Cattolici e stato nazionale: il dibattito del 1848* (pp. 315-334).

sarebbero risultate proficue nella modernità; dei modi, con i quali andavano presentate al pubblico; e del messaggio, che vi si sarebbe dovuto cercare, e che era compito del critico far emergere.

Ecco allora che nel gennaio 1840 l'incisore Giuseppe Beretta prendeva in mano la penna per denunciare la gravità della situazione attuale, ribadendo la necessità di una critica competente, la quale procedesse con cautela nei biasimi come nelle lodi e si rivelasse capace di orientare gli spettatori ad un godimento consapevole delle opere in mostra<sup>222</sup>:

Taluno di questi [critici], per esempio, ficcatosi in capo il progetto di sostenere un artista, subito dà fiato alla tromba degli elogi senza eccezioni di sorta, smania per dimostrare all'evidenza quello che nessuno vede in fuori di lui, delira per ogni parte di lavoro, sublima, idolatreggia, ed arte non conosce. Sfida l'altrui diceria a parlare a riverso, e con quali armi? Con quelle di un'esimia presunzione particolare, d'un certo far popolare di scrivere balordamente enfatico, e che so io, colla savia ragione non mai. Che cosa ne avviene? Gli animi si irritano, la pubblica opinione in contrasto sdegnata di cedere al voto di simil gente, sorge un tal altro e più si sforza di contraddire in quanto che più si vede eccitato, il rintuzzo è accanito, la contro-critica incalza veemente, né più si attendono confini di parole. Se le pecche in un dato lavoro furono trovate prodigi dal primo, dall'altro si tace anche qualsiasi merito possa sussistere nello stesso lavoro, ed unicamente si propala il difetto anzi si ingigantisce; e via via in un pelago di discussioni nocive. Fra questo il povero artista emergente viene avvilito, scorticato da mille parti, il Pubblico più non discerne ragioni, tutto è confuso fra il mucchio indigesto di lodi e di rimproveri. Qual risultato alla società per simile principio di cose? Sventura infallibile.

Sulla funzione educatrice della critica d'arte insistette in questo stesso torno d'anni anche Pietro Selvatico, ispirando i propri interventi ad un moralismo, compreso di preoccupazioni sociali: consapevole della straordinaria influenza esercitata dalla stampa sulle valutazioni di un pubblico spesso impreparato e bisognoso di una guida, Selvatico denunciava la depravazione di una critica ridotta ad attività mercenaria e dalle pagine delle numerose riviste cui collaborava, nonché dal volume *Pensieri sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842), si faceva promotore di un suo rinnovamento. Il marchese padovano riprendeva in mano l'antica questione sulle competenze necessarie al critico d'arte, per liquidarla presto come insignificante: data l'incapacità degli artisti di scrivere sul merito delle proprie opere – “Uno fra i tanti danni originati dall'ignoranza letteraria degli artisti, si è pur quello che quasi nessuno di essi è in caso di porsi a scrivere con elegante evidenza sull'arte propria”<sup>223</sup> – toccava ai letterati farsi promotori dei loro frutti, evitando che l'arte si riducesse ad “un mistero eleusino fatto per pochi adepti”, e fosse invece “lingua potente e limpida”, capace di “parlare non dimenticabile parola all'intelletto ed all'animo d'ogni uomo civile”. A detta di Selvatico, il problema più scottante era il deprezzamento dell'esercizio critico, che veniva solitamente abbandonato agli eccessi elogiativi o denigratori di “amatori”, legati al formalismo di valutazioni accademiche, ai capricci di “letteratuzzi encomiatori a nativitate, piaggiatori d'ogni vizio sociale, che impegnano la lode come il denaro ad usura, per averne un interesse eccessivo di un tanto per cento”, o ai tornaconti di “giornalisti di professione, imparziali quanto lo possono essere genti che muovono la penna soltanto o per averne lucro o per guadagnare l'animo degli artisti e dei mecenati”. Riguardo all'arte avrebbero invece dovuto scrivere solamente coloro, che possedevano “una retta idea del vero e del bello, e sanno dire ciò che pensano, e pensano veramente a ciò che dicono”, persone capaci di coniugare alle conoscenze artistiche saldi principi morali. In questo modo “l'opinione pubblica sarebbe degnamente rappresentata; tante idee che sfuggono alle masse, ovvero sono incompiutamente sentite dal volgo degli osservatori, sarebbero largamente svolte ed apparirebbero nella più conveniente luce; il gusto, che ora tanto spesso o smarrisce il sentiero o va innanzi tentoni, si formerebbe giudice severo ed equo; e finalmente giungeremmo ad intendere quello che in generale ora sappiamo così poco, quali sieno cioè le produzioni d'arte che arrivano il loro segno, quali se ne allontanano”.

Con toni più risentiti nella «Rivista Europea» del 1842 Francesco Predari sosteneva che “il manifestare in fatto d'arte nel cospetto del pubblico un proprio parere” doveva essere esclusivo

---

<sup>222</sup> G. BERETTA, *Dell'odierna critica di belle arti in Milano*, «Figaro», VI (1840), n. 16, p. 63. Su questo punto si veda anche il brano di B. [DE BONI], *Itinerario della mia settimana*, «Gondoliere», IX (1841) n. 32, p. 256; n. 33, pp. 258-64.

<sup>223</sup> P. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*. *Pensieri*, pp. 462-66.

privilegio “di quei soli cui è l’ingegno e lo studio, o almeno una certa qual dirittura della mente e squisitezza di sentire ne impartirono i mezzi di poterlo fare”, e si scagliava perciò contro un abietto giornalismo, che sedeva in scranna, “sciorinando sentenze estetiche, e giudicando alla recisa del merito e delle mende di questo o di quel dipinto, di quella scoltura o d’ogni altro oggetto d’arte; argomentandosi poi di coonestare le matte scempiaggini o della sua presunta impotenza o della gretta passioncella che ne governò la penna colle speciose proteste di non aver voluto farsi giudice dell’arte, ma solo espositore sincero del proprio parere”<sup>224</sup>. Predari smascherava la dittatura dei pennivendoli, che si credevano in diritto di “intrattenere il pubblico d’ogni pazza o scema idea apparsa là dove esser doveva il cervello, per la sola ragione di essere o editore o proprietario o collaboratore di un qualche giornale”. Le sue preoccupazioni non riguardavano quella parte di pubblico, in grado di comprendere personalmente il valore delle opere e che quindi avrebbe solamente riso della petulante ignoranza dei giornalisti; ma era allarmato per i meno preparati, che potevano essere sopraffatti dalle loro ciance: “E questa è la parte la più da noi discosta, e che appunto perché discosta, non può essere fatta consapevole delle arti di cui vive e si aiuta con questa ibrida creatura della società nostra, e beve illusa il veleno delle bugiarde lodi o del biasimo immeritato”.

Non meno severi i giudizi di Benedetto Bermani, che nella «Gazzetta Musicale» del maggio 1846 accusava il contemporaneo sistema della critica musicale partitica e pedante: essa “è il corvo che s’attacca ai cadaveri e non l’aquila che v’insegna a figgere i guardi al sole”<sup>225</sup>, sentenziava il giornalista, proponendo un diverso tipo di interventi, capaci di una visione sintetica dei meccanismi produttivi di ciascuna forma espressiva ed atti ad istituire confronti inediti, svelanti aspetti inaspettati dell’opera considerata. Lo stesso Bermani forniva un efficace esempio in tal senso, chiarendo il rapporto tra il *Nabuccodonosor* verdiano ed il *Mosè* di Rossini attraverso un’analogia con le arti figurative: “Il *Mosè* di Rossini trovò come l’antico Laocoonte un artista novello che osò d’ispirarsi alla stessa sorgente, e che come il secondo creatore del Laocoonte non rimase schiacciato dalla terribile prova”<sup>226</sup>.

La concezione critica di Bermani era condivisa dal librettista Pietro Cominazzi, compilatore della «Fama». Intervenendo a proposito della *Giovanna d’Arco* verdiana, Cominazzi sviluppava alcune considerazioni in merito all’ufficio del redattore, incaricato di giudicare sul merito tanto dell’opera in sé quanto della sua occasionale interpretazione: veniva così tratteggiato il ritratto di un uomo “impassibile allo aspetto”, “armato di corazza e ricoverto da un grande scudo”, impegnato nella “riflessione, l’esame, i paragoni de’ sistemi, de’ concetti generali, delle singole idee”, nell’osservare “le tendenze degli animi, le modificazioni del gusto”, nel condurre “attenta indagine del bello e del vero, e di ciò che all’uno ed all’altro è relativo, di ciò che è caratteristico o verisimile”, ai fini di scoprire “l’origine, ignota a’ men veggenti, di cotali esultanze”<sup>227</sup>.

Sullo stesso giornale nel giugno del 1846 Cesare Mellini affrontava la questione in un apposito articolo, intitolato *Dell’analisi critica della composizione musicale*<sup>228</sup>: rinunciando al tono volutamente triviale di certi suoi colleghi, Mellini svolgeva un’attenta disamina dei fattori, che tralignavano la professione critica contemporanea. Innanzitutto egli condannava le modalità d’intervento, adottate da molti giornali di teatro nel giudicare del merito delle opere recentemente

<sup>224</sup> F. PREDARI, *Fraccaroli, Podesti ed Hayez. Versi di G. Prati*, «Rivista Europea», V (1842), 4, pp. 111-14.

<sup>225</sup> B. BERMANI, *Della critica in fatto d’arte. Articolo I*, «Gazzetta musicale di Milano», III (1844), n. 18, pp. 72-73.

<sup>226</sup> Bermani faceva riferimento alla moderna scultura di Luigi Ferrari sul tema del Laocoonte (1853, ma lo studio è del 1834), la quale era stata al centro dei dibattiti critici degli anni Trenta (si vedano in proposito il mio cappello introduttivo alla sezione “La scultura e il rapporto con l’antico” dell’antologia F. BERNABEI – C. MARIN, *Critica d’arte nelle riviste*, pp. 41-52 e brani I.5 – I.8, pp. 73-90; ancora EAD., *La citazione come palestra critica: Luigi Ferrari e il moderno Laocoonte*, relazione presentata al Convegno padovano *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell’opera d’arte*, 29-30 maggio 2008, di prossima pubblicazione negli atti relativi).

<sup>227</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Giovanna d’Arco, dramma lirico di T. Solera con musica del maestro Giuseppe Verdi – (13 febbraio)*, «Fama», X (1845), n. 15. Cfr. inoltre ID., *I. R. Teatro alla Scala. La prova d’Opera seria del maestro Gnecco...*, ivi, XII (1847), n. 1.

<sup>228</sup> C. MELLINI, *Dell’analisi critica della composizione musicale*, ivi, XI (1846), n. 45.



prodotte: “Essi [i giornali] si stanno contenti al dire per esempio che nella musica *poco vi era di originale, poco di nuovo, che troppo era il rumore degli strumenti*, che il tal pezzo *molto fu applaudito*, che tal altro *andò alquanto freddo*, ecc., ecc.”. Abusando di simili formule convenzionali, senza motivarne l’impiego, i critici “sfaccendati” facevano osservazioni affatto sterili per l’artista, il quale, “non veggendo che altra migliore gliene sia mostrata”, proseguiva imperterrito per la propria strada, ancorché errata. “Ma ove il critico toccasse certi punti pratici persuadenti l’artista”, continuava Mellini, “spiegandosi con esempi, se colle parole gli tornasse malagevole, se producesse e citasse la frase dove è contrassenso poetico, o dove le parti si confondono senza effetto, per difetto di chiaroscuro, ove il senso drammatico chiaro non emerge per cagion del concerto delle parti piuttosto sacrificato alla ragion musicale di quello che adatto alla scenica verisimiglianza; allora l’artista persuaso entrerebbe in sé stesso e, vinto dalla ragione, conoscerebbe il difetto della sua composizione, e potrebbe emendarsi con lode”. Le rare prove di una critica così fruttifera erano purtuttavia affiancate da numerose testimonianze di valutazioni parziali e superficiali, le quali si concentravano su un singolo aspetto – a volte nemmeno il più significativo – della composizione musicale.

In anticipo di tre anni su Mellini, un non meglio specificato L. aveva pubblicato sul «Vaglio» un sardonico intervento, riguardante gli scrittori di articoli musicali<sup>229</sup>. La mania di distinguersi, di segnalarsi fors’anche negativamente, di far – bene o male – parlare di sé, induceva i critici a sperimentare una serie di tipologie testuali, le più inadatte all’efficace rendiconto dell’opera riprodotta: dai disfattisti ai buonisti, dagli ampollosi agli spiritosoni, dai pedanti ai banditori e gli ignoranti, gli oscuri o fantastici, innocui, perché “non compresi da nessuno”, e poi ancora gli scrittori cortesi e gentili, gli “*officiosi*”, che “si accodano [...] agli impresari ed agli artisti”, per finire con quelli che scrivevano “senza aver veduto lo spettacolo”.

Parallelo il frammentismo, che contrassegnava, a detta di Agostino Sagredo, le esperienze critiche in ambito figurativo, dove, giudicando secondo parametri esclusivisti, gli schieramenti partigiani dei giornalisti compromettevano la possibilità di una valutazione oggettiva<sup>230</sup>; mentre Ludovico Pizzo nel «Gondoliere» denunciava un’analogia inefficacia per quanto riguardava la critica d’arte ridotta a “*cavare la beffa*”, piuttosto che diretta ad indicare con precisione all’artefice le sue lacune o gli eventuali errori<sup>231</sup>.

Per aiutare i lettori a districarsi nel labirinto di tutto ciò che veniva stampato, nel «Gondoliere» del 1845 Galeno Giro proponeva di incaricare alcuni critici, “dotati di sano criterio e senza *ira, né timore*”, di anatomizzare le recensioni e cercare “di chiarire il merito dell’artista e dello scrittore, il quale procederebbe più cauto nel biasimo e nella lode, e tanto l’uno che l’altra potrebbero sortire il loro effetto di dirigere gli artisti per la retta via dell’imitazione del vero e del bello all’invenzione, e la critica risalirebbe per questa parte nella pubblica opinione su quel seggio da cui per la sordidezza di scrittorelli dappoco fu ai nostri tempi balzata”<sup>232</sup>.

Ai rimpianti di Gian Jacopo Pezzi, che nel «Glissons» del 1840 tracciava il destino decadente del giornalismo italiano, ridotto all’encomio smisurato delle più meschine personalità artistiche<sup>233</sup>, rispondeva speranzoso Jacopo Cabianca, segnalando il moderno sorgere di un astro, capace di scuotere la gerarchia critica dal suo interno ed infondere nuova linfa vitale in un organismo oramai cancrenoso:

Ora saranno quindici anni – e non è poi questa una età che non si possa ricordare, – lo scrivere ed il giudicare di arti belle era fra noi un privilegio riserbato a pochissimi eletti: e quelle pagine apparivano (salvo qualche onorata

---

<sup>229</sup> L., *Gli scrittori di articoli musicali*, «Vaglio», XI (1843), n. 31, pp. 247-48.

<sup>230</sup> A. SAGREDO, *Episodio della strage degli innocenti, quadro ad olio di Natale Schiavoni*, «Gemme», I (1844), pp. 39-48.

<sup>231</sup> L. PIZZO, *La critica ai nostri dì e i critici incompetenti*, «Gondoliere», XII (1844), n. 34, p. 270.

<sup>232</sup> Giro riformulava una proposta già avanzata da SELVATICO nel suo fondamentale testo *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*, p. 466.

<sup>233</sup> G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, «Glissons», n. s. V (1840), n. 37.

eccezione) così dolci di critica, così umili ed obbedienti alle glorie da anni ed anni tenute per infallibili, che i quadri e le statue si predicavano come meravigliose, non a ragione del reale merito loro, ma dietro il nome degli artisti che avevanli o dipinti o scolpite.

Se non che, a turbare i sonni di questo pacifico mondo sorse un ingegno possente, il quale, vedendo i suoi concittadini dormire beatamente sugli antichi allori, ed intanto le straniere nazioni andar famose di nuove glorie e di opere in ogni arte stupende, sentì un nobile sdegno; ed in quell'arena, nella quale sino allora non erano discesi che eroi incipriati ad armeggiare con simulacri di lance, si gettò tutto grave di ferro, menando con uno spadone a due mani gran colpi alla disperata. Il campo fu presso che tutto disseminato di morti e di feriti: si alzò d'ogni parte un grido di paura e di ribrezzo: ma il nuovo campione, poco badando agli urli ed alle minacce, non istette indietro, non ripose la spada<sup>234</sup>.

Presto svelato il nome del campione di Cagianca: non si trattava d'altri che del marchese Pietro Selvatico, venuto a risanare la professione critica dalla piaga "mortale" della "cieca venerazione per gli antichi", la quale oltre a portare "stragi e rovine" "nel cieco volgo", risultava di danno per gli "artisti medesimi".

Ancora, nella «Fama» del 1843 si segnala un articolo anonimo, probabilmente da attribuirsi al citato Pietro Cominazzi, incentrato sul rapporto tra il pubblico e la critica teatrale<sup>235</sup>. Già abbiamo visto nel decennio precedente Luigi Carrer ed altri giornalisti interrogarsi sulla questione, cui offrivano una risposta altamente positiva, confermando il ruolo propositivo e formativo svolto dalla critica nel guidare l'opinione ed i gusti degli spettatori. Ora la consapevolezza dell'attuale involuzione del magistero critico induceva gli osservatori più impegnati ad una rivalutazione del pubblico apprezzamento, autonomo dalle idiosincrasie partitiche dei commentatori prezzolati: "Il Pubblico non è schiavo della critica, e accorre al teatro onde giudicare da sé, senza dipendere da nessuno"<sup>236</sup>.

Nel «Figaro» Girolamo Romani proseguiva invece discorsi già in precedenza svolti circa la difformità tra le modalità di ricezione e determinazione del pubblico giudizio e la diversa condizione del critico, chiamato ad un profondo impegno di studio ed analisi prima di formulare la propria valutazione sull'opera<sup>237</sup>:

Che il critico si trovi facilmente in opposizione al parere in clamorosa maniera manifestato dal pubblico, non può saper di strano per chi rifletta il critico rimaner sempre critico, lui giudicare cioè in qualunque sia tempo secondo le norme stabilite del bello, senza curarsi delle circostanze ch'egli cribra al proprio vaglio, senza tener conto delle simpatie od antipatie che il lavoro stesso può destare per sue speciali circostanze: laddove il pubblico preso in massa decide più presto in via di paragoni ch'egli stabilisce fra l'attualità e le più fresche sue ricordanze. Pel critico le produzioni dell'ingegno non hanno età: egli le ha tutte presenti come se fossero nate jeri, come se allora allora uscissero dai torchi per comparire al suo tribunale ed aspettarne sentenza; ma il pubblico, dei teatri intendasi, che non ha così tenace memoria, non vuol occuparsi che del presente. Per poco tempo che si dismetta dal farlo assistere alla rappresentazione d'un'opera eccellente, ei la dimentica per non curarsi più che delle nuove, anche se di molto peggiori, ed a queste per abitudine accomoda il proprio criterio ed il proprio giudizio, come chi avendo buon appetito acconcia il proprio gusto al vario sapore delle vivande che gli vengono imbandite, e si ciba indifferentemente di trota [*sic*] o di merluzzo, a norma delle circostanze in cui si trova.

Le significative osservazioni di Romani sull'imperio della moda nel determinare le preferenze di un pubblico, avido di novità, vennero fatte proprie anche dai critici, più sensibili alle istanze degli spettatori, i quali, mentre sostenevano l'intima naturalità e l'universalità del "buon gusto", negavano l'esclusiva degli intendenti, sostenendo che chiunque frequentasse le sale teatrali o le rassegne accademiche era in grado di maturare con il tempo una compiuta capacità di istituire confronti ed individuare i pregi intrinseci delle diverse opere<sup>238</sup>.

Così Luigi Toccagni nell'«Album» del 1846 chiariva: "Sempre più si avvalora la sentenza che il Pubblico è giudice più di ogni altro competente in Belle Arti; quel Pubblico intendiamo

---

<sup>234</sup> J. CABIANCA, *Dei pregiudizii e delle false idee degli artisti nelle belle arti, opera di Barolomeo Soster*, «Gazzetta di Venezia», 1845, n. 71, pp. 281-83.

<sup>235</sup> P. COMINAZZI, *Il pubblico e la critica teatrale*, «Fama», VIII (1843), n. 80.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> G. ROMANI, *Critica e pubblico di teatro*, «Figaro», XI (1845), n. 5, pp. 18-19.

<sup>238</sup> Cfr. ad esempio DOTT. ARRIGHI, *Del buon gusto in fatto di musica*, ivi, XII (1846), n. 92, pp. 366-67; PIER MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, 170-78.

tuttavia, che per lunga usanza agli spettacoli e alle rappresentazioni del bello di ogni maniera, abbia formato quel discernimento che chiamasi gusto di comparazione”<sup>239</sup>.

Ancora, Giuseppe Vollo, neodirettore del «Gondoliere», superava gli attardati tentativi di giustificare le ingerenze critiche degli inesperti attraverso la distinzione tra “il concetto” e la “esecuzione”, riconoscendo l’ineludibile congruenza dei due elementi e l’attiva partecipazione del “mezzo” espressivo adottato nella formulazione stessa del messaggio: “Il concetto essendo sempre inerente all’esecuzione, non potrebbe ei parlare di quello senza toccare di questa”<sup>240</sup>. Pure, la costituzione fisiologica del sentimento del bello, accompagnata all’acquisto di opportune notazioni storiche sull’evoluzione della disciplina, consentivano al “seguace di una [arte] giudicare [...] di un’altra” anche per quanto atteneva le sue peculiarità linguistiche:

A toccare del[le] qual[ità] gli dà diritto la squisita conformazione dei sensi e certa somiglianza astratta dei mezzi diversi o il loro più astratto atteggiarsi, ché la pittura parla poeticamente coi colori e la poesia dipinge coi versi, e si applicano le leggi, universali a tutte le arti, ad una o ad un’altra in particolare con parola metaforica riguardo a questa e a quest’altra, ma di proprio significato riguardo a terza: così diciamo che ogni arte deve avere colorito e disegno, e armonia e intonazione, quantunque, propriamente parlando, la musica non colori e disegni, la pittura non abbia toni e armonie. Voglio insomma concludere che può un artista parlare del concetto di un’arte diversa da quella ch’egli professa, e del mezzo od esecuzione, diversa fra le arti, toccarne quel tanto che pure idealmente si rassomigli a fra esse arti o che più intimamente è legato al concetto.

Riconosciuto il sussidio della parola, “interprete potente del bello, sotto qualunque forma si manifesti”<sup>241</sup>, Carlo Tenca nell’*Introduzione* all’«Italia musicale» lanciava un ulteriore appello all’ufficio propulsivo della critica, che “si frappone fra l’artista e la moltitudine, e all’una dà la coscienza dei propri bisogni e dei propri desiderj, all’altro gl’incoraggiamenti e le norme per tradurli in atto”<sup>242</sup>. Egli auspicava che una simile funzione fosse svolta dalle pagine del suo giornale, dove, rannodate “le arti tutte sotto la bandiera della più libera e della più fortunata tra esse”, ossia la musica, si sarebbe cercato di giovare “al rispetto ed all’amore vicendevole”, avvezzando “alle ricerche complessive, a quelle sintesi, che sono la parte più elevata della critica”.

In un numero di poco successivo, mentre ancora Tenca ribadiva l’urgenza di una riforma della prassi critica contemporanea in direzione di un esame complessivo, capace di ricostruire le fila successive dello sviluppo di un’arte ed inscrivere il giudizio sulle esperienze attuali entro un discorso storico – “Se mai v’ha epoca in cui una storia dell’arte sia necessaria, essa è certamente la nostra, in cui il trasmutar delle idee e il nuovo svolgimento dato a quest’arte separano, si può dire, interamente i secoli trascorsi dall’attuale”<sup>243</sup> –; il collega Girolamo Biaggi confermava anche per la corretta valutazione di un’opera musicale l’importanza di “una storia, che segni le vicissitudini di quest’arte, e ne cerchi e ne chiarisca le cause, di una storia che noti i cambiamenti di gusto, e che, scrutando la natura di essa, i suoi elementi e il suo fine, ne formuli chiaramente le teorie”<sup>244</sup>. Invitando la critica a scrutare i rapporti dell’arte con la società, Biaggi promuoveva l’abbandono della “pedanteria”, come dell’esagerato adeguamento al pubblico giudizio, in favore di una critica originale ed integra, come sarebbe stata nei suoi migliori esempi la critica della modernità.

\*\*\*

A questo punto, dopo aver ceduto così a lungo la parola ai diretti protagonisti, è opportuna una sintesi riepilogativa degli apporti, forniti dai diversi scontri polemici, alla questione più

<sup>239</sup> L. TOCCAGNI, *Proemio sul diritto del pubblico a giudicare di belle arti*, «Album», X (1846), pp. V-X

<sup>240</sup> IL COMPILATORE [G VOLLO], *Impressioni della veneta Esposizione di Belle Arti (1846)*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 33, pp. 513-19.

<sup>241</sup> C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell’I. R. palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. III (1846), 2, n. 9, pp. 340-69.

<sup>242</sup> ID., *Introduzione*, «Italia Musicale», I (1847), n. 1, pp. 1-3.

<sup>243</sup> [ID.], *Storia dell’arte. I. L’arte e gli artisti contemporanei*, ivi, n. 18, pp. 139-40; cfr. inoltre [ID.] , *Esposizione dei grandi concorsi all’Accademia di belle arti in Milano*, ivi, n. 2, pp. 13-14.

<sup>244</sup> G. A. BIAGGI, *Della musica melodrammatica in Italia*, ivi, n. 1, pp. 3-5.

generale della promozione e della divulgazione artistiche in età contemporanea. Innanzitutto va segnalato il fondamentale riconoscimento dell'imprescindibile funzione mediatica della pubblicistica, quale luogo deputato al dibattito ed alla diffusione della cultura tra pubblici diversificati per preparazione e interessi rispetto alla materia trattata. In secondo luogo risalta la progressiva differenziazione tra gli strumenti critici, impiegati dalla letteratura specialistica, rispetto alle modalità proprie agli scritti, destinati alla pubblicazione in forma periodica, i quali, rifiutando una terminologia tecnica per sua natura esclusivista, ottemperarono alla missione divulgativa attraverso l'elaborazione di inedite forme di commento alle opere, più appetibili al lettore comune: se ciò in un primo tempo deviò l'impegno documentario verso il descrittivismo narrativo, sovente dimentico delle specificità linguistiche delle diverse forme artistiche, le dispute tra letterati, artisti e conoscitori, facendo risaltare l'imprescindibilità del mezzo quale componente costitutiva della formulazione del messaggio, riacquisirono il coefficiente stilistico entro la conclusiva determinazione del giudizio. Tuttavia, a differenza degli esami settoriali della tradizione classicista, basati sull'aderenza a regole predeterminate in sede accademica, il metodo critico, maturato attraverso le esperienze giornalistiche degli anni Trenta e Quaranta, modulò l'analisi procedurale a diretto confronto con l'opera, oggetto d'indagine, e con costante attenzione al pubblico, cui la recensione si rivolgeva, rivestendo il commento tecnico di abiti più discorsivi, con eventuali analogie ed imprevisti da forme artistiche finite. Infine, le replicate accuse di parzialità, che si scambiarono i giornalisti negli ultimi due decenni considerati, indussero i critici ad una riconsiderazione delle proprie procedure interpretative ed alla sperimentazione di più moderne modalità di esame: ai fini di garantire ai lettori una valutazione globale del prodotto artistico, non compromessa da preventive idiosincrasie del recensore, venne proposto un metodo critico più efficace a rendere conto delle particolarità della singola opera, inquadrandola entro una precisa tendenza artistica contemporanea, a sua volta motivata dal percorso storico precedente.

Nel rivolgere ora la nostra attenzione ad alcuni temi centrali della riflessione critica, indagati in quella prospettiva unitaria di relazione fra le arti, che abbiamo già detto fungere da *fil rouge* dei nostri ragionamenti, ci sentiamo pertanto di affermare che, sebbene non sempre i risultati corrispondessero alle intenzionalità degli intellettuali più avveduti, certamente il contributo offerto da questa fase storica alla comprensione dei meccanismi, attraverso i quali le arti si convertono in comunicazione, risulta imprescindibile, poiché offre la possibilità di cogliere nel vivo la progressiva mondanizzazione della cultura ed il suo divenire occasione di dibattiti, di prese di coscienza e assunzioni di responsabilità politico-sociali prima impensabili. L'indagine sulla pubblicizzazione delle arti nei decenni considerati appare quindi meritevole di ulteriori approfondimenti: ci auguriamo che le schede finali e la selezione antologica, proposta a corredo dell'esposizione, siano di stimolo in tale direzione.

## 2. *Discussioni e polemiche di primo Ottocento: la ricerca di un nuovo rapporto con i classici all'insegna di una riscoperta corporeità*

Nel capitolo precedente abbiamo evidenziato le diverse condizioni fra la fiorente condizione artistico dell'ambiente milanese ed il progressivo affievolirsi delle occasioni culturali nei territori di una Venezia non più Serenissima: mentre l'aspettativa liberale della borghesia lombarda nelle prime attività della Cisalpina, quindi della Repubblica Italiana, concorreva alla fondazione di un numero crescente di testate, l'industria libraria veneta proseguiva, pur con i primi segni d'intorpidimento, la storica tradizione editoriale, che già nel Settecento aveva distinto il giornalismo lagunare per una considerevole ricchezza. Abbiamo inoltre segnalato come, in attesa delle prime forme di riviste per così dire specialistiche di storia dell'arte, la promozione artistica e culturale fosse demandata ai periodici di più vario interesse, dove i contemporanei dibattiti sul teatro e sulle arti acquisirono uno spazio viepiù maggiore, chiamando i critici ad una curiosa mescolanza tra contributi originali ed impersonali trascrizioni da opere altrui, tra rendiconti vivaci e briosi della più scottante attualità e prose saggistiche dagli ormai vietati toni eruditi, tra l'esaltazione dei più recenti restauri architettonici, avviati dal governo in carica, ed il commento pettegolo sulle gambe troppo scoperte di una ballerina.

Un ulteriore punto, su cui ci siamo già soffermati, ma che converrà richiamare per dare avvio ai nostri ragionamenti, riguarda la formazione culturale dei giornalisti, cui fu affidato il compito di relazionare sulle arti: nei primi due decenni del secolo si trattò, come anticipato, di esponenti della società letteraria, soci dei più importanti istituti accademici ed assidui frequentatori dei principali centri di cultura quanto dei circoli privati alla moda, i quali riversarono sui giornali le nozioni acquisite in sede accademica, conferendo agli scritti, rivolti all'intrattenimento ed all'informazione giornalistici, caratteri di quasi assoluta conformità, rispetto alle elaborazioni erudite, propagate dalle pubblicazioni in volume.

Tuttavia, la dovuta attenzione alle novità artistiche ed editoriali, fondamentale per la sopravvivenza di un prodotto, destinato al consumo giornaliero, offrì ben presto ai giornalisti occasione di verifica dei parametri di giudizio, nonché delle forme espositive, tradizionalmente impiegati: attraverso il resoconto dei testi, che si occupavano della ridefinizione di talune nozioni, divenute bagaglio comune dell'estetica settecentesca, o del recupero della tradizione artistica passata, così come tramite il diretto confronto con una produzione contemporanea, che tendeva a varcare i limiti artatamente imposti alle sue indagini, la critica giornalistica si aprì ad alcuni argomenti cruciali del dibattito sull'arte, maturando strumenti interpretativi più efficaci ai fini della comprensione del moderno fare artistico.

Punto di riferimento costante per le discussioni di primo Ottocento furono ovviamente le formulazioni del concetto di Classico, elaborate nel secolo precedente<sup>245</sup>. Ma piuttosto della connotazione più astratta e trascendente, che aveva conferito all'estetica del Bello Ideale l'asse tedesco Winckelmann – Mengs – Fernow, la pubblicistica ottocentesca si confrontò direttamente con le più mediate valutazioni degli intellettuali nostrani.

---

<sup>245</sup> Per un quadro generale cfr. G. R. ANSALDI, *Neoclassicismo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, 1963, pp. 831-90; J. STAROBINSKI, *La scoperta della libertà, 1770-1789*, Ginevra, Fabbri-Skira 1965; G. C. ARGAN, *Studi sul Neoclassicismo*, «Storia dell'arte», 7/8 (1970), pp. 249-66; R. ASSUNTO, *L'antichità come futuro*, Milano, Mursia 1973, pp. 109-110; M. PRAZ, *Gusto neoclassico* (1939), Milano, Rizzoli 1974<sup>3</sup>; L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, II, *Il Settecento in Italia*, Roma, Multigrafica Editrice 1979, pp. 117-22; H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani 1987, p. 337 e *passim*; P. PIERI, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazioni del classicismo*, Bologna, Pendragon 2000. Su Winckelmann, vedi la nota seguente.

Ovviamente, affrontare il problema della ricezione di Winckelmann in Italia<sup>246</sup>, così come delle distinte sfumature che caratterizzarono il pensiero neoclassico in area lombardo-veneta è compito che esula dai limiti della nostra ricerca<sup>247</sup>. Pure sarà utile ricordare alcuni dei tentativi di riformulazione dell'estetica winckelmanniana, in quanto testimoniano di una riflessione comune ai diversi ambiti artistici, accomunati dalla volontà di determinare una rinnovata metodologia interpretativa, atta alla comprensione dei caratteri peculiari della modernità. Il confronto tra le arti sorelle, nella volontà di estendere alla musica – disciplina peraltro riottosa e, come ha ribadito oggi giorno Gianni Ruffin, “quantomeno indocile” a superficiali trasposizioni<sup>248</sup> – principi

<sup>246</sup> Oltre al recente S. FERRARI, *Il freddo calcolo della Geschichte. Heyne e la ricezione di Winckelmann in Italia* (in M. PASTORE STOCCHI, a cura di, *Il primato della scultura: fortuna dell'antico fortuna di Canova*, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 2004, pp. 27-50, con relativa bibliografia), utili spunti in G. CANTATURRI, S. FERRARI e P. M. FILIPPI (a cura di), *Il Settecento tedesco in Italia. Gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel XVIII secolo*, Bologna, Minerva 2001; cfr. inoltre E. MOTTA, *L'edizione italiana della "Storia delle arti del disegno" del Winckelmann*, «Bollettino della Società Bibliografica Italiana», I (1898), 1-2, p. 18, sulla prima versione italiana della *Geschichte der Kunst*, apparsa a Milano nel 1779 a cura di Carlo Amoretti, con l'aggiunta della celebre *Lobschrift auf Winckelmann* di CHRISTIAN GOTTLÖB HEYNE (Lipsia 1778); R. DE FELICE, *Amoretti Carlo*, in *DBI*, III, 1961, pp. 9-10; F. ARATO, *Carlo Amoretti e il giornalismo scientifico nella Milano di fine Settecento*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», XXI (1987), pp. 175-220; G. FAGIOLI VERCELLONE, *Fumagalli Angelo*, in *DBI*, L, 1998, pp. 717-19; e ancora di S. FERRARI, «Un'opera che fa onore al secolo sé dicente illuminato». *Carlo Fea e la riedizione della Storia delle Arti del Disegno di Winckelmann (1783-84)*, in F. MAZZOCCA e G. VENTURI (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1: Venezia e Roma*, Firenze, Proemio Editoriale 2005, pp. 257-79. Nell'impossibilità di fornire in questa sede una panoramica sia pur superficiale dell'immensa bibliografia winckelmanniana, mi limito a segnalare gli esaurienti studi di É. POMMIER (*Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution*, «Revue de l'Art», LXXXIII, 1989, pp. 9-20; *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1898 au 12 février 1990, sous la dir. de É. Pommier, Paris, La Documentation française 1991; cfr. ora la raccolta in lingua italiana ID., *Più antichi della luna. Studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, Bologna, Minerva 2000, con relativa bibliografia), gli storici contributi italiani di L. SALERNO (voce *Storiografia dell'arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIII, 1964, coll. 47-74), l'Introduzione di E. AGAZZI alla *Vita di Winckelmann goethiana*, Bergamo, Moretti e Vitali 1992, pp. 11-21 (sulla biografia cfr. M. FANCELLI, *Winckelmann nel Giudizio di Goethe*, in ID., a cura di, *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venezia, Marsilio 1993, pp. 31-45), e soprattutto il pregevole saggio di F. TESTA, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Bologna, Minerva 1999, con relativa bibliografia, opportunamente documentata sulla letteratura tedesca. Sulla *Lobschrift* cfr. C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2 vll., Leipzig, Koehler & Amelang 1943, II, pp. 440-41; M. PAVAN, *Due giudizi su Winckelmann: Herder e Goethe*, in ID., *Antichità classica e pensiero moderno*, Firenze, La Nuova Italia 1977, pp. 57-59. Per le osservazioni, che svolgeremo in seguito in merito all'arte musicale, può inoltre risultare utile L. BESCHI, *Winckelmann e la musica*, in M. FANCELLI (a cura di), *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venezia, Marsilio 1993, pp. 165-76, nel quale vengono indagati i rapporti tra Winckelmann e l'amico musicologo Friedrich Wilhelm Marpurg, nonché i giovanili interessi del primo per la musica in generale e per il melodramma in particolare (si veda *Geschichte der Kunst*, IV, 2); Beschi sostiene inoltre la possibilità di una indiretta influenza delle ricerche winckelmanniane sulla riforma musicale di Gluck.

<sup>247</sup> In proposito rinvio agli importanti studi di FRANCO BERNABEI, *La vita artistica nella società ottocentesca* (1982), *Il dibattito sull'arte e la storia dell'arte nel Veneto del primo Ottocento* («Rassegna veneta di studi musicali», Atti del convegno sulla musica strumentale nel Veneto, XIII-XIV, numero speciale, 1997/98, Padova, CLUEB 1996, pp. 25-50), *Critica d'arte e pubblicistica* (2003), *L'arte nelle riviste venete dell'Ottocento e del Novecento: un quadro complessivo e una valutazione generale*, in R. CIOFFI e A. ROVETTA, *Percorsi di critica* (2007), pp. 177-96, con relativa bibliografia.

<sup>248</sup> G. RUFFIN, *Intorno al concetto di "classico" in musica*, «Neoclassico», II (1992), pp. 5-35; 6; cfr. inoltre la voce *Classicismo*, redatta da R. DI BENEDETTO per il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, I: *Il Lessico*, Torino, UTET 1983, pp. 571-81; la voce *Classical*, a cura di D. HEARTZ - B. A. BROWN, del *New Grove*, I, pp. 924-29 [1992]; la voce *Classique (période)*, in M. NOIRAY, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve 2005, pp. 47-50. Tra gli studi, segnalo C. DAHLHAUS, *L'estetica musicale romantica e il classicismo viennese*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII (1978), 2, pp. 41-55; L. FINSCHER, *Il concetto di classico nella musica*, ivi, pp. 11-39; C. DAHLHAUS, *Storia europea della musica nell'età del classicismo viennese*, ivi, 4, pp. 499-516; L. ZOPPELLI, *Modello neoclassico e classicismo viennese*, in I. CAVALLINI (a cura di), *Itinerari del classicismo musicale. Trieste e la Mitteleuropa*, Atti dell'Incontro internazionale di musicologia sulla ricezione del classicismo musicale a Trieste e in altri centri della Mitteleuropa, Trieste 30 ottobre – 1 novembre 1991, Trieste, Circolo della cultura e delle arti di Trieste 1992, pp. 25-32.

valutativi, mutuati dall'ambito figurativo, impegnò la critica in una profonda riconsiderazione di nozioni, precedentemente date per acquisite: gli scritti, che, guardando alla produzione coeva e confrontandola con la tradizione artistica nazionale, promossero un ammodernamento di tali categorie estetiche, assunsero un'importanza fondamentale agli occhi dei contemporanei, che si richiamarono ad essi nella formulazione dei propri giudizi. Nel contempo la stessa pubblicista, intermediaria tra le elaborazioni teoriche, rifinite in sede accademica, e gli interessi di un nuovo pubblico di fruitori del bene artistico, più direttamente legati all'attualità, fu chiamata a svolgere una funzione fondamentale: investita di un'imprescindibile responsabilità educativa e formativa nei confronti delle arti, di controllo e di guida delle spinte dell'attualità, agì a sua volta da stimolo per gli eruditi, affinché correggessero le proprie speculazioni in linea con gli effettivi sviluppi dell'arte.

#### a. *Riformulare i concetti: Cicognara, Perotti e Iriarte tra proporzione e armonia*

Come dicevamo, una più matura consapevolezza dell'artisticità dell'*opus* musicale incentivò i tentativi di rendere partecipe la musica degli ideali di purezza, semplicità e coerenza stilistica, promossi dalle *bildende Künste*: dotando l'arte dei suoni di un compiuto bagaglio concettuale, si rendeva possibile impostare un discorso criticamente valido sulla produzione attuale, la quale, attraverso il confronto con dei modelli, eletti ad espressione esemplare di un preciso momento storico e di un particolare pregio estetico, veniva sottratta al bulimico relativismo<sup>249</sup>, cui sembrava condannata. Nel contempo la percezione della rapidissima consunzione del prodotto musicale concorse a sensibilizzare la letteratura artistica sulla problematica del destinatario, dell'incidenza delle preferenze dei consumatori sugli artisti e sull'immagine che avevano di se stessi, sui loro progetti e comportamenti, e in definitiva sulle opere<sup>250</sup>. Un moderno interrogarsi sulla relatività del gusto e sulla natura dei rapporti tra l'analisi stilistica ed il godimento estetico, fra la dimensione del piacere e quella del giudizio, cui le diverse arti furono chiamate a portare ciascuna il proprio contributo.

Un particolare interesse per i nostri studi rivestono le sfumature assunte da uno dei termini chiave dell'estetica neoclassica, il principio della misura, nel cui carattere marcatamente intellettuale trovavano soddisfazione le istanze razionalistiche del pensiero critico settecentesco: a cavallo tra i due secoli la nozione conobbe un processo metamorfico, eccitato dall'*impasse* del suo impiego a diretto confronto con la produzione artistica contemporanea, che si andava sciogliendo dai vincoli imposti da certo pedantesco normativismo. Intorno a tale categoria critica nei celebri salotti privati veneziani<sup>251</sup>, come negli ambienti accademici ed artistici si svolsero ampi dibattiti,

---

<sup>249</sup> Si fa riferimento al celebre assunto di Metastasio, il quale in una lettera a Saverio Mattei paragonava il mutare dei gusti musicali a quello dei gusti gastronomici (cfr. P. METASTASIO, *Opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori 1954, vl. I, lettera del 5 aprile 1770). Metastasio portava avanti *topoi*, che già nel Seicento apparivano codificati in uno schema retorico ben definito: si veda N. VICENTINO (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555), V. GALILEI (*Dialogo della musica antica e della moderna*, Firenze 1581), G. B. DONI (*De praestantia musicae veteris*, 3 vll., Florentiae 1647, e *Annotazioni sopra il compendio della musica*, Roma 1640), A. KIRCHER (*De musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, 2 vll., Romae 1650). Cfr. a questo proposito le osservazioni di L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, Edt 1982; sulla concezione della storia di Kircher vedi inoltre U. SCHARLAU, *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barocks*, Marburg, Görlich & Waireschäuser 1969, in particolare p. 303.

<sup>250</sup> Oltre all'ancora utile A. M. MURA, *Il pubblico e la fruizione*, in *Storia dell'Arte Italiana*, 2.2, pp. 265-315, si vedano gli aggiornamenti bibliografici, indicati nel nostro capitolo primo.

<sup>251</sup> Cfr. P. MOLMENTI, *Galanterie e salotti veneziani*, s. I. [1904?]; R. TROPEA, *I salotti del nostro Risorgimento*, «Nuova rivista storica», XXXV (1951), 3-4, pp. 288-305; E. FAZIO, *Bottesini, i salotti privati e le società cameristiche e orchestrali italiane nell'800*, Roma-Torino, ERI 1985; M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento: scene e modelli*, Milano, F. Angeli 1985; A. BASSI, *La musica in Lombardia nel 1700: salotti, teatri, associazioni*, Bologna, A. Forni 1992; M. T. MORI, *Salotti: sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci 2000; M. L. BETRI e E. BRAMBILLA (a cura di), *Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio 2004.

profondamente condizionati dalla presenza del conte Leopoldo Cicognara, dal 1808 presidente della locale accademia di Belle Arti<sup>252</sup>.

Fin dal poema *Le belle arti* (Ferrara 1790)<sup>253</sup> lo studioso aveva mostrato di coltivare una fondazione naturalistica del concetto di misura: guardando ai contemporanei studi di ambito musicologico, dove i criteri della regolarità e della proporzione aveva trovato sviluppi nelle elaborazioni teoriche dei gesuiti spagnoli Esteban Arteaga (1749-99) ed Antonio Eximeno (1729-1808)<sup>254</sup>, mediatori in Italia del pensiero musicale rousseauiano, e soprattutto nel poema *La Musica* del letterato madrileno Tomás de Iriarte (1750-1791)<sup>255</sup> – recentemente tradotto a Venezia<sup>256</sup> e citato dal ferrarese a pagina V del proprio saggio poetico –, Cicognara aveva portato nel sistema neoclassico un'ondata di novità, contribuendo a rimodellare le categorie estetiche precedentemente connesse alla speculazione artistica. Se l'approccio retorico all'arte musicale, promosso dagli spagnoli, facendo valere l'efficacia espressiva quale requisito fondamentale dello spettacolo musicale, aveva messo in crisi l'impostazione neopitagorica persistente nella cultura italiana, ricercante una comprensione della musica attraverso nozioni matematiche – e i riferimenti vanno ai

---

<sup>252</sup> Su Cicognara, cfr. nostro capitolo primo, testo e note.

<sup>253</sup> L. CICOGNARA, *Le belle arti*, Ferrara 1790. Segnaliamo i seguenti passi, relativi all'arte musicale: a pagina XXXVI Cicognara scrive che la musica è arte “senza memoria”; nella nota 9 di p. LXVII la definisce un'arte, “per cui fatuo ne vien piacer che passa”.

<sup>254</sup> Su ARTEAGA, autore del celebre *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (3 vll., Bologna 1783-88; 2ª ed. Venezia 1785; ed. moderna, condotta sulla prima bolognese, Bologna, Forni 1969) e sistematico divulgatore della teoria del Bello Ideale, di cui cercò di ampliare le valenze all'ambito musicale (si vedano le sue *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid 1787, nuova ed. a cura di M. Battlori, *La bellezza ideal*, Madrid, Espansa-Calpe 1943; ed. consultata E. ARTEAGA, *La Bellezza Ideale*, a cura di E. Carpi Schirone, Palermo, Aesthetica 1993, condotta sul testo di Battlori), cfr. V. BORGHINI, *Problemi di estetica e cultura nel '700 Spagnolo. Fejióo, Luzán, Arteaga*, Genova, senza ind. dell'editore 1958; E. M. RUDAT, *The aesthetic Ideas of Esteban de Arteaga: Origin, Meaning and Current Value*, Los Angeles, University of California 1969 (ed. spagnola rivista dall'autrice, Madrid, Gredos 1971); M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C. 1974<sup>4</sup> (1ª ed. 1883), vl. I, pp. 1128-49; sui suoi legami con la cerchia romana del cavaliere Nicolò de Azara, cfr. S. PASQUALI, *Francesco Milizia tra Giovanni Bottari e Nicolas de Azara: la Roma delle belle arti*, in *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*, Atti del convegno internazionale di Studi, Oria novembre 1998, Bari, Laterza 2000, pp. 245-72 (ma tutto il catalogo è da vedere per un aggiornato profilo del celebre Aristarco), S. FERRARI, «Un'opera che fa onore al secolo sé dicente illuminato», pp. 264-66 (dove si ricorda la collaborazione alla versione della *Storia delle arti del disegno* winckelmanniana, curata da Carlo Fea), A. CANOVA, *Scritti*, a cura dell'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1994, I, p. 140 (trascrizione dal *Secondo quaderno*, c. 69r, 4 giugno 1780, in cui l'artista ricorda la visita alla collezione de Azara in compagnia di Milizia e Arteaga); sui legami tra le teorie estetiche di Mengs e Winckelmann e l'elaborazione concettuale del nostro, cfr. P. D'ANGELO, *Presentazione*, alla citata edizione palermitana di E. ARTEAGA, *La Bellezza Ideale*, pp. 7-36. Su Eximeno, si veda la nota introduttiva al saggio *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* [Roma 1774] nella pubblicazione curata da M. GARDA – A. JONA – M. TITLI, *La Musica degli Antichi e la Musica dei Moderni. Storia della musica e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*, Milano, F. Angeli 1989, pp. 231-401 (rispetto all'originale sono presenti alcuni brevi tagli).

<sup>255</sup> Su Iriarte, poeta noto soprattutto per le sue *Fábulas literarias* (1782), oltre alla monumentale biografia di E. COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época*, Madrid 1897, cfr. R. MERRIT COX, *Tómas de Iriarte*, New York, Twayne Publishers 1972; L. STEGAGNO PICCHIO, voce *Iriarte Tomás de*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 1975, VI, coll. 603-606; R. FROLDI, *Tomás de Iriarte, musico e poeta della Spagna illuministica*, in I. CAVALLINI (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, Modena, Mucchi 1989, pp. 95-102.

<sup>256</sup> *La Musica. Poema di D. TOMMASO IRIARTE tradotto dal castigliano dall'abate Antonio Garzia...*, Venezia 1789, è la prima traduzione italiana del poema didattico, edito originariamente a spese regie a Madrid nel 1779. Buona fu l'accoglienza del *Poema* a Venezia, come risulta dall'anonima recensione alla traduzione, comparsa nel veneziano «Nuovo giornale letterario d'Italia», II (1789), n. 9, pp. 169-75, e riferita da L. SIRCH, *Il poema La Musica di Tomas de Iriarte (1779 e 1789) itinerari dell'estetica musicale a Venezia tra Sette e Ottocento*, in F. PASADORE e F. ROSSI, «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna», pp. 43-69: nota 9 p. 45. Opportunamente la Sirsch lega l'iniziativa della traduzione all'aspra polemica scaturita dalle affermazioni di GIROLAMO TIRABOSCHI (*Storia della letteratura italiana*, 11 voll., Modena 1772-95) in merito ai rapporti della letteratura italiana con le altre europee ed alle possibilità della sua rinascita, valutandola come una rivendicazione in chiave classicista della cultura spagnola contro gli attacchi della critica letteraria italiana. Oltre alla citata versione italiana, *La Musica* conobbe una edizione in francese, curata da J. B. Gramville (Paris a. VIII [1799]), una inglese ad opera di John Belfour (London 1807), una tedesca di J. F. Bertuch (Weimar s.d.), oltre ad una seconda traduzione in italiano a cura di Giuseppe Carlo De Ghisi (Firenze 1868).



Riccati, a Vallotti, a Tartini e a Calegari<sup>257</sup>–; l'intellettuale ferrarese, escludendo una concezione della proporzione come frutto esclusivo del calcolo razionale, quale quella proposta da Burke<sup>258</sup>, a favore di un'idea di misura come sintesi dell'elemento naturale e del principio di ragione, garantiva la legittimazione degli aspetti per certi versi sensuali e psicologicamente accattivanti dell'arte contemporanea, in particolare della produzione del prediletto Antonio Canova. Attraverso l'assunzione del gusto quale categoria estetica fondamentale per la determinazione del giudizio, la formulazione cicognariana si pose così quale referente imprescindibile nello snodo cruciale di esperienze e dibattiti, determinato dalla dialettizzazione tra una definizione della qualità formale del prodotto artistico, tale da garantirgli assolutezza ed oggettività, e la capacità di prevedere e mettere in bilancio le diversificate modalità della ricezione.

Alle soglie del nuovo secolo Cicognara sviluppò nei *Ragionamenti del bello* (1808) gli stimoli precocemente offerti in forma poetica, distinguendo tra proporzione geometrica, aritmetica ed armonica<sup>259</sup>. Solamente la terza, precisava quindi, prometteva la piena soddisfazione delle esigenze del senso, dal momento che – pur essendo la meno significativa dal punto di vista matematico e la meno precisabile unilateralmente – era l'unica, in cui fosse possibile trovare la prova del carattere ideale ed insieme naturale della misura, basandosi su di una percezione spontanea, da parte dell'artista e del conoscitore, di rapporti propri della natura stessa. Di seguito, riprendendo la ricorrente analogia tra la gamma cromatica e quella musicale<sup>260</sup>, lo studioso ribadiva

---

<sup>257</sup> Sulla famiglia Riccati ed in particolare su Jacopo (1676-1754) e Giordano (1709-1790), cfr. G. PIAIA – M. L. SOPPELSA (a cura di), *I Riccati e la cultura della Marca nel Settecento europeo*, atti del convegno, Firenze, Olschki 1992; su Francescantonio Vallotti (1697-1780), vedi G. CATTIN (a cura di), *Francescantonio Vallotti nel II centenario della morte (1780 – 1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici*, Padova, Messaggero 1981; i testi di G. TARTINI (1692-1770), tra cui il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padova 1754), il *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel genere diatonico* (Padova 1767) ed il *Traité des agréments de la musique* (Paris 1771) sono stati fatti oggetto di accurato studio da parte di P. PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I (1967), pp. 651-75; infine su Francescantonio Calegari (pre 1680-1750), cfr. L. MASTRIGLI, *Gli uomini illustri nella musica da Guido d'Arezzo fino ai contemporanei [...]*, Torino 1883; C. SARTORI – G. RICORDI, *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, Milano, Ricordi 1959, p. 232; G. MAGGIORINO GATTI – A. BASSO, *La Musica: enciclopedia storica*, Torino, UTET 1966, p. 326;

<sup>258</sup> Cfr. F. FEDI *L'ideologia del Bello*, in particolare pp. 114-15.

<sup>259</sup> La prima edizione del trattato *Del Bello* è del 1808 (Firenze, stampato a Pisa coi tipi Amoretti), ma la sua preparazione va fatta risalire al 1802. Una seconda edizione del testo uscì a Pavia nel 1825 a cura di Defendente Sacchi; sempre Sacchi ne curò una terza a Milano nel 1834. Abbiamo scelto di citare l'edizione veneziana per il primo (e unico volume stampato) delle *Opere del Conte Commendatore Leopoldo Cicognara ferrarese*, come la più corretta e vicina alle ultime intenzioni dell'autore. Il ragionamento *Della Grazia* fu ampliato in occasione delle nozze Fiano-Papafava ed uscì nelle *Prose in occasione di varie acclamatissime nozze eseguite in Padova*, Venezia 1818, pp. 9-32, unitamente ad altri due scritti dello stesso Cicognara.

<sup>260</sup> Cfr. L. CICOGNARA, *Del Bello*, pp. 66-70, 73-74, 80-84. Per quanto riguarda i riferimenti agli esperimenti di fisica e acustica, la fonte principale di Cicognara è costituita da uno scritto di GIOVANNI BATTISTA VENTURI nel libro *Indagine fisica sui colori*, trascrizione di una *Memoria* letta a Modena sul principio dell'anno 1786 in un circolo letterario e pubblicata dapprima nelle «Memorie della Società Italiana», VIII (1799), 2, pp. 699-754; seguì una seconda edizione, accresciuta di un capitolo e di una memoria sull'*Idea dello Spazio, che noi possiamo ricavar dall'udito*, Modena 1801 (sull'autore cfr. A. MIELI, *Gli scienziati italiani dall'inizio del Medio Evo ai nostri giorni*, I, parte prima, Roma, Nardecchia 1921, pp. 376-82; si veda inoltre W. CANAVESIO, *Proporzioni armoniche e moda egizia nel confronto tra Gianfrancesco Galeani Napione e Leopoldo Cicognara*, «Bollettino Storico – Bibliografico Subalpino», XCII, 1994, 2, pp. 603-26). A Venturi si rifaceva, con il suo *Saggio di ricerche intorno all'armonia cromatica*, anche il presidente dell'Accademia milanese Giuseppe Bossi, il quale diede tuttavia alla sua analisi un taglio diverso (cfr. R. P. CIARDI, *Nota critica*, in G. BOSSI, *Scritti sulle arti*, Firenze, S.P.E.S. 1982, pp. I-LXXVII: XLIX-XL). L'interesse di Cicognara nei confronti del mondo musicale contemporaneo è inoltre testimoniato da *Del Bello*, 1834<sup>2</sup>, I, 1-3; II, *passim*; III, pp. 102-03 («Portatemi a qualche teatro di musica dove un Pirro evirato, tiranno d'ogni ragion musicale, e dominatore di un gusto falso e corrotto, a forza di trilli, volate, gorgheggi, e passi così detti di bravura, impone diletto, o per meglio dire, stordisce e sorprende la moltitudine. [...] Costoro sono i Borromini della musica, che profondono volute, cartocci, ornamenti, fogliami, ad onta dell'aurea dorica semplicità»); IV, pp. 111, 115, 122; VI, pp. 158, 163; da diversi articoli apparsi su periodici nazionali (dall'intervento inaugurale del «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», ricordato nel capitolo precedente, al saggio *Sul Violiccembalo*, apparso nelle «Effemeridi letterarie», ai contributi per l'«Antologia» fiorentina, ora consultabili nell'edizione curata da P. BAROCCHI, *Gli scritti d'arte della Antologia*) e numerosi passaggi della *Storia della Scultura* (per le relative indicazioni bibliografiche, vedi *infra*); in particolare si è

l'intima naturalità della proporzione, la cui intelligenza era connaturata alle facoltà dei sensi, particolarmente alla vista ed all'udito:

Se riconosco una legge armonica costante negli uni e negli altri [i colori e le note], che nella quinta mi dà un'armonia, un riposo, una consonanza deliziosa, ci segna una traccia del Bello assoluto elementare; perché si vorrà attribuire al caso e ad un accozzamento arbitrario qualunque quel senso del Bello, che deriva all'udito, e alla vista dalla varietà armonica de' suoni e de' colori?<sup>261</sup>

Il confronto con l'arte musicale, considerata nell'imprescindibile valenza fattuale della sua fondazione fisiologica, induceva Cicognara a stemperare anche in sede figurativa il rigore classicistico espresso dal Bello Ideale, modulando il concetto in formulazioni più mediate, che tenessero in considerazione il momento ricettivo dell'opera. Parlando ai giovani allievi dell'Accademia, egli indicava loro una doppia via da seguire, fondata tanto sull'evolversi dell'imitazione della natura, quanto sulla categoria estetica del *Bello relativo* – per la formulazione della quale, com'è risaputo, lo studioso andava debitore nei confronti della tradizione storicistica francese<sup>262</sup> e del principio di *Beau relatif*, forgiato all'interno della *Querelle des anciens et des modernes* ed arricchito di nuovi impulsi dal pensiero illuminista<sup>263</sup>. Relativizzando l'ideale estetico nell'interpretazione contemporanea, il Bello Relativo si poneva come tramite privilegiato della comprensibilità dell'arte e della sua fruibilità nel contesto storico di appartenenza:

L'educazione, le abitudini, il commercio, la moda, il bisogno, i Governi, le Religioni, stabiliscono certe convenzioni, che tengono luogo di canoni, meno però invariabili di quelli che determinano il Bello assoluto, i quali sono sorgente d'un altro genere di Bellezza che si può dire *relativa*. La forma d'un vestito, l'acconciatura d'una testa, le convenzioni del pudore per cui lice portar scoperta una parte del corpo in un luogo, mentre sarebbe illecito il non coprirlo in un altro; la distribuzione, i dettagli, e gli ornamenti d'un edificio, e molte subalterne proporzioni di parti tra loro, ce lo danno a vedere<sup>264</sup>.

---

soliti riferire le sue considerazioni circa la condizione attuale dell'arte italiana (prima edizione vl. III, pagina 265; edizioni successive vl VII, pp. 15-23), ai suggerimenti, offertigli tramite lettera dallo stesso Gioacchino Rossini, che gli avrebbe scritto nel febbraio 1812 da Ferrara (cfr. ROSSINI G., *Lettere*, raccolte e annotate per cura di F. e G. G. Mazzantini – G. Manis, Firenze, Barbera 1902, rist. Firenze, Passigli 1984, n. 63, pp. 2-3): l'autenticità dello scritto è stata risolutamente negata da G. RADICIOTTI, *La famosa lettera al Cicognara non fu scritta dal Rossini*, «Rivista Musicale Italiana», XXX (1923), 3, pp. 401-07, per essere nuovamente affermata da M. MILA, *Le idee di Rossini*, in G. ROSSINI, *Lettere*, pp. V-XXV; tra le moderne edizioni degli epistolari rossiniani ricordo inoltre F. SCHLITZER (a cura di), *Rossiniana. Contributo all'epistolario di G. Rossini*, Firenze, Olschki 1953; B. CAGLI e S. RAGNI (a cura di), *Gioacchino Rossini. Lettere e documenti*, 2 voll., vol. I (29/II/1792 – 17/III/1822), vol. II (21/III/1822 – 11/X/1826), Pesaro, Fondazione Rossini 1992-96.

<sup>261</sup> L. CICOGNARA, *Del Bello*, p. 80.

<sup>262</sup> Sui debiti di Cicognara nei confronti del *méthode analytique* sviluppato dagli *Idéologues* francesi ed in particolare della monumentale *Histoire Littéraire d'Italie* di Pierre-Louis Ginguené (P.-L. GINGUENÉ-F. SALFI, *Histoire Littéraire d'Italie, par P.-L. Ginguené, de l'Institut Impérial de France, membre non résident de l'Académie impériale de Turin...*, 9 vll., Paris 1811-19; cfr. G. GOGGI, *Francesco Saverio Salfi e la continuazione dell'Historie Littéraire d'Italie*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, vl. II, 1, 1972, pp. 351-407, e vl. II, 2, 1972, pp. 641-702), cfr. S. ZOPPI, *P.-L. Ginguené journaliste et critique littéraire. Textes choisis avec une introduction et des notes*, Torino, Giappichelli 1969, pp. 377-84, che riporta negli apparati la recensione del trattato *Del Bello* apparsa nel 1813 sul «*Mércure étranger*» (P.-L. GINGUENÉ, *Del Bello, ragionamenti sette di Leopoldo Cicognara, etc. Sept discours sur Le Beau, dédiés à S. M. Napoléon Ier...*, «*Mércure étranger*», III, 1813); B. STEINDL, *Per un inquadramento della Storia della Scultura: impostazione storiografica e rapporto con Giordani*, in L. CICOGNARA, *Storia della Scultura* (2007), pp. 15-62: 32-35. Su Ginguené cfr. inoltre F. SALFI, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Ginguené*, in *Histoire Littéraire d'Italie. Revue et corrigée sur le manuscrit de l'auteur, ornée de son portrait, et augmentée d'une notice historique par Daunou*, 10 vll., Parigi 1823-33, I, pp. V-XXXII; É. GUITTON (a cura di), *Ginguené (1748-1816). Idéologue et médiateur*, Atti del convegno, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 1995; sulla *Histoire* cfr. C. TRINCHERO, *Pierre-Louis Ginguené (1748-1816) e l'identità nazionale italiana nel contesto culturale europeo*, con prefazione di S. Zoppi, Roma, Bulzoni 2004, pp. 13-81.

<sup>263</sup> Su questi argomenti, si veda ancora F. FEDI, *L'ideologia del bello*, pp. 99-100, la quale sottolinea le influenze della voce *Beau* dell'*Encyclopédie* (1752), sul pensiero cicognariano. Fra le molteplici traduzioni italiane della voce segnalo quella critica di MASSIMO MODICA nel suo *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti 1988, pp. 100-33; cfr. anche la nota ai testi del traduttore alle pp. 65-67.

<sup>264</sup> L. CICOGNARA, *Del Bello*, p. 105.

Già si è detto, e gli esempi che recheremo in seguito ne offriranno testimonianza, come le elaborazioni estetiche cicognariane risultassero fondamentali per la comprensione del genio canoviano, la cui ambigua natura, a cavallo tra tendenze neoclassiche ed urgenze espressive romantiche, rendeva la sua produzione difficilmente inquadrabile entro rigidi schematismi valutativi. Meno note le suggestioni recate dai principi di regolarità e misura, come proposti dal ferrarese, in sede musicale, dove le idee del conte vennero fatte proprie, primo su tutti, dal musicista e teorico Giovanni Agostino Perotti (1770-1855)<sup>265</sup>. Opportunamente Perotti considerava superata nelle mediate definizioni cicognariane l'eccedenza razionalistica del Bello Ideale, la quale inficiava o quanto meno rendeva problematica la sua partecipazione alla musica: pur rimanendo entro il sistema neoclassico, la misurata relativizzazione operata da Cicognara veniva incontro alle esigenze dei musicologi, che, senza disconoscere la componente sensuale, potevano partecipare alla propria disciplina i principi valutativi, considerati comuni alle arti sorelle.

Posta la rivisitata nozione di misura a fondamento della propria concezione del Bello, Perotti ne deduceva l'estraneità a rapporti numerici ricavabili con calcoli ed esperimenti, ritenendolo piuttosto percepibile per via sensoria<sup>266</sup>: analogamente agli antichi Greci, il musicista doveva saper unire in una nuova "reale bellezza" arte e natura, questa considerata in riferimento alle sue doti innate, la prima attinente quel sistema complesso di regole relative ai rapporti fra i suoni, sedimentate nel corso della storia<sup>267</sup>. Con una felice intuizione Perotti assegnava quindi al contrappunto un ruolo archetipico nell'arte delle note, per suo tramite garantendo alla musica una misura ideale di perfezione, malleabile quanto necessario per adattarsi all'evolversi del gusto e degli stili, ma nello stesso tempo atta ad inscrivere nel sistema del Bello Ideale.

---

<sup>265</sup> Su Perotti cfr. C. DIONISOTTI, *Notizie biografiche dei vercellesi illustri*, Biella 1862, pp. 228-29; G. MASUTTO, *I maestri di musica italiani del secolo XIX. Notizie biografiche*, Venezia 1882<sup>3</sup>; M. CHIESA, voce *Perotti Giovanni Agostino*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel – Basel – London – New York, Bärenreiter 1962, X, coll. 1080-1081; A. ZIINO, *La "Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana" (Venezia 1811) di Giovanni Agostino Perotti ed una lettera inedita di Giovanni Paisiello*, «Quadrivium», XXII (1981), 1, pp. 201-13; G. FORNARI, «Determinare in tutta la sua estensione [...] lo stato attuale della musica in Italia». *Giannagostino Perotti e la ricerca di un primato perduto*, «Chigiana», n.s. XLIII (1993), pp. 9-25; L. SIRCH, «L'emerito Giannagostino Perotti, riputatissimo e nelle pratiche e nelle teoriche della scienza»: note su *Perotti Maestro di Cappella a San Marco (1811-1855)*, in F. PASSADORE – F. ROSSI (a cura di), *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994, Venezia, Edizioni Fondazione Levi 1998, pp. 527-67 (alle pp. 563-67 è riportata la *Biografia di Giovanni Agostino Perotti di Vercelli*, copia del ms. trasmesso da Perotti a Gaetano Gaspari e inviato con lettera del 20 Marzo 1851, in G. GASPARI, *Zibaldone*, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, UU.12, II, cc. 401-05).

<sup>266</sup> In linea con una filosofia di derivazione condillachiana, largamente diffusa nell'Italia settentrionale di quei decenni: cfr. G. PIAIA – M. L. SOPPELSA, *I Riccati e la cultura della Marca nel Settecento europeo, passim*. Ricorda PAOLO PRETO in *L'illuminismo veneto* (in G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, a cura di, *Storia della cultura Veneta*. 5/1, Vicenza, Neri Pozza 1985, pp. 1-45: 29) che tra il 1790 e il 1795 la «Gazzetta Urbana Veneta» di Antonio Piazza pubblicò un nutrito manipolo di voci riferite al mondo dello spettacolo e delle belle arti, tratte dall'*Encyclopédie* (cfr. inoltre ID., *L'"Encyclopédie" nel Veneto e a Padova*, in P. GNAN, a cura di, «Un affare di dinaro, di diligenza, di scienza». *L'edizione padovana dell'Encyclopédie méthodique (1784-1817)*, Padova, Biblioteca Universitaria 2005, pp. 9-22). Per un inquadramento degli studi musicali francesi nel Settecento, si rinvia all'ottimo E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi 1971.

<sup>267</sup> Cfr. G. A. PEROTTI, *Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana*, Venezia 1811, pp. 88-89: sorta di trattato di estetica musicale con fini programmatici, l'opera venne scritta nell'anno della nomina di Perotti a Maestro di Cappella a San Marco (anche se di fatto, per evitare il licenziamento dell'anziano maestro Furlanetto, la carica venne assunta solamente nel 1817), come saggio per un concorso bandito dalla Società Italiana di Scienze, Lettere ed Arti di Livorno. Al suo apparire la *Dissertazione* suscitò un certo clamore, guadagnando all'autore la fama di autentico esperto in materia di decadenza musicale e dei rimedi ad essa relativi: prontamente recensita dal «Giornale dell'Italiana Letteratura» (XI, 1812, 33, pp. 116-29), fu tradotta in francese nel 1812 (*Dissertation sur l'état actuel [...], traduit de l'Italien par C. B. [...]*, Gênes 1812), ampi riassunti vennero pubblicati in tedesco (*Presschrift über den Zustand der Musik in Italien*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», XV/1-3, 1813, coll. 3-10, 17-25, 41-43) ed in inglese («The Harmonicon», I/10-12, 1823, pp. 137-39, 164-66, 183-85). Di Perotti si ricordi inoltre il poemetto *Il buon gusto della musica* (trenta sestine di endecasillabi), dedicato all'Accademia Veneta di Belle Arti (Venezia 1808). Per un riscontro documentario e bibliografico cfr. L. SIRCH, «L'emerito Giannagostino Perotti...», p. 543, nota 83, e pp. 564-65.

Concludiamo così la nostra divagazione con il ritorno all'ambito musicale, da cui Cicognara aveva tratto taluni spunti – ma è a dire che gli stessi Arteaga, Eximeno ed Iriarte avevano originariamente attinto alle elaborazioni mengsiane nel contesto figurativo –, delle nozioni di proporzione ed armonia: le modulazioni, di cui furono oggetto nei successivi transiti tra l'una e l'altra arte, risultarono fondamentali per l'esegesi critica, garantendo agli interpreti di svolgere in maniera più aderente all'opera l'esame dei moderni componimenti, che i rigidi schematismi di certe formulazioni erudite non riuscivano altrimenti a qualificare<sup>268</sup>.

**b. La fortuna di Canova nella pubblicistica di primo Ottocento: Fidia redivivo o novello Pigmalione?**

Ripercorrere le distinte valutazioni dell'operato canoviano nelle intenzioni critiche dei contemporanei è un cammino a prima vista già svolto e su cui in particolare si sono concentrati negli ultimi anni gli sforzi del bassanese Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, con le sue puntuali ricostruzioni dell'ambiente culturale, entro il quale operò il grande artista, e dei personaggi (committenti, collezionisti, studiosi, amatori o semplici curiosi), che intrecciarono le proprie alla sua vita<sup>269</sup>. Pure, se già tali ricerche hanno segnalato il profondo mutamento della sensibilità artistica e culturale, che caratterizzò gli anni Dieci e Venti del secolo, inducendo il fronte variegato della critica vicina alla produzione del possagnese ad un generale riesame delle posizioni acquisite, con significative aperture alle nuove istanze espressive di matrice romantico-purista, un'indagine comparata tra le proposte interpretative, avanzate dagli interpreti canoviani, con le modalità di lettura, da loro stessi o da altri scrittori attivate a confronto con le coeve esperienze teatrali, può ancora offrire spunti significativi per meglio comprendere il modo in cui, a livello pubblicistico, le arti venivano introdotte all'attenzione di un numero crescente di fruitori come fenomeno di massa; per verificare i tentativi di creazione di uno strumento descrittivo e valutativo sempre più affilato, capace di rendere conto del virtuale superamento dei limiti chiusi in sé delle singole discipline; infine per mettere a fuoco le modalità, attraverso le quali la nascente, e non ancora specializzata critica d'arte cercava di acuire la propria capacità di riconoscimento della qualità e della novità delle opere e delle tendenze.

La figura di Canova fu infatti al centro degli interessi della pubblicistica dell'epoca, che – recensioni bibliografiche a parte – riservò al rendiconto della sua vita e delle sue molteplici attività la quasi totalità degli interventi sulle arti figurative. In bilico tra la rassicurante caratterizzazione del Bello Ideale, che confortava le aspirazioni conservatrici di certi schieramenti culturali e politici, e la rinnovata attenzione all'elemento relativo, propria della modernità, l'arte canoviana divenne il centro, verso cui convogliarono le moltemplici linee interpretative della Classicità. Sostenute dalle fondamentali revisioni dell'esperienza tradizionale del classicismo, che nel seno stesso delle Accademie venivano promuovendo le celebri prolusioni di Cicognara a Venezia<sup>270</sup> e i discorsi di Giuseppe Bossi (1777-1815) a Milano<sup>271</sup>, dalle nuove scoperte archeologiche, dalle riletture di

---

<sup>268</sup> Così scriveva il 12 marzo 1806 un anonimo cronista del «Giornale Italiano» in riferimento alla definizione winckelmanniana di Bello Ideale: “Dà troppo alla regolarità estrinseca, ed io temo che la di lui definizione meni al freddo ed all'inanimato. Ne parlo per la sensazione che han prodotto in me i quadri di Mengs; di quel Mengs che era l'amico di Winkelmann [sic], e quegli, che, dopo Rafeale, si era, al dir dello stesso Winkelmann, più avvicinato al bello” (*Continuazione e fine del discorso sulla pittura*, «Giornale Italiano», 1806, n. 73).

<sup>269</sup> L'attività, svolta negli ultimi dieci anni dall'Istituto bassanese, è stata ripercorsa da Giuliana Ericani in occasione della X Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 28-30 ottobre 2008), i cui atti sono in attesa di pubblicazione.

<sup>270</sup> Cfr. E. BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Firenze, Le Monnier 1941, pp. 79-94; A. ZORZI, *Venezia austriaca*, pp. 335-ss; G. BENZONI – G. COZZI, *Venezia e l'Austria*, pp. 28-ss.

<sup>271</sup> Impegnato in un'essenziale rivalutazione della funzione morale e politica dell'arte, Bossi tendeva a ripudiare una concezione soprastorica della classicità, quale quella winckelmanniana, proponendo invece un recupero storico dell'antico, compiuto anche attraverso l'esperienza medievale e cristiana: come ha notato opportunamente Ciardi, al centro dei suoi discorsi braidensi, più che la nozione di bello precisata dall'estetica, trovava posto la nozione di dovere precisata dall'etica (cfr. R. P. CIARDI, *Nota critica*, pp. XI-XIV; si vedano inoltre i recenti ISTITUTO

monumenti e opere d'arte (causa i contemporanei eventi politici od altro)<sup>272</sup>, le mutate prospettive di studio e valutazione dell'arte greco-romana non solamente determinarono una riformulazione dei parametri fino allora impiegati per la comprensione della produzione pittorica e scultorea attuali, bensì impressero una significativa accelerazione alle importanti verifiche (in parte già in atto) nei rapporti intrattenuti con i rispettivi antecedenti storici da esperienze artistiche finite (melodramma ed arte coreutica su tutte). Nel contempo, da questi stessi settori giunsero importanti sollecitazioni alla critica figurativa, affinché prestasse una maggiore attenzione alla componente emotiva e sensuale dell'opera d'arte, a quei sottili attributi psicologici, peculiari delle forme espressive, impieganti il corpo quale veicolo fondamentale per la propria significazione, ma che caratterizzavano del paro la produzione canoviana, conferendole uno statuto innegabilmente moderno.

Non è allora casuale che la nozione di Grazia, prospettata da Cicognara nei *Ragionamenti* del 1808, divenisse il perno della sua decodifica canoviana, caratterizzando così l'interpretazione dell'intellettuale ferrarese in senso fortemente propulsivo: capace di “togliere al marmo tutta la rigidità”, rendendolo “molle e quasi flessuoso” – “la più pastosa carne che da scarpelli fosse trattata”<sup>273</sup> – la Grazia canoviana, stando alle parole di Cicognara, avrebbe armonizzato magicamente il Bello Ideale, privato del tradizionale statuto di superiorità sulle altre forme di bellezza, e la componente materica, realistica, insita nella rappresentazione scultorea di corpi e volti, le cui fattezze riproducevano sovente fisionomie attuali, in un continuo gioco di rimandi tra contemporaneità e mito – un gioco, per la cui comprensione non andrà sottovalutata la fascinazione per le coeve esperienze teatrali e coreutiche, sulle quali ci soffermeremo in seguito. Distante tanto dalla “graziosa” *rocaille* settecentesca, quanto dalla connotazione barocca, attribuita alle opere di Canova da Carl Ludwig Fernow<sup>274</sup>, bensì fondata nell'ingenua natura e nella sublime semplicità

---

LOMBARDO DI SS. LL., a cura di, *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Atti dell'Incontro di Studio, Milano 1997, Milano, Istituto lombardo-accademia di SS. LL. 1999, e C. NENCI, a cura di, *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, Milano, Jaca Book 2004, con relativa bibliografia).

<sup>272</sup> Esemplare in tal senso il celeberrimo episodio dei cavalli marcianti, egregiamente ricostruito da M. PAVAN, *Antonio Canova e il problema dei Cavalli di S. Marco*, «Ateneo Veneto», n.s. XII (1974), pp. 83-111, con ricca messe bibliografica (cfr. anche ID., *I cavalli di San Marco tra Neoclassicismo e Romanticismo*, in ID., *Antichità classica e pensiero moderno*, Firenze, La Nuova Italia 1977, pp. 101-25; dello stesso autore si veda inoltre *Scritti su Canova e il Neoclassicismo*, ed. a cura di G. Pavanello, Possagno, Canova 2003). Mi limito a ricordare di seguito i testi della polemica, nella quale un ruolo di primo piano fu rivestito dalla «Biblioteca Italiana» e dalla «Gazzetta di Venezia» attraverso la divulgazione degli studi impegnati, ma anche ospitando contributi originali: L. CICOGNARA, *Dei quattro Cavalli riposti sul pronao della basilica di S. Marco in Venezia*, Venezia 1815 (cfr. *Biblioteca Italiana*, I, 1816, 1, pp. 30-37); *Lettera ai Compilatori della Biblioteca Italiana sui Cavalli di bronzo di Venezia, scritta da A. G. di SCHLEGEL, cavaliere degli ordini di S. Vladimiro e di Wasa, socio corrispondente dell'Accademia Reale di Baviera, e membro della Società Colombaria*, «Biblioteca Italiana», I, 1816, 3, pp. 397-416; *Dei quattro Cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia. Lettera di Andrea MUSTOXIDI, Corcirese*, Padova 1816 (cfr. «Biblioteca Italiana», I, 1816, 2, pp. 214-28 e 464-65; «Gazzetta di Venezia», 1816, n. 150; «Gazzetta di Milano», 1816, n. 188); *Sui quattro cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia. Osservazioni del conte Girolamo Antonio DANDOLO Viniziano Patrizio*, Venezia 1817; *Osservazioncelle sulle Osservazioni del conte Girolamo Antonio Dandolo viniziano patrizio sui Quattro Cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 1817, n. 101 (poi edizione in volume, Venezia 1817); *All'autore delle Osservazioncelle. Risposta del Co. G. A. DANDOLO patrizio veneto*, Venezia 1817.

<sup>273</sup> L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, 1<sup>a</sup> ed., III, p. 295. Come risaputo, l'opera conobbe due distinte edizioni: la prima in tre volumi, Venezia 1813-19; la seconda, rivista ed ampliata dall'autore, in sette volumi, Prato 1823-24; quest'ultima è stata recentemente proposta in una moderna edizione, con ricco apparato documentario e di note a cura di G. Venturi, B. Steindl e F. Leone, dall'Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2007 (d'ora innanzi, mentre per le citazioni, tratte dalla prima edizione, si farà riferimento all'originale, quelle relative alla seconda faranno sempre riferimento alla ristampa bassanese).

<sup>274</sup> Il profilo critico di Fernow, prosecutore ed anzi punta estrema dell'idealismo insito nella poetica winckelmanniana, nonché riferimento per la schiera in realtà sparuta dei detrattori di Canova, è stato recentemente tracciato, con una accurata storicizzazione del suo pensiero, da ALEXANDER AUF DER HEYDE nell'*Introduzione* all'edizione anastatica dei suoi scritti su Canova (cfr. C. L. FERNOW, *Über den Bildhauer Canova und Dessen Werke*, a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 2006, pp. VII-LXXXVIII). Di fronte alle critiche dello studioso, i giornali attuarono una politica di difesa nei confronti di

dell'espressione, di cui erano stati maestri gli antichi<sup>275</sup>, la Grazia canoviana veniva dunque a contaminare la decisa valutazione del limite, entro cui doveva stazionare l'esperienza estetica in generale e specificatamente quella delle singole arti (per quanto accomunate da finalità etiche), dando vita a nuovi canali comunicativi tra le diverse forme espressive, che recuperavano quella sensuale esuberanza del relativo, capace di trascinarle verso una soluzione virtualmente unitaria.

Come hanno rilevato in modo assai persuasivo i recenti indagatori della grazia e delle Grazie<sup>276</sup>, nella centralità del tema nell'opera di Canova (o quanto meno appunto nelle letture che della sua produzione hanno offerto grandi interpreti: oltre al citato Cicognara, la Albrizzi o Foscolo<sup>277</sup>) risultano infatti riconoscibili precisi echi e rimandi della "fervida attenzione dei protagonisti dell'età neoclassica alla danza, al canto, all'arte coreuta"<sup>278</sup>. Dando vita ad una sorta di impossibile gara tra la *pesanteur* del marmo e l'agilità della postura, tra le vesti percorse dal vento ed il passo di danza, lo scultore sembrava travalicare i confini imposti alla propria arte, per ricercare nelle regioni finitime la piena metaforizzazione del concetto agognato, che non casualmente la Albrizzi, attraverso una diretta citazione da Lessing, definiva "dolce e gentile movimento della bellezza medesima"<sup>279</sup>.

---

Canova, liquidando sprezzantemente le opinioni del tedesco Fernow, invidioso del genio italiano. Sorte non diversa toccò anche agli sparuti scritti avversi allo scultore, composti da compatrioti: si veda la recensione dell'anonimo redattore del «Giornale di Treviso», IX (1825), 54, p. 256, ad un componimento satirico sull'artista (*Canova*, Padova 1825; parodia dell'ode encomiastica di d'ispirazione manzoniana *Canova*, scritta da G. GUARDA, Padova 1825).

<sup>275</sup> Si veda in proposito la lettera di Cicognara a Canova a ringraziamento del dono della testa della *Beatrice* (8 ottobre 1819): "Basta il vedere in carne una sol volta simile donna per essere nelle interne fibre dell'animo penetrato e conquiso [...] come all'aspetto de' vostri marmi accader può a chi scorda facilmente la durezza della materia che non vi appare punto e quel quasi nuovo genere d'imitazione del Naturale per cui (eliminando il troppo convenzionale che talvolta le arti moderne studiano sulle produzioni dell'antichità, vale a dire ciò che volgarmente chiamano "Ideale Greco") avete preso a consulta la bella, gentile, e semplice natura cogli accorgimenti del grande artista che nasconde ogni artificio dell'arte e lascia persino dalle porosità del marmo trapelare l'ingenua imitazione del vero [...]. Quasi si direbbe guardando quest'opera in confronto delle altre che l'avete fatta in quella precisa epoca della vostra vita in cui dopo aver studiato su tutto l'andamento dell'arte presso gli antichi popoli avete riconosciuto esser ben dimostrato e immancabile ciò che avevate pur sempre in mira, e che dopo il vostro viaggio di Londra avete confermato meglio" (*Lettere inedite di LEOPOLDO CICOGNARA ad Antonio Canova*, Padova 1839, pp. 40-44: 41). E Canova confermava: "L'epoca di quel lavoro è appunto posteriore al mio ritorno da Londra" (V. MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova: lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello 1890, p. 168; cfr. inoltre la lettera di Canova, riportata in V. MALAMANI, *Memorie*, p. 194: "Ho finita in marmo la testa di *Beatrice*, la quale fu lavorata con amore caldissimo, e che è riuscita, se lecito m'è dirlo, più nuova d'alcun'altra testa ideale, non simile punto alle teste antiche, e a niuna delle mie proprie, sicchè ne sono piuttosto vano e contento"). Cfr. inoltre l'edizione moderna delle *Lettere cicognariane*, curata da G. Venturi, Urbino, Argalia 1973; P. MARIUZ, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite della Fondazione Canova di Possagno*, Possagno, Fondazione Canova 2000.

<sup>276</sup> G. VENTURI, *La grazia e "Le Grazie" in Antonio Canova*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio 1992, pp. 69-77; H. HONOUR, *Canova's Three Graces in Antonio Canova. The Three Graces. A Celebratory Exhibition*, catalogo della mostra, Edinburgh, National Gallery of Scotland 1995, pp. 19-60; R. VARESE, *Canova. Le tre Grazie*, Milano, Electa 1997; F. RIGON, *Le tre Grazie. Iconografia dall'antichità a oggi, dal classicismo al marketing*, Cittadella, Biblos 1998; G. VENTURI, *Canova e Isabella Teotochi Albrizzi*, in I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova* (Pisa 1821), ed. moderna a cura di M. Pastore Stocchi – G. Venturi, 2 voll., Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 2003, pp. 5-34.

<sup>277</sup> Cfr. U. FOSCOLO, *Seconda redazione dell'Inno [alle Grazie]*, in ID., *Opere*, I: *Poesie e tragedie*, ed. diretta da F. Gavazzoli, con la collaborazione di M. M. Lombardi e F. Longoni, Torino, Einaudi-Gallimard 1994, p. 116; segnalò inoltre l'edizione curata da F. Pagliai – G. Folena – M. Scotti, U. FOSCOLO, *Poesie e carmi. Poesie – Dei sepolcri – poesie postume – Le Grazie*, Firenze, Le Monnier 1985, pp. 155-1267. Come noto, 156 versi dell'inno furono pubblicati sulla «Biblioteca Italiana», III (1818), 11, pp. 199-204: la provenienza del *vient de paraître*, non autorizzato dall'autore, è coperta dall'anonimato; così per la stampa Silvestri del 1822 (*Le Grazie. Frammenti d'inno a Canova*, in *Prose e versi di Ugo Foscolo*, Milano 1822, pp. 136-44: vi figurano 248 versi). Per l'*Outline Engravings and Description of the Woburn Abbey Marbles* (London 1822), cfr. A. BRUNI, *Canova nelle «Grazie»*, «Paragone Letteratura», n. s. XLII (1991), 29 (500), pp. 37-51; ed inoltre, per i rapporti con il testo dedicato alla *Venere Italica*, noto a Cicognara attraverso la mediazione della *plaque* *Per la Venere Italiana scolpita da Antonio Canova. Versi d'autori toscani* (Pisa 1812), cfr. ID., *Foscolo fiorentino all'ombra di Canova*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXX (2003), 590, pp. 206-34.

<sup>278</sup> Cfr. G. VENTURI, *Canova e Isabella Teotochi Albrizzi*, p. 29.

<sup>279</sup> I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, p. 10.

Per rivolgere un dovuto sguardo all'effettiva produzione canoviana, risalta allora come l'attrazione dello scultore nei riguardi della musica e del ballo – testimoniata da alcune pagine dei celeberrimi *Quaderni di viaggio*, che offrono un'inconsueta immagine di un Canova poco più che ventenne assiduo frequentatore delle sale teatrali<sup>280</sup>, nonché da numerosi disegni, monocromi e bassorilievi (tra cui il più noto *Danza dei figli di Alcino*, conservato presso la Gipsoteca di Possagno)<sup>281</sup> –, si manifestasse tanto nei termini di un interesse iconografico che compositivo: attraverso lo studio delle pose e della gestualità dei ballerini l'artista sembra infatti aver inseguito un'intenzionalità vitalistica affatto moderna; novello Pigmalione, egli ci appare intento all'indagine dei processi creativi e percettivi messi in atto dalle cifre stilistiche proprie alla coreutica, ai fini di conferire moto, emozione e vita al marmo<sup>282</sup>.

I risultati delle sue ricerche risaltano in diverse delle sue più famose sculture: dall'*Ebe Albrizzi* (1796)<sup>283</sup>, celebrata da Pindemonte e Cesarotti, nella quale Canova sembra aver colto il momento in cui, compiuto un salto, la danzatrice atterra, appoggiando il piede destro sulla mezzapunta; alla *Danzatrice col dito al mento* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1814), ispirata ad una ballerina, che esegue un rapido *entrechat*; alla *Danzatrice con le mani sui fianchi* dell'Ermitage (1812); ancora ai gruppi di *Venere che incorona Adone* della Gipsoteca possagnese (1789, gesso unico mai tradotto in marmo) ed *Eros che abbraccia Psiche* del Louvre (1787-93), dove il fisico delle sculture squisitamente adatto alla danza, perfettamente equilibrato tra braccia, tronco e gambe, si accompagna ad una posa armoniosa e avviluppata pronta ad un rapido *tour*.

Esaltati da alcuni dei suoi più celebri interpreti, i tentativi canoviani di forzare i limiti espressivi artatamente imposti alla scultura trovarono anche dei decisi oppositori in quanti temevano gli effetti su emuli e allievi degli aspetti più innovati e quasi rivoluzionari del suo magistero (dal manifestato interesse per la pittura primitiva agli attributi più seducenti e sensuali della sua arte). Per meglio comprendere le ragioni, che furono alla base dei diversi schieramenti critici, opportunamente evidenziando gli apporti originali offerti dalle distinte linee interpretative

---

<sup>280</sup> Cfr. A. CANOVA, *I quaderni di viaggio. 1779-1780*, a cura di E. Bassi, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma 1959. Nella prima andata verso Roma il 22 ottobre 1779, fermatosi a Firenze, l'artista ventiduenne registrava la sua presenza "all'opera nel Teatro in via della Pergola", dove andava in scena il *Castore e Polluce* di Rameau (1737, su libretto di Bernard); il 23 ottobre, "al Teatro in via del cocomero" vide "gran forze di una giovinetta e bellissimi salti di un uomo di 60 anni, di una sveltezza tale e pulizia che sembrava impossibile"; la sera seguente, al Teatro Novo, ammirò invece il "ballerino Viganò [Onorato]", poi ritrovato a Roma il 6 gennaio del 1780 in due balletti *Galeata e Polifemo*.

<sup>281</sup> Cfr. R. SCHIAVO, "Canova, il teatro e la danza", in *Luci sull'Eretnio*, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza 1978, pp. 86-99; L. BORTOLATTO, *Antonio Canova e il mito di Tersicore*, «Arte-documento», XIV (2000), pp. 205-09; il breve catalogo, redatto da G. ERICANI, per la mostra *Canova e la danza*, Bucarest, 10 settembre – 10 ottobre 2007, Bucarest, Istituto di Cultura Italiano 2007. Pavanello, nella scheda dedicata alle tempere di Possagno, scrive che tra i vari soggetti "privilegiato, fra gli altri, è il motivo della danza, che sarà sviluppato in posteriori opere plastiche: un motivo emblematico della poetica canoviana, in quanto offre una visione del corpo umano che si sublima nello slancio e nel ritmo" (G. PAVANELLO, *L'Opera completa del Canova*, Milano, Rizzoli 1981, p. 139). Per un discorso a parametri invertiti, cfr. G. MORAZZONI, *Influenze canoviane sul palcoscenico della Fenice*, in *Arte neoclassica*, Atti del Convegno 12-14 ottobre 1957, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1957, pp. 221-23.

<sup>282</sup> Commentava la Albrizzi: "Fra le attitudini tutte quella della danza essendo la più propizia per dispiegare la grazia della persona ed esternare il tenero sentimento dell'amore" (I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, II, pp. 41-43).

<sup>283</sup> Commissionata a Canova nel 1793 da Giuseppe Giacomo Vivante Albrizzi (su cui cfr. E. BASSI, L. URBAN, *Canova e gli Albrizzi: tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Scheiwiller 1989, pp. 9-15), l'opera era completata entro il 1796, ma i trambusti politici ne impedirono la consegna, intenzionalmente rallentata dallo stesso Canova: sistemata nella dimora sul Canal Grande di Albrizzi, fu da subito ammiratissima, tanto da essere replicata dall'autore stesso, con qualche variante, ben quattro volte. Mentre la prima versione fu acquistata nel 1830 da Federico Guglielmo III re di Prussia e trasferita a Berlino (è ora esposta nella Nationalgalerie di quella città), una replica fu eseguita nel 1802 per Giuseppina Beauharnais (dal 1815 all'Ermitage); un'altra il 1808 e il 1814 per Lord Cawdor (poi acquistata dal duca di Devonshire, appartiene tuttora alla collezione omonima); infine la quarta versione fu portata a termine nel 1816 per la contessa Veronica Guardini, legata dai suoi eredi al museo comunale di Forlì.

alla comprensione del genio canoviano, un contributo imprescindibile è offerto proprio dalla pubblicistica dell'epoca, nella quale le voci discordi trovarono occasione di confronto e dibattito.

\*\*\*

Come dicevamo ad apertura del capitolo, Canova fu soggetto privilegiato della letteratura volante primo-ottocentesca, non solamente per il suo spessore internazionale, ma anche per una dimensione più privata, legata alle sue origini venete, ripetutamente ed orgogliosamente rivendicate dai giornali locali, ed ai forti legami che sempre mantenne con la propria patria – “Il grande ed incomparabile nostro scultore”, scriveva Antonio Moschini nel «Giornale dell’Italiana Letteratura» dei fratelli da Rio<sup>284</sup>. L’artista possagnese risulta presente all’interno dei periodici nelle sue molteplici vesti di mecenate dei giovani allievi dell’Accademia e fautore di grandi opere pubbliche<sup>285</sup>, difensore della gloria italiana nel recupero delle opere defraudate dai francesi<sup>286</sup>, soggetto di molteplici opuscoli e saggi a lui dedicati<sup>287</sup>, curatore del tempio di Possagno<sup>288</sup>, personaggio pubblico di cui seguire gli spostamenti e le vicende biografiche<sup>289</sup> – come a dire i diversi aspetti del Canova rigeneratore, conquistatore e benefattore, previsti da Pietro Giordani (1774-1848) per il suo inconcluso *Panegirico*<sup>290</sup>.

---

<sup>284</sup> Lettera di GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI ai fratelli da Rio, «Giornale dell’Italiana Letteratura», V (1806), 16, pp. 97-123: 116. Moschini chiariva come D. M. FEDERICI, nelle sue *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d’Italia* (Venezia 1803, rist. anast. Bologna, Forni 1978), avesse sbagliato diversi particolari riguardo alle vicende biografiche di Canova.

<sup>285</sup> Si veda ad esempio *Milano, 25 Luglio*, «Giornale Italiano», IX (1812), n. 208, p. 856, sui premi istituiti da Canova in favore degli alunni delle diverse accademie artistiche. In questa e nelle successive note vengono fornite solamente alcune rapide indicazioni sugli interventi riguardanti il maestro fino all’anno della sua morte (1822), omettendo gli articoli, che verranno citati in seguito: si rimanda comunque agli indici delle singole riviste per un più accurato regesto.

<sup>286</sup> Cfr. «Gazzetta di Venezia» 1816, nn. 147 e 295; 1817, n. 132. Raccomando lo studio di C. M. S. JOHNS, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley – Los Angeles – London, The University of California Press 1998, con relativa bibliografia.

<sup>287</sup> Cfr. «Telegrafo», I (1808), n. 36; «Spettatore», V (1818), n. 17, pp. 432-42 e *Supplemento allo Spettatore Italiano* n. XIX, pp. 625-27; «Ape», I (1819), pp. 225-26, e II (1822), pp. 153-56; «Gazzetta di Milano», 1821, n. 271, pp. 1083-84.

<sup>288</sup> Cfr. «Giornale di Treviso», I (1821), n. 1, pp. 14-19.

<sup>289</sup> Cfr. «Poligrafo», III (1813), n. 4; «Gazzetta di Venezia», 1817, n. 195, 1821, n. 73, 1822, nn. 60, 233-34, 237, 247, 250; «Gazzetta di Milano», 1818, nn. 273 e 298, 1819, n. 163, 1820, n. 232, 1821, n. 234, 1822, n. 297; «Giornale di Treviso», II (1822), t. 17, pp. 225-26.

<sup>290</sup> “Avevo in mente vari lavori, tutti di lui [Canova]; e di lui come artista *rigeneratore* delle arti, e di lui come *conquistatore* nel riacquisto dei monumenti, e di lui come *benefattore*.” (P. GIORDANI, *Opere*, a cura di A. Gussalli, 14 voll., Milano 1854-63, V, p. 193, lettera del 15 gennaio 1823 all’abate Sartori Canova; cfr. inoltre la lettera a Sartori Canova del 13 agosto 1839, *ivi*, VI, p. 411). Sulla composizione e le vicissitudini del *Panegirico* cfr. M. PAVAN, *Giordani e Canova*, in AA. VV., *Giordani nel II centenario della nascita*, Atti del convegno di Studi, Piacenza 16-18 marzo 1974, Piacenza, Cassa di Risparmio 1974, pp. 257-304 (ora in M. PAVAN, *Antichità classica e pensiero moderno*, pp. 127-57); nello stesso volume si vedano anche R. SCHIPPISI, *La collaborazione del Giordani alla “Biblioteca Italiana”*, pp. 37-71, F. ARISI, *Giordani e le arti*, pp. 111-156 e S. TIMPANARO, *Il Giordani e la questione della lingua*, pp. 157-208; per una bibliografia aggiornata sul *Panegirico*, cfr. F. MAZZOCCA (a cura di), *Canova e Giordani*, «’800 italiano», II (1992), n. 5, pp. 12-16. Per notizie biografiche su Giordani cfr. G. FERRETTI, *Pietro Giordani sino ai quarant’anni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura 1952; G. FORTINI, *Profilo biografico di Pietro Giordani*, in P. GIORDANI, *Pagine scelte*, a cura di G. Fortini, Piacenza 1984, pp. 13-45; *DBI, ad vocem*; M. CARDELLI, *Pietro Giordani conoscitore d’arte*, Città di Castello, Gestioni Grafiche 2007, con ricco apparato bibliografico. Sull’attività letteraria di Giordani in relazione alle arti figurative cfr. il sempre valido E. MONTANARI, *Arte e letteratura nella prima metà del sec. XIX. Studi di Eugenia Montanari. I. Pietro Giordani*, Firenze, Lumachi 1903, ed i recenti S. GRANDESSO, *Pietro Giordani a Bologna protagonista del dibattito artistico italiano. Il suo ruolo nell’incontro di Giacomo Leopardi con le arti figurative*, in M. S. BAZZOCCHI (a cura di), *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno, Firenze, Olschki 1999, pp. 19-55; R. DAMIANI, *La questione del bello ideale fra Giordani e Leopardi*, in F. MAZZOCCA – M. PASTORE STOCCHI, *La gloria di Canova*, pp. 195-201. Una selezione di brani tratti dagli scritti bolognesi di Giordani si legge ora in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell’arte in Italia. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino, Einaudi 1998, pp. 112-117, 136-38, 199-202.



Tralasciando gli scarni notiziari informativi sull'attività dello scultore, utili per una ricostruzione delle sue vicende personali e dei suoi impegni professionali, ma per lo più poco significativi dal punto di vista critico (dei quali si potrà trovare notizia nella parte antologica e negli indici, presenti nel cd-rom allegato), un intervento particolarmente degno d'interesse ci pare quello apparso sul «Giornale dell'Italiana Letteratura» nell'aprile del 1810 – e dunque prima che il diretto confronto con i capolavori fidiaci (1815)<sup>291</sup> avvalorasse l'eccezionalità della tecnica canoviana –, nel quale il colto professore udinese Francesco Maria Franceschinis mostrava una precisa attenzione per l'inconsueto, magistrale rapporto canoviano con la materia: evidentemente influenzato dai *Ragionamenti* cicognariani, usciti due anni prima, Franceschinis si accostava al suggestivo trattamento marmoreo canoviano<sup>292</sup>, percependone la prestante vitalità, che contaminava la rigidità della norma idealistica<sup>293</sup>.

Lo scritto di Franceschinis, pur presentandosi nelle vesti di recensione al volume di Isabella Teotochi Albrizzi *Opere di scultura e plastica di Antonio Canova* (Firenze e Venezia 1809)<sup>294</sup>,

---

<sup>291</sup> Sulla centralità dell'esperienza londinese nella biografia artistica canoviana, chiara già allo stesso artefice, nonché al suo massimo interprete Leopoldo Cicognara, cfr. F. MAZZOCCA, *Canova e la svolta romantica*, «'800 italiano», II (1992), n. 5, pp. 4-11; per gli interessi antiquari di Canova cfr. I. FAVARETTO, *Riflessioni su Canova e l'antico*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra, Venezia-Possagno 1992, Venezia, Marsilio 1992, pp. 61-66, e M. E. MICHELI, *Antonio Canova e le antichità*, in G. PEZZINI BERNINI e F. FIORANI (a cura di), *Canova e l'incisione*, Treviso, Ghedina & Tassotti editore 1993, pp. 22-30; per le testimonianze cicognariane, si vedano in particolare i riferimenti ad un nuovo genere di espressività e bellezza, già partecipi della sensibilità romantica, nelle citate lettere a Canova a proposito della *Beatrice*. Più in generale sulla vicenda relativa ai marmi fidiaci, cfr. M. PAVAN, *Antonio Canova e la discussione sugli «Elgin Marbles»*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. XXI-XXII (1974-75), pp. 219-344, dove sono ricordati tra l'altro il trattato, apparso sotto veste di lettere anonime indirizzate a Canova, di QUATREMÈRE DE QUINCY (*Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à Canova sur les marbres d'Elgin*, Roma 1818), la memoria redatta da ENNIO QUIRINO VISCONTI tra il 1814 e il 1815 (rivista ed ampliata nella successiva *Mémoire sur les ouvrages de sculpture du Parténon*, Paris 1818), e le roventi polemiche intercorse fra il conoscitore d'arte Richard Payne Knight ed il pittore Robert Haydon. I pareri espressi da Canova sui marmi furono immediatamente diffusi, attraverso le lettere agli amici, nella cerchia degli artisti e degli antiquari europei in attesa dell'autorevole referto, suggellando un fondamentale mutamento di percezione dei valori dell'arte classica, evidente anche agli osservatori contemporanei (cfr. [G. ACERBI], *Introduzione*, «Biblioteca Italiana», II, 1817, 5, pp. 1-43, parzialmente riprodotto in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte*, pp. 847-49; cfr. in proposito F. HASKELL – N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino, Einaudi 1984 [ed. or. New Haven – London, Yale University Press 1981], pp. 118 e 161-69; K. VON CHRIST – A. MOMIGLIANO, a cura di, *L'Antichità nell'Ottocento in Italia e Germania*, Atti della settimana di studi, 1-5 settembre 1986, Bologna, Mulino 1986; P. TOURNIKIOTIS (a cura di), *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, New York, Melissa 1996; V. FARINELLA e S. PANICHI, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, con un saggio introduttivo di Salvatore Settis sulla «Acropoli futura», Roma, Donzelli 2003). Tra i numerosi interventi della pubblicistica, relativi alla controversa attribuzione dei marmi, segnalò *Marmi di Elgin, ossia sculture del Tempio di Minerva in Atene, trasportate in Inghilterra da lord Elgin...*, «Spettatore», IV (1817), pp. 33-53, e *Giudizio dei conoscitori delle belle arti comparato a quello dei professori di esse, e massime relativamente ai marmi di lord Elgin; da B. R. Haydon, pittore storico inglese – Londra 1818...*, «Biblioteca Italiana», III (1818), 12, p. 261.

<sup>292</sup> Peraltro segnalato già nel 1806 da Fernow, se pur con intenti denigratori («Un evidente sforzo di dare al marmo quel fascino della materia dal quale questi sembra trarre un piacere fuori del comune», C. L. FERNOW, *Über den Bildhauer Canova und Dessen Werke*, nella citata trad. it. a cura di Auf der Heyde p. 91).

<sup>293</sup> *Lettere di Francesco Maria FRANCESCHINIS a Tommaso Mocenigo Soranzo sul libro intitolato Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi. Firenze presso Molin Landi, e compagno*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», IX (1810), 24-26, rispettivamente pp. 57-88, 97-128, 193-208. Su Franceschinis, in seguito autore di una *Storia della Scultura* di non molta fortuna, cfr. A. MENEGHELLI, *Franceschinis Francesco Maria*, in E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri*, VIII, Venezia 1841, pp. 391-96.

<sup>294</sup> Il progetto del libro risale presumibilmente, come si deduce dalla bibliografia dei manoscritti pubblicata da C. GIORGETTI (*Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*, Firenze, Le Lettere 1992), ante 1794. In volume unico di un centinaio di pagine, la prima edizione, affidata agli editori Molini, Landi e Compagno, si presenta dal punto di vista bibliografico in almeno quattro varianti (trattandosi di un'edizione unica proposta contemporaneamente in allestimenti differenziati per formato, caratteri, qualità della carta e altro), tre delle quali stampate a Firenze ed una a Venezia (cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Nota bio-bibliografica*, in I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e plastica di Antonio Canova*, pp. 35-47). Una seconda edizione, radicalmente diversa per dimensioni, assetto delle parti e corredo iconografico (tavole incise a contorni da Giovanni Paolo Lasinio), fu pubblicata, auspice Giovanni Rosini, presso la tipografia Capurro di Pisa in quattro volumi tra il 1821 e il 1825. In generale sulla Albrizzi si

somigliava assai più ad un piccolo trattato di estetica, attraverso il quale il professore cercava di inserirsi nei contemporanei dibattiti sul Bello. Nella prima parte dell'intervento l'autore sembrava tenersi sostanzialmente conforme ai canoni mengsiani di ordine, razionalità, simmetria e proporzione:

Non intendo perché dalla diversità e dalla opposizione delle opinioni sulle opere della natura, o dell'arte, si voglia inferire che non esista questa forma universale dell'ordine e del bello immutabile ed eterna, in cui tutti riguardino, benché non tutti per egual modo, né tutti sappiano convenientemente applicarla.

Niuno certamente tarderà a convenire che dove siavi unità a varietà congiunta, ivi siavi pur ordine, la di cui idea non è meno immutabile ed eterna di quella del vero da cui deriva. E converrà pure ognuno, che nella scala dell'ordine vi è un punto, nel quale comincia a risaltare la idea del bello; il quale si è quando l'ordine ne eccita una dilettevole commozione di maraviglia o d'altro<sup>295</sup>.

Da segnalare l'insistenza di Franceschinis sull'intima connessione dei principi di "unità" e "varietà": lungi dal confondere il Bello Ideale con un Bello Assoluto di derivazione seicentesca, l'udinese si mostrava addentro alle più mediate formulazioni neoclassiche, in particolare cicognariane, che recuperavano la centralità del piacere (la "dilettevole commozione di maraviglia o d'altro"), quale componente fondamentale del processo estetico.

Partendo da simili assunti, nella parte, che più puntualmente recensiva il testo della Albrizzi – come anticipato, particolarmente sensibile alla restituzione psicologica nel trattamento dei volti, alla declinazione degli affetti ed alla seducente carnosità dei corpi – il colto professore seguiva l'autrice nel suo apprezzamento per certe inedite soluzioni espressive di Canova. Significativo in tal senso il commento di Franceschinis alla descrizione del *Sepolcro di Maria Cristina* (1805), la quarta delle trentaquattro, che componevano il primo libro delle *Opere*:

Ditemi se pur si possa più evidentemente far conoscere la sorprendente abilità di Canova a trattar tutti gli stili, e ad esprimere ogni maniera di bellezza; vestendo allo stesso tempo le sue opere di quella facilità e di quella franchezza che tanto innamora; ad aggruppar le sue statue più leggiadramente e convenientemente, a coordinare e legare i gruppi diversi più chiaramente e più armoniosamente in un solo soggetto; a identificarli in certo modo con esso, cosicché, se reale pur fosse, non avrebbe espressione più patetica, più vera e più sublime. Ditemi inoltre se osereste desiderare che più vivamente fosse la unione del sommo genio col sommo gusto espressa, che non è in quella descrizione; in cui vedete a lato dell'originalità e sublimità delle forme, piene di quel bello ideale di cui il genio si pasce, e della varietà ed energia delle attitudini mirabilmente all'effetto cospiranti: la castità risplendente e la severità del gusto nella scelta e nella convenienza delle proporzioni, e della espressione e nell'esatta esecuzione di ogni più minuta parte<sup>296</sup>.

Franceschinis faceva risaltare l'abilità della Albrizzi nel cogliere la sottile attenzione di Canova ad elementi psicologici in senso più sospeso, che, combinati con un'oggettività estetica,

---

vedano l'imprescindibile V. MALAMANI, *Isabella Teotochi Albrizzi. I suoi amici, il suo tempo*, Torino 1882, ed il recente A. FAVARO, *Isabella Teotochi Albrizzi: la sua vita, i suoi amori e i suoi viaggi*, Udine, Gaspari 2003, con bibliografia aggiornata.

<sup>295</sup> F. M. FRANCESCHINIS, *Lettera*, pp. 76-77.

<sup>296</sup> *Ivi*, pp. 102-03. Sull'opera segnalo anche l'intervento di Bartolomeo Benincasa per il «Giornale Italiano», nel quale il letterato opportunamente correggeva la formula "ogni statua ha per modello [...] qualche classico pezzo dell'antichità" con il verbo "ricorda", segnalando così lo scarto, compiuto da Canova, rispetto ad una pedissequa imitazione degli esemplari classici (cfr. B. B[ENINCASA], *Descrizione del monumento da porsi nella chiesa di S. Agostino in Vienna, ordinato da S. A. R. il duca Alberto di Saxe-Teschen, alla memoria della defunta sua sposa Maria Cristina arciduchessa d'Austria, ideato ed eseguito dallo scultore Antonio Canova*, «Giornale Italiano», 1804, n. 96). La natura affatto contemporanea dell'arte canoviana era inoltre al centro dell'interpretazione, offertane da Stendhal nelle celeberrime divagazioni delle *Promenades dans Rome* (Parigi 1829): nell'edizione Bari, Laterza 1991 si vedano in particolare pp. 89, 107-08, 119, 160 (dove compare la frase "Il Canova è stato uno scultore romantico, ha fatto così una scultura veramente adatta ai suoi tempi"), 277-78, 284-85; su Stendhal interprete di Canova, cfr. il dettagliato resoconto di U. OJETTI, *Canova e Stendhal*, «Dedalo», VI (1922), pp. 307-40, ed il più recente I. VALLVERDE, *Moderne/Modernità. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, con relativa bibliografia.

fondata su norme assolute, potevano essere colti pienamente soltanto da un animo grazioso, delicato e sensibile, quale appunto quello della “divina”<sup>297</sup>:

E quel moto che fa quella giovinetta sacerdotessa sul limitar della tomba di Cristina di quasi arretrare il piede nell’atto d’inoltrarlo non ci dipinge il naturale ribrezzo che sentir deve una fanciulla tristemente commossa nel punto di entrare in un sepolcro...<sup>298?</sup>

Su questa esitazione, su questa sospensione del moto in un gesto, capace di significare l’interna commozione dell’animo, vedremo insistere gli interventi relativi alle contemporanee esperienze teatrali, in particolare i tentativi di determinare la natura dello spettacolo coreografico e di motivare le ragioni della sua fascinazione: non sarà allora da escludere la suggestione di tali approcci interpretativi, della precisa attenzione da essi prestata alle manifestazioni affettive, sulle letture “moderniste” dell’opera canoviana.

Di questo però, diremo meglio in seguito. Risulta invece opportuno considerare ora un’altra recensione alle *Opere* della Albrizzi, apparsa sul «Giornale Italiano» a firma di un certo Ric...<sup>299</sup>: sollecitato dal testo della contessa ad una lettura della produzione canoviana, svincolata da una pedissequa sequela dei precetti del Bello Ideale, l’anonimo puntava a sua volta sul valore espressivo, riconosciuto quale pregio principale dei capolavori canoviani. Al pari di Franceschinis, l’articolaista milanese insisteva sull’abbandono da parte della Albrizzi del linguaggio specialistico, dal quale Isabella era rifuggita fin dalla presentazione del proprio programma<sup>300</sup>, per acquisire una consonanza di commozione, che permettesse di fruire dell’opera in virtù dell’analogia del cuore<sup>301</sup>:

Ora questo ingegno indefinibile di Canova; la sua fantasia generatrice sempre nelle sue opere di fantasmi vaghissimi, nobilissimi e acconci sempre al soggetto; il suo cuore fornito di quell’ampia e preziosa sensibilità la quale ei seppe comunicare a tutte le sue statue in modo che ti par che parlino, si muovano e sentano; tutte quelle passioni che il famoso Scultore espresse ed atteggiò, per così dire, nel marmoreo volto e nelle marmoree membra de’ suoi personaggi; tutto ciò ci viene col più seducente e caldo entusiasmo dipinto dalla *Albrizzi* nelle sue descrizioni. E con qual garbo di stile! Con qual novità di pensieri! Con qual unzione di affetto! Con quali tinte di profonda e soave maninconia, figlia sempre del rapimento dell’anima e dell’estasi, in che ci getta l’osservazione di sublime lavoro, e la contemplazione di sue rare bellezze<sup>302</sup>!

Configurando l’operato canoviano nei termini di un rinnovato prodigio di Pigmalione e della sua miracolosa trasformazione del gelido marmo in carne viva e pulsante, Ric... esaltava la componente relativa della produzione di Canova, il quale, senza ricadere in una sensualità barocca, riusciva a conferire all’elemento ideale un aspetto per certi versi più quotidiano. A questo trapasso sensibile del Bello Ideale, vedremo corrispondere un processo inverso, allorché in ambito teatrale la fisicità manchevole e per nulla ideale dei ballerini veniva ricomposta in una forma purificata, che, non mancando mai di tradire la propria costitutiva corporeità, insinuava nell’ideale classico un’inedita coscienza emozionale.

---

<sup>297</sup> Sulla paternità dell’aggettivo “divina”, che accompagnò frequentemente il nome di Isabella, Cinzia Giorgetti individua il Bertola come l’autore di questo omaggio, che verrebbe usato da lui (e non, come solitamente si sostiene, dal Pindemonte) per la prima volta in una lettera datata 29 marzo 1790 (cfr. C. GIORGETTI, *Ritratto di Isabella*, n. 17, pp. 10-11). Uno pseudonimo frequentemente impiegato dai corrispondenti della Albrizzi fu anche quello di Temira, con probabile riferimento a Temi, la dea della saggezza presso gli antichi (cfr. C. GIORGETTI, *Ritratto di Isabella*, pp. XXXXX; V. ZACCARIA, *Lettere inedite di Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi*, «Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di SS. LL. AA.», LXXXIX, 1976-77, pp. 127-49; I. PINDEMONTI, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Olschki 2000, *passim*).

<sup>298</sup> F. M. FRANCESCHINIS, *Lettera*, p. 193.

<sup>299</sup> RIC., *Opere di Scultura e di Plastica di Antonio Canova, descritte da Isabella Albrizzi, nata Teotochi*, «Giornale Italiano», 1810, n. 65, pp. 258-60; n. 66, p. 264.

<sup>300</sup> Cfr. I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, I, pp. IX-X.

<sup>301</sup> Si può vedere il caso esemplare della tragedizzazione drammatica dell’*Ercole furioso che saetta i propri figli da lui creduti quelli d’Euristeo – Basso Rilievo in Gesso*, *ivi*, II, 1822, pp. 45-48.

<sup>302</sup> RIC., *Opere di Scultura e di Plastica di Antonio Canova*, p. 259. Sulle *Opere*, cfr. inoltre *La Testa d’Elena scolpita in marmo dall’impareggiabile Canova, e da esso regalata ad Isabella Albrizzi nata Teotochi. Pisa 1812*, «Poligrafo», III (1813), n. 4, pp. 51-55.

Tra la mole documentaria, relativa all'arte canoviana, emersa dagli spogli compiuti, la scelta di soffermarci sui due interventi, ora esaminati, trova dunque motivazione in una serie di ragioni. Innanzitutto si segnala l'importanza dei brani, apparsi nei periodici in forma di recensione (firmata od anonima), i quali, venendo a toccare argomenti cruciali del dibattito artistico ottocentesco, riuscirono a mantenere viva la curiosità del pubblico nei riguardi di discussioni, un tempo limitate agli ambienti eruditi, ma che la nuova popolarità, acquisita dalle arti nell'epoca contemporanea, aveva rese di più generale interesse. Quindi si offre una precisa testimonianza dell'originalità delle valutazioni critiche, avanzate dalla pubblicistica, la quale non fu un semplice contenitore di idee e manifestazioni, che sarebbero potute figurare comunque altrove, bensì fornì spesso contributi nuovi ed originali alla comunicazione artistica<sup>303</sup>.

Risulta così indubitabile come per la piena comprensione del complesso panorama critico e culturale ottocentesco, dell'attività e della fortuna degli artisti o delle singole opere, tale tipologia testuale non debba essere trascurata, sebbene ad un primo approccio possa sembrare di minor importanza rispetto ad altre serie di articoli.

In particolare, per quanto riguarda lo specifico dell'attività di Canova, integrando e confrontando tra loro i molteplici interventi riservati allo scultore, risaltano i tentativi di aggiornamento compiuti dalla critica, che dal confronto con la coeva letteratura artistica fu chiamata ad interrogarsi sul carattere delle sue opere e sul tipo di relazione, dall'artista intrattenuto con i modelli classici, con un significativo riesame delle categorie di giudizio precedentemente acquisite: unanimamente celebrato quale genio riformatore dell'arte italiana – salvo il caso eccezionalissimo del già citato Fernow –, lo scultore fu oggetto di una serie di interpretazioni, che finivano per staccarsi dalla sua figura e dalla sua attività, allargandosi alla definizione dei caratteri e della funzione dell'arte nella società moderna. Se più in generale gli accesi dibattiti, che accompagnarono il definitivo ingresso dell'artista nella dimensione del mito, stanno conoscendo un'opportuna considerazione da parte degli studi specialistici, gli scritti in forma periodica regalano una messe di materiali, non ancora sufficientemente indagati, i quali ben rappresentano i diversi schieramenti critici, formatisi intorno alla figura del possagnese: nostro interesse sarà dunque la messa a fuoco di alcuni interventi, sia legati ad un'interpretazione più tradizionale dell'arte di Canova, sia partecipi di quella rinnovata sensibilità percettiva, presto sfociata nel movimento romantico<sup>304</sup>, evidenziando in che modo l'eventuale confronto con altre forme espressive abbia condizionato le diverse modalità di approccio alle opere e abbia contribuito al riconoscimento delle loro specifiche qualità.

Prima di procedere oltre, occorre però concedere spazio ad un altro problema, sollevato dagli articoli precedentemente considerati, allorché si interrogavano sull'efficacia della traduzione verbale, compiuta dalla Albrizzi: stiamo parlando della questione ecfraistica, che, ravvivata dalla

---

<sup>303</sup> Cfr. in proposito F. BERNABEL, *L'arte nelle riviste venete dell'Ottocento e del Novecento, passim*.

<sup>304</sup> Si veda ad esempio quanto scriveva Giovanni Rosini (1776 – 1855) nei suoi versi, caldi d'entusiasmo per le componenti naturalistiche dell'ispirazione canoviana ( cfr. C. SISI, *Giovanni Rosini e il «cuore» di Antonio Canova*, in G. ROSINI, *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, a cura di C. Sisi, Bassano del Grappa, Istituto per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 2002, pp. I-XIX). Di Rosini si vedano in particolare i sette volumi della *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, usciti a Pisa tra il 1839 e il 1847 e duramente recensiti da P. SELVATICO, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*, «Rivista Europea», n. s. I (1843), 1, pp. 65-74: sulla polemica, che ne seguì fra i due, cfr. M. NEZZO, *Giovanni Rosini amatore d'arte*, in F. CERAGIOLI (a cura di), *Leopardi a Pisa... cangiato il mondo appar...*, catalogo della mostra, Pisa, Palazzo Lanfranchi 14 dicembre 1997 – 14 giugno 1998, Milano, Electa 1997, pp. 183-93; nello stesso volume segnalo i saggi di R. TURCHI, *Egidio de' conti Bianchi di Mantova, "forestiero" erudito. Guida alla "Monaca di Monza"*, pp. 198-208, e di A. S. LUCIANELLI, M. RASCAGLIA, *Rosini fra "i dotti che tanto onore a Posillipo fanno e a Martellina"*, pp. 209-19; in generale sull'autore cfr. inoltre la biografia, redatta da L. POZZOLINI, *Biografia di Giovanni Rosini*, Lucca 1855; la parziale bibliografia, compilata da G. NANNINI, *Vita e opere di Giovanni Rosini letterato pisano del secolo XIX*, Pisa s.d. [1878]; le testimonianze raccolte da M. TABARRINI, *Giovanni Rosini*, in ID., *Vite e ricordi d'Italiani illustri del secolo XIX*, Firenze 1884, pp. 24-38, e da F. TRIBOLATI, *Conversazioni di Giovanni Rosini*, Pisa 1889; l'introduzione di S. Romagnoli all'edizione moderna di G. ROSINI, *La monaca di Monza. Storia del secolo XVII*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, Vallecchi 1971; il ritratto che ne fa P. CORDIÉ, *Ritratto di Giovanni Rosini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XI, 2 (1981), pp. 523-68; lo studio di F. CRISTELLI, *Ricerche sul pensiero politico di Giovanni Rosini (Lucignano 1776-Pisa 1855)*, Firenze, Centro Editoriale Toscano 1994.

recente rivoluzione lessinghiana del parlare e del rappresentare, trovò nell'impegno esegetico su Canova importante occasione di approfondimento, affiancando esponenti di minor tono ed altri di spicco. Ne fu coinvolto lo stesso Ugo Foscolo, il quale, nel ringraziare la Albrizzi per l'invio di alcune descrizioni canoviane, lodava la sua decisione di "descrivere le opere dell'arte più per farle apprezzare e sentire, che per insegnare a imitarle: – insegnare! E quanti metafisici e trattatisti non si sono eretti maestri di pittura e di scoltura! *Molti dottori sono pittori, molti pittori sono dottori*"<sup>305</sup>.

L'intenzionalità specificatamente divulgativa dei periodici rese questo tipo di pubblicazioni particolarmente sensibili a tale genere di questioni, che inevitabilmente condizionarono le forme divulgative della stessa letteratura volante, promuovendo un aggiornamento degli strumenti, impiegati ad evidenziare il significato delle opere: nel rinviare al nostro primo capitolo per un panorama più generale, ci sembra significativo proporre di seguito una rapida e necessariamente sommaria rassegna di alcuni modelli critici, avanzati a proposito dell'arte di Canova, con preciso riguardo per la loro accoglienza presso la pubblicistica contemporanea. Risulterà come le diverse tipologie ermeneutiche guidarono sovente un differente approccio valutativo dell'esperienza canoviana, ora rinchiusa entro un'ormai sterile ortodossia classicista, ora assunta a possibile garante del naturale trapasso dalla stagione neoclassica alla nuova temperie romantica.

Cominciamo anzitutto da un'anonima recensione del volume di Melchior Missirini (1773-1849) *Sui marmi di Antonio Canova*, pubblicata nel «Giornale dell'Italiana Letteratura» del 1817<sup>306</sup>. Più che il commento vero e proprio, nel quale l'articolaista si dilungava nelle lodi, notando solamente *en passant* una certa "ridondanza di erudizione mitologica", a suo avviso comunque correttamente maneggiata dal segretario canoviano, ci sembra interessante la nota, che i redattori del giornale apposero in coda all'intervento: obiettando i numerosi difetti, a loro credere presenti nella raccolta poetica, gli editori lasciavano presagire quelle, che sarebbero state le riserve, espresse l'anno seguente da Ippolito Pindemonte in una lettera alla Albrizzi. "I versi del Missirini [...] non possono essere un ostacolo alle Descrizioni", avrebbe scritto il poeta, "così per la differenza, che sempre corre tra la poesia e la prosa, come per la ragione da voi accennata, che in que' versi si loda,

---

<sup>305</sup> U. FOSCOLO, *A Isabella Teotochi Albrizzi*, n. 982, [Milano] mercoledì 7 febbraio 1810, in ID., *Epistolario*, a cura di P. Carli, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, vl. III 1954, pp. 348-49. Ma sulla questione cfr. anche la lettera da Foscolo indirizzata alla Albrizzi il maggio precedente: "...Or le belle arti sono imitazioni della natura; se ti fanno più argomentare che sentire, le sottoporrai ai numeri e alle regole [...]. Così i maestri delle arti che sono figlie primogenite della natura, vanno dettando aforismi, - ma que' pochi creati, que' pochi nati alle belle arti hanno in se stessi, ne' muscoli delle loro viscere, ne' nervi del loro cervello, tutto il *perché* e il *come* della lor arte" (cfr. U. FOSCOLO, *A Isabella Teotochi Albrizzi*, n. 829, Pavia 3 maggio 1809, in ID., *Epistolario*, pp. 162-63). Della sterminata bibliografia foscoliana, segnalo solamente per la pertinenza con i nostri interessi lo storico volume a tre mani G. C. ARGAN – G. D. ROMANELLI – G. SCARABELLO, *Canova, Cicognara, Foscolo*, Venezia, Arsenale 1979, ed il recente contributo di A. BRUNI alla IX settimana di Studi Canoviani, in attesa di pubblicazione.

<sup>306</sup> *Sui marmi di Antonio Canova; versi. Venezia dalla tipografia Ricotti 1817. in 4° e in fogl*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», XLVI (1817), pp. 161-65: la nota degli editore è a p. 165. Analoga la sorte dei versi nel milanese «Spettatore»: alle entusiastiche lodi, elargite da un anonimo X., che esaltava il patrio fervore di Missirini ed il suo stile corretto, affatto estraneo ai forestierismi, replicava la cauta nota del compilatore Niccolò Bettoni (cfr. X., *Sui marmi di Antonio Canova, Versi*, «Spettatore», IV, 1818, n. 17, pp. 432-42). Lo stesso Cicognara d'altronde, patrocinatore dei *Versi*, pur tra tante lodi aveva richiamato Missirini nel 1817: "È però vero che per gran gente ci vorrà alla mano un buon commento per la molta ed alta mitologia, di cui è ricco lo scritto. E vi confesso di aver dovuto ripassar in qualche nome, e che qualcuno non mi è noto. Come nell'ode di Paride i *fericlei* navigli, io non capisco quell'aggiunto. Nei pugilatori non capisco come dite *Pizio* e non *Pitio nume, che di rosa nube*. Nella Tersicore citareda non so chi sia quel Dione e Impeto e gli altri eroi [...]. Ma nessun italiano che non sia gran conoscitore di latino, e di latino dottissimo capirà. [...] E poi ogni qual volta noi abbiamo parola italiana bella e chiara, io la preferirei al latino, e, se occorre il latinismo, vorrei il più possibile italianizzarlo" (*Lettera di LEOPOLDO CICOGNARA a Melchior Missirini*, Venezia 1817, senza giorno e mese, in BNCR, *Fondo Vittorio Emanuele*, ms. 255, citata in F. LEONE, *Melchior Missirini segretario e agiografo di Canova*, in F. MAZZOCCA e M. P. STOCCHI, *La gloria di Canova*, pp. 203-28: 213; sempre di Leone segnalo il saggio introduttivo alla ristampa anastatica della biografia canoviana M. MISSIRINI, *Della Vita di Antonio Canova. Libri quattro*, a cura di F. Leone, Bassano del Grappa, Istituto per gli Studi sul Canova e il Neoclassicismo 2004, pp. 5-57, con relativa bibliografia).

ma non si descrive<sup>307</sup>. Nel distinguere l'operazione poetica, con i suoi tentativi, basati sul rapporto oraziano (*ut pictura poesis*)<sup>308</sup>, di emulare l'opera d'arte, dalla *descriptio*, cui veniva affidato il compito di fornirne un resoconto in certo qual modo critico, Pindemonte poneva dunque in discussione la legittimità di certe operazioni critiche e s'interrogava sui caratteri, che avrebbero determinato l'efficacia delle traduzioni verbali dei prodotti figurativi, ineluttabilmente irriducibili alla piena decifrazione letteraria.

Su tutti gli scritti, primeggia ovviamente il capitolo canoviano della *Storia della scultura* di Cicognara, una sorta di risposta esemplare, fornita dallo studioso ad una questione, su cui si pronunciò ripetutamente anche in sede teorica<sup>309</sup>. Il ferrarese, straordinariamente consapevole delle rinnovate incombenze della critica d'arte, rivendicava a gran voce, per sé e per gli altri scrittori, una funzione di stimolo e di chiarimento nei confronti di scultori e pittori, anche per rimediare a loro eventuali lacune culturali<sup>310</sup>.

Per quanto riguardava precisamente l'arte canoviana, di contro ad una sempre più debordante letteratura encomiastica fatta di suggestive nonché inutili enfasi o di fuorvianti genericità, Cicognara schierava il proprio modello interpretativo, capace di spiegare, attraverso la descrizione delle opere, degli studi e dei viaggi compiuti dall'artista nel corso della vita, le ragioni e le motivazioni delle sue scelte stilistiche; di tracciare, con inattaccabile imparzialità, il campo d'azione dello scultore nel divenire degli stili e degli eventi, passati e contemporanei; di fornire insomma gli strumenti esegetici, i mezzi linguistici per rapportarsi in maniera piena alle sue opere:

---

<sup>307</sup> Lettera datata Verona, 18 febbraio 1818, in I. PINDEMONTI, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, nuova edizione 2000, p. 229. Nel 1822 invece Paravia citerà tra i massimi risultati della critica canoviana proprio i *Versi* missirini (cfr. P. A. PARAVIA, *Notizie intorno alla vita di Canova*, Venezia 1822; si veda ora la ristampa anastatica a cura di R. Varese, Bassano del Grappa, Istituto per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo 2001).

<sup>308</sup> Impensabile ripercorrere in questa sede la storia del parallelo tra letteratura ed arti figurative, su cui cfr. W. G. HOWARD, "Ut Pictura Poesis", «PMLA», XXIV (1909), pp. 40-123; C. DAVIES, "Ut pictura poësis", «Modern Language Review», XXX (1935), pp. 159-69; W. FOLKIERSKI, "Ut pictura poësis" ou l'étrange fortune du "De arte graphica" de Du Fresnoy en Angleterre, «Revue de Littérature comparée», XXVII (1953), pp. 358-402; N. R. SCHWEIZER, *The Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteenth Century England and Germany*, Frankfurt a. M.-Bern, Lang 1972; R. W. LEE, *Ut Pictura Poesis. A Humanistic Theory of Painting* [1940], 2<sup>a</sup> ed. New York, Merton & Co. 1967 (trad. it. *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni 1974); F. JOST, *Ut sculptura poësis: littérature et arts plastiques*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXCIII (1980), pp. 1722-29; D. ARASSE, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion 1997. Come diretto antecedente per le riflessioni ottocentesche ricordo solamente le celeberrimi *Réflexions critiques sur la Poësis et sur la Peinture* di J.-B. DU BOS (1819; 7<sup>e</sup> éd., Paris 1770, 3 vol.).

<sup>309</sup> Si veda in proposito il nostro precedente capitolo.

<sup>310</sup> Sul Cicognara garante della metodologia critica sviluppata nell'ambito teorico e pratico della *connoisseurship* si è pronunciata B. STEINDL, *Zwischen Kennerschaft und Kunsthistoriographie. Zu den Werkbeschreibungen bei Winckelmann und Cicognara* in A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Atti del convegno, Göttingen, Universität Göttingen Kunstsammlung 1997, pp. 96-113. Più in generale sulla questione cfr. G. BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin, Berliner Schriften zur 1998, in particolare pp. 273-313. Nella collezione dei libri cicognariani i teorici della *connoisseurship* sono quasi tutti rappresentati: Cicognara apprezzava particolarmente il trattato dei due Richardson, padre e figlio, che possedeva in traduzione francese (J. RICHARDSON PÈRE & FILS, *Traité de la peinture et de la sculpture: diviisé en trois tomes*, Amsterdam 1728; cfr. L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa 1821 n. 199). Sulla "Biblioteca Cicognara", ora accessibile anche su *microfiches* in molte biblioteche italiane ed estere, si vedano M. R. FEHL, P. FEHL, *The dedication copy of Leopoldo Cicognara's Catalogo ragionato of 1821 (BAV: riserva IV. 169) and the Fondo Cicognara at the Vatican Library: thoughts on a legaci*, in *Collectanea in honorem rev. mi patris Leonardi Boyle, o. P. septuagesimum quantum annum feliciter complentis*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1998, pp. 173-209; P. FEHL, *The Fondo Cicognara in the Vatican Library: investing the art library of the future*, in W. REOMOMCK ET AL. (a cura di), *Memory & Oblivion: proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Amsterdam, Amsterdam University Press 1999, pp. 43-56; ed il recente contributo di E. GRANUZZO alla IX Settimana di Studi Canoviani, in attesa di pubblicazione negli Atti relativi. Ricordo che l'importanza della presenza di Cicognara per la determinazione della fortuna di Canova risultò chiara anche a Carlo Tenca, il quale a metà degli anni Quaranta si interrogava se Canova sarebbe stato lo stesso senza l'azione fiancheggiatrice del ferrarese: cfr. C. TENCA, *Abele moribondo* (1844).

Io vi ho in cuore e in mente da che scrivo questa mia *Storia* – chiariva a Canova – Voi finalmente siete il mio punto di vista: e non posso negarvi che dal momento che vi ho visto e conosciuto per le vostre opere ho avuto un piccolo dispetto con tutti i nostri contemporanei, perché m'è parso che non v'abbiano inteso; o v'hanno lodato comunemente, o vi hanno fatto degli epigrammi, ovvero sono stati al di fuori della materia, bevendo al fonte di dietro un cristallo. [...] Ma la mia *Storia* vi prese per scopo dal suo principio<sup>311</sup>.

Stabilendo la gloria di Canova e sciogliendo uno ad uno i nodi interpretativi che consentivano di accedere alla sua arte, oltre all'immagine dello scultore rinnovatore della secolare e superiore tradizione nazionale, o dell'uomo delle istituzioni artistiche (infaticabile promotore delle arti e strenuo difensore della connotazione pubblica dei loro prodotti), Cicognara faceva risaltare il restauratore nella storia contemporanea del magistero degli antichi: un rinascimento comunque segnato dall'anticonvenzionalità, dall'originalità delle invenzioni (stilistiche e formali), dalla capacità di adeguarsi alle mutate esigenze del presente. Con cristallina profondità nel corso della monumentale impresa storiografica lo studioso metteva quindi in evidenza l'esemplarità affatto nuova, e molto selettiva, della visione dell'antico in Canova, mai “servo di alcun modello [...] e fermo alla natura come quella che meglio poteva guidarlo”, ed osservava come, lasciato “agli antiquari il campo libero alle loro illustrazioni erudite”, il “finissimo artista” fosse riuscito a cogliere “quella semplicità e carnosità ch'è tanto caratteristica delle opere più sublimi”<sup>312</sup>.

Un'operazione culturale di così ampio respiro esige una netta presa di posizione, da parte di chi ancora limitava i propri interventi sullo scultore a generiche lodi, condite dal confronto fidiaco (usuale a partire dal 1815)<sup>313</sup>, od altre più o meno abusate locuzioni encomiastiche: l'originale lettura cicognariana, rivolta verso la modernità, offriva da un lato intensi stimoli a quanti, accentuando gli aspetti più innovati dell'esperienza canoviana, intendevano impostare su di essa un'arte efficacemente propositiva entro la società attuale; dall'altro indussero altri interpreti, cui tali spinte progressiste parevano inficiare il carattere eminentemente estetico dell'operazione artistica, ad un irrigidimento nell'ortodossia classicista. Simili orientamenti risaltano a diretto confronto con la pubblicistica contemporanea, che, secondo le esigenze e le intenzionalità didattiche dei propri compilatori, si orientò prevalentemente verso l'uno o l'altro degli atteggiamenti esposti, con gli esiti, di cui diremo.

\*\*\*

Avallata dalla decodifica del suo massimo interprete, la lettura anticonvenzionale della produzione di Canova venne fatta propria ad esempio dai romantici della prima ora: invocato, a proposito delle critiche staëliane che in Italia avviarono gli scontri con i classicisti, quale prova

---

<sup>311</sup> Lettera di Cicognara a Canova del 3 marzo 1816, in L. CICOGNARA, *Lettere ad Antonio Canova*, pp. 149-51; riedita in A. CANOVA, *Epistolario 1816-1817*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, 2 voll, Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma, Salerno 2002-03, I, pp. 123-25.

<sup>312</sup> L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, 1<sup>a</sup> ed., III, p. 293. Nuovamente nella seconda edizione della *Storia* Cicognara avrebbe meglio delineato, con maggiore chiarezza di argomenti, l'importanza del rapporto di Canova con l'antico in un paragrafo appositamente dedicato, dal titolo “Canova in confronto dell'antico”: cfr. L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, 2<sup>a</sup> ed., VII, pp. 231-35; si veda inoltre l'ottimo intervento di Francesco Leone, premesso alla ristampa bassanese, *Canova attraverso la Storia della Scultura di Cicognara*, *ivi*, pp. 63-110.

<sup>313</sup> Se già in precedenza il nome di Canova e quello di Fidia avevano cominciato a congiungersi in un binomio (si vedano la prolusione cicognariana del 1808, *Sull'origine delle Accademie di Belle Arti*, in *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia per la distribuzione de' premi...*, Venezia 1808, pp. 3-30: 23; il discorso *Della erudizione degli artisti*, di LUIGI BOSSI, Padova 1810, ora parzialmente riprodotto in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte*, pp. 275-80: 279, dove era sottolineata la rivalità dello “inimitabile” Canova con Fidia e con Prassitele; od ancora il disegno di Tommaso Minardi, *Il Genio delle Belle Arti incorona l'erma di Canova*, databile intorno al 1812), la diade divenne di uso comune a partire dal soggiorno londinese del 1815. Cfr. F. MAZZOCCA, *Antonio Canova, il «Fidia rinascete» tra antico e classico*, in *Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, Milano, Skira 2002, p. 375. Nella *Prolusione agli studj dell'Università di Pavia*, pronunciata il 26 novembre 1803, Monti aveva invece confrontato il genio canoviano con Lisippo (cfr. *Dell'obbligo di onorare i primi scopritori del vero in fatto di scienze*, in *Opere inedite e rare di VINCENZO MONTI*, vl. III, *Prose*, Milano 1832, p. 11; ma per questo binomio cfr. anche L. CICOGNARA, *Del Bello*, pp. 14-15).

irrefutabile della grandezza anche moderna dello spirito italiano<sup>314</sup>, per i redattori del «Conciliatore» quello del possagnese fu un nome fuori discussione, capace forse di garantire un trapasso naturale dall'esperienza neoclassica allo spiritualismo moderno. Dalla sesta puntata delle *Idee elementari sulla poesia romantica* di Ermete Visconti (1784-1841)<sup>315</sup>, alla lettera *Al sig. Buonpensiero* del patriota Giuseppe Pecchio<sup>316</sup>, alle riflessioni estetiche dell'incisore Giuseppe Longhi<sup>317</sup>, i numerosi riferimenti allo scultore presenti nel periodico misero in luce l'eccezionalità del genio canoviano, capace di essere contemporaneo di più epoche<sup>318</sup>.

Parimenti Giovanni Battista De Cristoforis, recensendo sul n. 6 del «Conciliatore» il sermone *Sulla poesia* (1818) di Giovanni Torti (1774-1852)<sup>319</sup>, chiamava in causa Canova a legittimare la posizione romantica di studio, ma non imitazione nei confronti degli antichi:

Che se gli egregi antichi fecero argomento dei loro poemi la religione, gli avvenimenti, le opinioni, i costumi, i vizii, e le virtù de' Greci e dei Romani per la stessa ragione sarà dovere dei moderni, volendo essere giusti imitatori di que' sommi ingegni, il rinunciare alle immagini per noi sempre fredde, e sovente ridicole, della spenta mitologia; l'adottare tenacemente il nostro modo di sentire e di credere assai diverso dall'antico; il servirsi insomma come della lingua nostra, così anche delle cose nostre e non dell'altrui per dare importanza d'interesse universale ai componimenti. Colui adunque sarà savio apprezzatore degli antichi che seguirà *l'arte loro, e non la materia*, facendo come sogliono alcuni scultori, che studiano i greci marmi per apprendere a rappresentare non l'impudica Venere, ma la Maddalena,

---

<sup>314</sup> Pavan ha giustamente rimarcato i vari momenti in cui la lettura, che i romantici del «Conciliatore» praticarono di Canova, finì, se non per sovrapporsi, certo con l'approssimarsi all'interpretazione vitalistica ed affatto nazionalista di Pietro Giordani (cfr. M. PAVAN, *Pietro Giordani e il classicismo del Canova*, in ID., *Antichità classica e pensiero moderno*, pp. 125-57). Di contro ai milanesi, risalta invece lo sfavorevolissimo giudizio sul piacentino espresso da Tommaseo, motivato da una forte remora moralistica (cfr. N. TOMMASEO, *Dizionario estetico. Parte moderna*, Milano 1853, p. 49): del resto, nemmeno un altro nume della cultura neoclassica, Leopoldo Cicognara, aveva riscosso dal dalmata un trattamento benevolo (cfr. ID., *Cicognara, ou le connaisseur*, in ID., *Bellezza e civiltà*, Firenze 1857, pp. 328-35; si vedano in proposito F. BERNABELI, *Lusinghe della grazia, corrucci del sublime: Cicognara e Tommaseo*, «Arte veneta», XXXIII, 1979, pp. 111-18, e F. FEDI, *L'ideologia del bello*, p. 55). Più in generale su Giordani, vedi *supra*.

<sup>315</sup> Su Ermete Visconti, amico di Stendhal e Manzoni, cfr. M. DE GENNARO, *La posizione di E. Visconti nella cultura romantica*, Bari, Laterza 1980, ed i saggi contenuti nel volume a cura di G. BARBARISI e A. CADIOLI, *Idee e figure del "Conciliatore"*, Milano, Cisalpino 2004; per gli scritti critici cfr. *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile. Redazioni inedite 1819-1822. Edizioni a stampa 1833-1838*, a cura di A. M. Mutterle, Bari, Laterza 1979; sulla sua attività presso il «Conciliatore», cfr. oltre nel testo.

<sup>316</sup> G. P[ECCHIO], *Al sig. Buonpensiero*, «Conciliatore», II (1819), n. 50 (nell'edizione Branca, pp. 222-25). Giuseppe Pecchio (1785-1835) fu uno dei più assidui e brillanti collaboratori della rivista, specie in argomenti sociali ed economici. Fervente patriota, nel 1819 fu eletto Deputato della Congregazione provinciale di Milano: è noto il ruolo di primo piano, che giocò nei moti del 1821, in seguito al quale fu condannato alla vita da esule in Svizzera, Spagna, Portogallo, Grecia e infine in Inghilterra. Fu quindi insegnante nel Collegio Manchester di York e, presa residenza a Brighton, vi compose le sue opere più notevoli (*Osservazioni semiserie d'un esule in Inghilterra*, 1827; *Vita di Ugo Foscolo*, 1830; *Saggio storico sull'amministrazione finanziaria dell'ex regno d'Italia*, 1830; *Storia dell'economia pubblica in Italia*, 1832). Sulla sua attività politica e letteraria cfr. C. UGONI, *Vita e scritti di Giuseppe Pecchio*, Parigi 1836; l'*Introduzione* di F. COSSUTTA a G. PECCHIO, *Della produzione letteraria*, Pordenone, Studio Tesi 1985, pp. I-XXV.

<sup>317</sup> G. LONGHI, *Riflessioni sull'articolo del sig. G. P... diretto al sig. Buonpensiero*, ed iscritto nel n. 50 del *Conciliatore*, «Conciliatore», II (1819), n. 56 (nella ristampa Branca, pp. 312-16). Su Longhi (1746-1831), rinomato incisore e letterato, cfr. la voce redatta da R. CANUTI per la *DBI*, LXV, 2004, pp. 642-45, con relativa bibliografia.

<sup>318</sup> Cfr. il recente A. M. MUTTERLE, *I romantici e la gloria di Canova*, in F. MAZZOCCA – M. PASTORE STOCCHI, *La gloria di Canova*, pp. 229-38.

<sup>319</sup> Su Torti, allievo di Parini e poeta di minor levatura, divenuto celebre tra i contemporanei per il citato sermone *Sulla poesia*, ove confluirono le istanze della scuola romantica, cfr. le notizie bio-bibliografiche presenti in L. BALDACCINI – G. INNAMORATI, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1958, p. 43. In generale, entro la sterminata bibliografia sulla questione mitologica nell'Ottocento, segnalo per la prospettiva pluridisciplinare, che li caratterizza, il volume curato da P. GIBELLINI, *Mito e letteratura dall'Arcadia al Romanticismo* (Città di Castello, Tibergraph 1993), e gli interventi di M. PASTORE STOCCHI, *Mitopoiesi settecentesca*, e dello stesso P. GIBELLINI, *La mitologia classica nella civiltà letteraria dell'Ottocento* in F. MAZZOCCA – M. PASTORE STOCCHI, *La gloria di Canova*, rispettivamente pp. 7-16 e pp. 17-30. Ulteriori testi di riferimento sono indicati nella bibliografia finale.



quella che animata da Canova bellissima ed ignuda sveglia nondimeno in chi la contempla non altro sentimento, che religiosa compunzione<sup>320</sup>.

In contiguità con il Monti della *Basvilliana*<sup>321</sup> (convocato al vertice di una schiera, che comprendeva Milton, Klopstock, Voltaire, Racine, Alfieri, Varano ed il Manzoni degli *Inni sacri*), il critico presentava il magistero affatto moderno di Canova, cui la padronanza degli strumenti dell'espressione antica consentiva di farsi portavoce della sensibilità attuale.

Ritoveremo una lettura parimenti attualizzante del classicismo nei commenti, riservati agli spettacoli di un importante coreografo napoletano, Salvatore Viganò, sul cui magistero ci soffermeremo più oltre nel testo. Ci preme ora rilevare il riferimento di De Cristoforis all'acclamatissima *Maddalena Penitente*, l'opera con la quale, sconcertando il pubblico del Salon parigino, dove era stata presentata nel 1808, Canova, giusta le note di Fernando Mazzocca, aveva forzato i limiti, tradizionalmente imposti alla statuaria classica, in un inusitato accostamento ad una sensibilità pittorica affatto moderna<sup>322</sup>: per questa via l'artista avrebbe cercato di offrire risposta alle contemporanee esigenze d'intimizzazione dell'esperienza del sacro, che l'Illuminismo e le rivoluzioni di fine Settecento avevano contribuito a trasferire dalla sfera collettiva ad una dimensione più personale e privata<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> G. B. D[E] C[RISTOFORIS], *Sulla poesia, Sermone di Giovanni Torti – Milano 1818, dalla tipografia di Vincenzo Ferrario*, «Conciliatore», I, 1818, n. 6 (nella ristampa Branca, pp. 100-05). Giovan Battista De Cristoforis (1785-1838) era stato compagno di collegio di Manzoni, di cui subì l'influsso nella sua produzione letteraria, composta da numerosi racconti, poesie, drammi e scritti critici; fu inoltre particolarmente legato a Tommaso Grossi ed a Giovanni Torti, che gli si rivolse nell'*Epistola sui Sepolcri* e nella *Torre di Capua* (cfr. C. CANTÙ, *Reminiscenze su A. Manzoni*, Milano 1882, *passim*; L. BALDACCÌ – G. INNAMORATI, *Poeti minori dell'Ottocento*, p. 51; G. MAZZONI – A. VALLONE, *L'Ottocento*, Firenze, Vallardi 1964, p. 175).

<sup>321</sup> La *Basvilliana* fu definita da Visconti "eccellente poema romantico" (E. VISCONTI, *Idee elementari sulla poesia romantica*, «Conciliatore», I (1818), nn. 23-28, *Articolo Sesto*, n. 28, nell'edizione Branca I, pp. 436-46: 436). Più in generale, sull'ammirazione dei redattori del «Conciliatore» nei riguardi di certa produzione montiana, cfr. A. COLOMBO, *Riflessioni attorno a una collaborazione mancata: Vincenzo Monti*, in G. BARBARISI (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, atti del convegno di studi, Gargagnano 25-27 settembre 2003, 3 voll., Milano, Cisalpino 2006, II, pp. 429-38. Tra i recenti studi su Monti segnalo E. SCHWEIZER, *Il Sermone sulla Mitologia di Vincenzo Monti*, in M. G. PANSA (a cura di), *Bufera e molli aulette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, Milano, Guerini 1996, pp. 165-266; F. FAVARO, *Le rose còlte in Elicona. Studi sul classicismo di Vincenzo Monti*, Ravenna, Longo 2004; e i citati volumi a cura di G. BARBARISI, *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, con bibliografia aggiornata.

<sup>322</sup> Sulla *Maddalena penitente*, scolpita in una prima versione nel 1794-96 e replicata nel 1805-09 per Eugenio de Beauharnais, cfr. G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, nn. 87-90; F. MAZZOCCA, *Canova e la svolta romantica. Appunti sulla Maddalena penitente*, «'800 italiano», II (1992), 5, pp. 4-11, ora in ID., *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza 2002, pp. 83-98; S. ANDROSOV, M. GUDERDO e PAVANELLO (a cura di), *Canova*, Catalogo della mostra, Milano, Electa 2003, n. IV.6, con relativa bibliografia. Le reazioni del pubblico parigino al Salon del 1808 sono testimoniate da A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Memoria sul Canova e sulle quattro statue che si vedono all'Esposizione pubblica nel Museo di Parigi*, Parigi 1808, traduzione italiana di A. Pochini in ID., a cura di, *Biblioteca Canoviana*, 2 voll., Venezia 1823, I, pp. 149-51; si veda ora l'edizione moderna curata e commentata da A. Bruni, M. Pastore Stocchi, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 2005.

<sup>323</sup> Per i riflessi sulla produzione artistica contemporanea, cfr. L. FALQUI, *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento: Nazareni, Preraffaelliti, Rosa+Croce, Nabis*, Firenze, Alinea 1985; D. MAZZA, *Pensiero religioso e forme letterarie nell'età classico-romantica*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto 1996; O. CHRISTIN e D. GAMBONI (a cura di), *Crises de l'image religieuse: de Nicée II à Vatican II*, Paris, Guimard 1999; P. D'ANGELO (a cura di), *La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura*, Milano, Guerini 2000; A. PINELLI, *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, bibliografia ragionata a cura di K. Quinci e C. Savettieri, Roma, Carocci 2005; J. TRAEGER, *Il Transitus divino. "Ave Maria a trasbordo" di Segantini e il genere devozionale nel XIX secolo*, in M. HANSMANN e M. SEIDEL (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Atti del convegno, Firenze 7-10 ottobre 2002, Venezia, Marsilio 2005, pp. 279-303; M. CARDELLI, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze, Capponi 2005, con relativa bibliografia. Per un confronto con l'ambito musicale, vedasi G. GUANTI (a cura di) *Romanticismo e Musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT 1981 (il quale ricorda fra l'altro lo scritto, pubblicato anonimo ma di S. MAGGI, *Dissertazione sopra il grave disordine od abuso della moderna musica vocale ed instrumentale, che si è introdotta e si usa ai dì nostri nelle chiese e nei divini uffizi*, Venezia 1821); G. CATTIN e A. LOVATO (a cura di), *Contributi per la storia della Musica Sacra a Padova*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana 1993; F. RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*,

È lecito dunque affermare che la preferenza, concessa da De Cristoforis alla *Maddalena*, non rispose solamente a particolari inclinazioni del giornalista, ma si inserì in una precisa aspirazione esegetica, che, intendendo corrodere una monolitica interpretazione dell'operato canoviano, fissa all'emulazione del precedente classico, poteva far meglio risaltare la novità della sua arte a confronto con delle opere, la cui iconografia inficiava ogni parallelismo con i modelli antichi.

Di fatto, a confronto con la produzione canoviana di argomento sacro, anche dal fronte più tradizionale giunsero importanti riconoscimenti del carattere affatto moderno dell'operazione critica, prima ancora che artistica, proposta dal maestro: una delle ultime invenzioni canoviane, il modellino della *Pietà*, rimasta incompiuta a seguito della morte dello scultore<sup>324</sup>, era ad esempio oggetto di una dettagliata descrizione da parte di Leopoldo Cicognara, pubblicata in forma anonima nella «Gazzetta di Venezia» del novembre 1821<sup>325</sup>. Richiamando l'attenzione del lettore sul dolore affatto umano e terreno della Vergine, che sorreggeva il corpo del proprio Figlio depresso dalla croce, Cicognara si soffermava sulla perfetta conduzione formale, con cui l'artista aveva delineato il petto, che, rientrando “coll'incurvare la linea del dorso”, lasciava “vedere tutta la pastosità delle carni, e la bellezza delle forme”. Nel rappresentare il Cristo morto, consapevole dell'eccellenza divina della sua figura, Canova aveva preservato un'opportuna “convenevolezza dell'espressione, e il decoro”, fuggendo “ogni indicazione che conduca al ribrezzo”: egli “non scelse” però “le forme Apollinee, né altro Tipo di bellezza convenzionale di là dove la vantata antichità ci presentò tanta copia di ideale sublimità”; “il corpo del Redentore”, osservava opportunamente lo studioso, “presenta un bello classico del suo proprio genere, tolto dalle più pure forme del naturale, senza che ci rimembrino gli antichi marmi, ma offre un prototipo di bellezza originale, quale se da tutto il creato fosse stata stillata, e concreta in un solo oggetto”.

Su una medesima esaltazione dell'originalità canoviana, pari alla creatività degli antichi greci, si muoveva il commento di Cicognara alla grande pala della *Deposizione*, nella quale – scriveva il ferrarese in una lettera al professor Giambattista Marzari, presidente dell'Ateneo di Treviso, poi pubblicata negli Atti di quell'istituto – “bellissimo è il corpo del Redentore come che essendo stato breve il tempo della passione, non poteva essere per conseguenza mai sfigurato, e poiché la più bell'opera dell'eterno fabbro, creata senza macchia a di lui immagine dopo compiuto

---

Roma, Edizioni Liturgiche 2005. Già da alcuni anni presso il Dipartimento delle Arti Visive e della Musica dell'Università di Padova si stanno svolgendo importanti ricerche sul Movimento ceciliano nel Veneto, ora estese anche ai contributi forniti alla materia dalle pubblicazioni periodiche: in merito alla questione segnalò il mio intervento al recente incontro di studio, *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento*, Venezia, Fondazione Levi 14-15 novembre 2008 (relazione presentata: *Interventi di musica sacra nelle riviste d'arte e letteratura dell'Ottocento: indicazioni metodologiche per delle nuove prospettive di ricerca*); mi permetto di ricordare in questa sede anche un mio precedente contributo al Convegno, organizzato dai dottorandi e dai ricercatori del citato Dipartimento patavino, *Le Arti a confronto con il Sacro*, Padova, 31 maggio – 1 giugno 2007: “*Fare del Laocoonte un martire della nostra religione?*” *La tematica sacra nella critica d'arte del primo Ottocento*, di prossima pubblicazione nei relativi atti.

<sup>324</sup> Il modello dell'opera, originariamente destinata alla chiesa di Saint-Sulpice, venne fuso in bronzo nel 1830 da Bartolomeo Ferrari e collocato nel Tempio di Possagno. Cfr. la scheda, redatta da G. PAVANELLO, in F. MAZZOCCA, G. PAVANELLO, G. ROMANELLI (a cura di), *Antonio Canova*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr – Possagno, Gipsoteca 22 marzo – 30 settembre 1992, Venezia, Marsilio 1992, pp. 386-387; oltre alla bibliografia, ricordata da Pavanello, cfr. P. ZURLA, *Del gruppo della pietà e di alcune altre opere di religioso argomento di Antonio Canova. Dissertazione detta nell'adunanza solenne della Pontificia Accademia Romana di archeologia con quella Pontificia ed insigne di S. Luca il giorno 30 giugno 1834*, Roma 1834, poi riedita in *Dissertazioni del cardinale D. PLACIDO ZURLA. Dei vantaggi recati dalla religione cattolica alla geografia e scienze annesse. Sull'unità del soggetto nel quadro della Trasfigurazione di Raffaele. Sull'opere di religioso argomento di Antonio Canova. Ora per la prima volta insieme riunite*, Roma 1835 (su cui vedasi G. CONSIGLIA, *Le biografie del Canova nell'Ottocento*, Napoli, Loffredo 2003, pp. 195-206).

<sup>325</sup> [L. CICOGNARA], *Belle arti*, «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 268, pp. 1069-71. Sebbene non firmato, l'articolo è riconducibile a Cicognara per la pressoché sistematica ripresa, che lo studioso ne fece nella seconda edizione della *Storia della scultura*, VII, pp. 235-39.

l'olocausto, e la redenzione del genere umano, riprese, col tacere d'ogni sofferenza mortale, tutte le tracce della beltà divina"<sup>326</sup>.

Contrariamente alle "spaventevoli immagini cui ardono incensi e voti"<sup>327</sup> di tanta iconografia cristiana, nell'esegesi cicognariana l'opera di Canova stabiliva con i soggetti sacri il rapporto fruttuoso degli antichi con il proprio universo simbolico: se la tradizione medievale aveva avallato un'immagine impoetica del Cristianesimo<sup>328</sup>, lo scultore contemporaneo aveva saputo

---

<sup>326</sup> *Sopra il dipinto del Canova nella chiesa di Possagno. Lettera del presidente LEOPOLDO CICOGNARA al professore Giambattista Marzari*, «Memorie Scientifiche e Letterarie dell'Ateneo di Treviso», III (1824), pp. 354-62. L'articolo fu recensito nel «Giornale dell'Italiana Letteratura», XXII (1825), 63, p. 302. Sulla *Deposizione*, cfr. G. PAVANELLO, *Compianto di Cristo*, in F. MAZZOCCA, G. PAVANELLO, G. ROMANELLI, *Antonio Canova*, pp. 382-85, con relativa bibliografia; inoltre O. STEFANI, *Canova pittore: tra Eros e Thanatos*, Milano, Electa 1992; A. PINELLI, *Canova pittore*, in *Antonio Canova*, Atti del convegno di studi, Venezia 7-9 ottobre 1992, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA. 1997, pp. 37-43; G. L. MELLINI, "Canova pittore tra l'antico e il moderno", in *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milano, Skira 1999, pp. 71-82; M. BRUSATIN - G. DELFINI FILIPPI - G. PORCELLATO, *Antonio Canova: arte e memoria a Possagno*, Ponzano, Vianello 2004; A. AGNOLETTI, *Canova e l'arte sacra*, Milano, Alfieri & Lacroix 2007.

<sup>327</sup> L. CICOGNARA, *Sopra il dipinto del Canova*, p. 362.

<sup>328</sup> Cfr. L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, I, *passim*. Di contro al credo di un'origine divina o rivelata della religione cristiana, Cicognara si era fatto portavoce di una concezione storicistica, mutuata dalle idee materialistiche e dal metodo comparatistico di D'HANCARVILLE (*Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des arts de la Grèce; sur leur connexion avec les art set la religion de plus anciens peuples connus; sur les monuments antiques de l'Inde, de la Perse, du reste de l'Asie, de l'Europe et de l'Égypt...*, 3 vll., Londres 1785) o di DUPUIS (*Origine de tous le cultes ou religion universelle...*, 12 vll., Paris 1794-99; cfr. L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato*, n. 4701), questi citato senza mezzi termini nel primo volume della *Storia*, il primo dedicatario addirittura di vari paragrafi. Tali affermazioni, ritenute di dubbia moralità, costarono all'autore le recriminazioni di eresia, formulate a suo carico nel 1824 dai censori veneziani (ma già nel 1816 l'opera era stata posta al *transat* dall'allora censore abate Jacopo Morelli, ossia non poteva essere esposta nelle vetrine né annunciata dalle gazzette; cfr. V. MALAMANI, *Memorie*, II, appendice docum. V: *La I. R. Censura delle stampe, e il primo volume della seconda edizione della "Storia della Scultura"*, pp. 390-400), e contribuirono a screditare la sua opera presso la cerchia degli eruditi lagunari (anche se le motivazioni della difficile e sospettosa accoglienza della *Storia della Scultura* restano più complesse; cfr. F. FEDI, *L'ideologia del Bello*, pp. 149-53; B. STEINDL, *Per un inquadramento della Storia della Scultura: impostazione storiografica e rapporto con Giordani*, in L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, 2007, pp. 15-62). Atteso con curiosità e grande aspettativa, il primo volume della monumentale opera cicognariana (1813) era stato accolto con vivo compiacimento in tutta Europa e soprattutto dai giornali francesi, che riportarono ampiamente il gradimento da parte di Napoleone, allora impegnato nella campagna di Russia: il primo a recensire Cicognara fu Pierre Louis Ginguené, con un lungo intervento nel fascicolo IX del «*Mercure étranger*», II, 1813, 9, pp. 149-62; Quatremère de Quincy, che aveva rinunciato per il momento alla critica militante, attese la svolta politica per rendere pubbliche le sue osservazioni sulla *Storia*, raccolte in sette articoli usciti fra il 1816 e il 1819 sul «*Journal des Savants*»; polemico recensore della *Storia* fu invece Émeric-David, che contestava la visione italo-centrica della storia dell'arte nell'opera di Cicognara, e rispose al conte ferrarese con un primo abbozzo di una storia della scultura francese (sulla questione, oltre al recente intervento di E. POMMIER in occasione della IX Settimana di Studi Canoviani, di prossima pubblicazione negli atti dell'Istituto, cfr. D. GALLO, *La "Storia della scultura" de Cicognara: une polémique franco-italienne sous l'Empire et la Restauration*, in O. BONFAIT, a cura di, *Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Parigi, Flammarion 1998, pp. 229-37). La pubblicazione passò invece quasi inosservata nella pubblicistica lombardo-veneta dell'epoca: tacquero il «*Poligrafo*» ed il modaiolo «*Corriere delle Dame*»; il «*Telegrafo*» ed il «*Giornale dipartimentale dell'Adriatico*» ne fornirono solamente il prospetto (*Prospetto alla storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e del sig. d'Angicourt. Il cavaliere Leopoldo Cicognara Presidente della reale Accademia di belle arti in Venezia agli amatori delle belle arti*, «*Telegrafo*», V, 1812, n. 30, e «*Giornale dell'Adriatico*», IX, 1812, n. 54, p. 190); il «*Giornale Italiano*», dopo averne promesso un accurato resoconto nel giugno 1812 (n. 166, pp. 662-64), l'anno successivo adempiva malamente l'impegno con una lettera di un anonimo collaboratore, la quale non forniva che un rapido, se pur favorevole sunto dell'opera (G. L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Angicourt [...]*, «*Giornale Italiano*», 1813, n. 180, p. 720; a proposito di questo articolo, cfr. quanto scrive V. MALAMANI, *Memorie*, II, p. 80), ed uno scettico intervento di tale AGATOPISTO CROMAZIANO (*Estratto di una lettera sul primo volume dell'opera del sig. cavaliere Cicognara Il risorgimento della scultura in Italia [...]*, ivi, n. 225, pp. 899-900); significative le difficoltà incontrate da Nicolò da Rio nel reperire un recensore, disposto ad assumere l'incarico dell'esposizione della *Storia* per il «*Giornale dell'Italiana Letteratura*», infine affidata al medico Floriano Caldani, nipote del celebre chirurgo padovano Leopoldo Marc'Antonio Caldani (sull'intera vicenda cfr. L. PIOTTO, *Il "Giornale dell'italiana letteratura"*, *passim*); allarmato dal silenzio della stampa italiana e ancor più dai pochi giudizi

riscattare il repertorio evangelico in virtù del rapporto affatto nuovo ed anticonvenzionale, da lui prima di tutto instaurato con la materia plastica, guidata alla significazione di forme esemplari, vicine all'archetipo del Bello, ma nel contempo affatto naturali e dotate di un'inedita intensità drammatica.

E qui ancora anticipiamo un riferimento, poiché questo stesso connubio di enfasi espressiva e sublimazione tragica fu uno dei tratti peculiari, a detta degli interpreti, dell'arte coreutica di Viganò, capace di motivare l'accostamento triadico di Stendhal: "Canova, Rossini et Viganò, voilà la gloire de l'Italie"<sup>329</sup>.

Va altresì ribadito che l'esaltazione degli aspetti più moderni, corporei, psicologicamente rilevanti della produzione canoviana non fu una prerogativa di Cicognara, ma ricorre nei commenti di numerosi altri interpreti, intenzionati a fondare su di essi un'iconografia del contemporaneo universo religioso, capace di rispondere alle richieste della moderna spiritualità, senza però inficiare il lungo lavoro di ricerca formale, compiuto dalle generazioni precedenti. Non è a dire poi quanto questa linea interpretativa si avvantaggiasse e trovasse sostegno entro una pubblicistica, che nel rendere conto dell'eccezionale favore universalmente goduto dal maestro doveva rivolgersi ad un pubblico con la Restaurazione riscopertosi profondamente cattolico, conservatore in fatto di religione e di morale, e per tanto almeno in linea teorica contrario ai soggetti mitologici.

Già la Albrizzi, descrivendo la *Pietà*, con sensibilità affatto moderna aveva esaltato il genio di Canova, capace di innalzare "il sentimento dell'animo nostro" alla "elevatezza a cui la dottrina di Cristo sospende la nostra fantasia" e nel contempo di conferire al corpo del Redentore tale

---

pubblicati, per nulla lusinghieri, si mobilità allora Pietro Giordani, che nel 1816 (quando ormai era stato edito anche il secondo tomo ed imminente era la stampa del terzo ed ultimo della prima edizione) pubblicò nella «Biblioteca Italiana» il primo di quella che sarebbe dovuta essere una serie di sei articoli, dedicati all'opera di Cicognara: composto sulla falsariga del *Prospetto*, il commento poneva in luce alcune delle questioni fondamentali avanzate da Cicognara fin dall'*Introduzione* dell'opera, offrendo una celebrazione dell'innovativo taglio storiografico da questi conferito alla materia (cfr. P. GIORDANI, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova (in Venezia, nella tipografia Picotti, in foglio. T. I, 1813. Tomo II, 1816), del conte cavaliere Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia di belle arti in Venezia. – Il primo comprende pag. 486 e 43 tavole in rame: il secondo pag. 459 e tavole 90. Articolo primo*, «Biblioteca Italiana», III, 1816, 13, pp. 235-44; sebbene Giordani contasse di pubblicare egli stesso più articoli intorno alla *Storia della Scultura*, le recensioni, uscite in seguito con scadenza praticamente fissa, non recarono più la sua firma, essendosi egli staccato dal gruppo redazionale al principio del 1817; cfr. R. SCHIPPISI, *La collaborazione del Giordani alla "Biblioteca Italiana"*, pp. 37-71). Per quanto riguarda gli storici francesi sovra menzionati, segnalò gli studi di F. Haskell, relativamente alla loro influenza sulla storiografia artistica europea: F. HASKELL., *Cicognara eretico*, in G. MAZZI (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova 21-24 settembre 1977, Padova, Liviana 1982, 2 vll, I, pp. 217-25; ID., *The Baron d'Hancarville: an Adventure and Art Historian in Eighteenth-Century Europe*, in E. CHANEY (a cura di), *Oxford, China and Italy: Writings in Honour of Sir Harold Acton in his Eightieth Birthday*, London, Thames & Hudson 1984, pp. 177-91, riedito in F. HASKELL, *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven/Conn., Yale University Press 1987, pp. 30-45, 230-33, ed in traduzione italiana in ID., *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati-Boringhieri 1989, pp. 104-31. Da non dimenticare poi la fascinazione cicognariana per le descrizioni di Gibbon sullo "influsso fatale", che la religione cristiana avrebbe esercitato sul Medioevo: cfr. E. GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 6 vll., London 1766-88; per i rapporti di Gibbon con la cultura italiana del tempo si può fare riferimento al libro di G. GIARRIZZO, *Edward Gibbon e la cultura europea del Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici 1954; per la sua influenza sulla storiografia artistica cfr. F. HASKELL, *Gibbon and the History of Art*, in ID., *Past and Present in Art and Taste*, pp. 16-29 e 228-30, e in traduzione italiana in ID., *Le metamorfosi del gusto*, pp. 29-51. Infine ricordo che lo stesso Pietro Giordani già in fase di stesura aveva avuto da discutere con Cicognara su alcuni punti del piano del primo volume e aveva cercato di dissuadere l'amico dal terminarlo con una rassegna dello sterile immaginario cristiano (cfr. P. GIORDANI, *Epistolario*, p. 67, lettera del 1° gennaio 1810).

<sup>329</sup> L'associazione torna ripetutamente nelle pagine della *Correspondance* (1800-1821), vol. I, Paris, Gallimard 1962, pp. 897, 903, 915, 942, e della *Vie de Rossini* (nella citata ed. italiana a cura di M. Bongiovanni Bertini, p. 27), a riconferma di una collocazione, che per Stendhal era intenzionale.

perfezione, quasi fosse stato composto “dietro l’archetipo della bellezza Divina”, miracolosamente rivelatasi alla scultore<sup>330</sup>.

Partecipe, e per certi versi precursore di questo mutamento di sensibilità in chiave romantico-puristica il citato segretario di Canova, Melchior Missirini, il quale nel 1824, a più di un anno dalla scomparsa dell’artista (13 ottobre 1822), commentando la pala della *Deposizione*, stabiliva un diretto confronto tra l’anima grande dello scultore e quella di Dante Alighieri all’insegna della categoria del sublime<sup>331</sup>.

La commozione delle parole di Daniele Francesconi, che si affrettava a comunicare ad Antonio d’Este l’impressione suscitategli dalla straordinaria vivezza del Dio canoviano nella stessa pala possagnese – “Il quale sbalordisce veramente, e par che risponda alla Madonna, accettando la di lei offerta dell’uman genere” (22 ottobre 1801)<sup>332</sup> –, è invece pari a quella avvertibile nella descrizione di vent’anni successiva, fatta da Pier-Alessandro Paravia (1794-1857), “ammiratore fervido”<sup>333</sup>, ma sfortunato di Canova<sup>334</sup>, in una lettera a Carlo Rosmini<sup>335</sup>, pubblicata nel «Giornale di Treviso» del gennaio 1822<sup>336</sup>. Incentrato dapprima sull’esegesi erudita di alcune anomalie

---

<sup>330</sup> I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Opere*, IV, pp. 23-28. Il brano della Albrizzi venne riportato fedelmente nel «Giornale di Treviso», XVII (1822), pp. 259-61 (l’articolo è replicato anche in E. BASSI – L. URBAN PADOAN, *Canova e gli Albrizzi tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Scheiwiller 1989, pp. 139-46).

<sup>331</sup> M. MISSIRINI, *Vita di Antonio Canova*, p. 134: dedicata a Giovanni Battista Sartori, la *Vita* uscì dapprima a Prato nel 1824 e in seconda edizione con aggiunte e correzioni a Milano nel 1824-25; una terza edizione, in formato ridotto per il mercato popolare, fu pubblicata nel 1825 ed una quarta nel 1853. Ampi stralci furono pubblicati dal «Corriere delle Dame» tra l’aprile e l’ottobre del 1827 (numeri 16-17, 19, 21, 23-24, 28, 34, 38, 42) e dall’«Apatista» nel 1835, nn. 33-36, 38-41.

<sup>332</sup> La lettera di Francesconi venne pubblicata da A. D’ESTE nelle sue *Memorie di Antonio Canova*, Firenze 1864, con ristampa anastatica a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 1999, pp. 272-73. Cfr. inoltre il commento che Giordani fece della tela nel *Panegirico*: “Opinione di Canova sul Padre eterno: Fonte di luce. Non era contento neppur di quello di Raffaele; perché vecchio. Nel Rezzonico [---] mostrò la grandezza di Dio per indiretto dagli effetti. Ma quando si voglia mostrarlo per simboli, egli insegnò nel suo quadro di Possagno qual simbolo le convenga per l’onnipresenza, l’onnipossanza, per l’immensità, la velocità, le incoercibilità; e prese la luce” (P. GIORDANI, *Opere*, IX, 2, p. 64).

<sup>333</sup> Cfr. G. B. CERVELLINI, *Il periodo veneziano di P. A. Paravia (dal carteggio inedito con G. Monico)*, «Archivio Veneto», s. V, IX (1931), nn. 17-18, pp. 143-90. Cfr. inoltre R. VARESE, *Pier Alessandro Paravia biografo di Canova*, «Venezia Arti», XIII (1999), pp. 43-50, e ID., *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova. Nota al testo*, in P. A. PARAVIA, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova*, pp. I-CI: LIX-CI.

<sup>334</sup> Nonostante la premura del direttore del «Giornale di Treviso», Giuseppe Monico, che nel settembre del 1822 gli prometteva un incontro con Canova (BMCV, Ms. Pd 882 c.), Paravia non ebbe mai modo di conoscere personalmente il celebre artista.

<sup>335</sup> Carlo Rosmini (Rovereto 1758-1827), cugino di Antonio, fu autore della *Storia di Milano*, IV vll., Milano 1820; studioso di tipo tradizionale, tradizionalmente cattolico, rimase estraneo ad ogni tentazione di adesione alle idee ed ai modi della Francia illuminista e repubblicana. Cfr. M. BERENGO, *Intellettuali e librai*, pp. 315-16; R. VARESE, *Notizie biografiche*, pp. 130-32.

<sup>336</sup> *Viaggetto a Possagno. Lettera all’ill. cav. Carlo de Rosmini di PIER-ALESSANDRO PARAVIA*, «Giornale di Treviso», XVII (1822), n. 7, pp. 11-25. Barbara Conti nella tesi di laurea dedicata alla critica d’arte nella rivista trevigiana ha opportunamente ricostruito con l’ausilio del carteggio intrattenuto tra Monico e Paravia (BMCV, Ms. Pd 882 c.) le complesse vicende relative alla composizione dell’opera: cfr. B. CONTI, “*Il Giornale di Treviso*” (1821-1830), e R. VARESE, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova*, pp. VII-XLII (a differenza della Conti, Varese ha utilizzato le *Lettere di PIER ALESS. PARAVIA A don Giuseppe Monico*, conservate presso la Biblioteca del Seminario di Treviso). Il *Viaggetto*, stampato anche in volume, ottenne un discreto successo critico ed editoriale: gli abati puristi, che gravitavano intorno al giornale, ne espressero un giudizio assai favorevole; in terra asolana invece si registrarono delle censure, in particolare da parte di Giovanni Battista Manera (primo cugino di Canova e fratello di Domenico, scultore attivo per diversi anni nello studio romano dell’artista possagnese), il quale scrisse a Monico il 6 febbraio 1822: “Sull’affare della lettera di Paravia discorreremo quando ci vedremo; solo posso dirle quel che intesi da uno, che mi pare più sodo degli altri, il quale dice «Loda molto ciò che non merita essere lodato. Non loda abbastanza ciò che merita molto. Biasima ciò che non conosce per nulla. E trascura ciò che non merita essere trascurato. Nonostante questo scrittore merita perdono, perché non scrive tanto male, e perché mostra molta religione. Ma non meritava questa [...] essere messa nel giornale letterario.» Scusi [...] se dico la verità, ma adulare non posso” (BSPV, fondo G. Monico, busta 1018.4). Nei mesi seguenti Manera ritornò più volte sull’argomento, “minacciando” persino una lettera di risposta a “questo elegante ma scrittore impostore” (BSPV, fondo G. Monico, busta 1018.4): lettera che, pur se realmente composta, non fu però mai pubblicata dal giornale.

canoviane, il cui simbolismo veniva spiegato con il sostegno autorevole dell'abate Moschini, nella seconda parte lo scritto di Paravia si risolveva completamente in una interpretazione delle diverse forme del dolore, espresse dal maestro nelle figure, che agivano sul fondo del quadro: dalla Vergine Maria, emblema del "dolore rassegnato"; alla Maria Cleofe, "il dolore compassionevole"; Nicodemo, "il dolore eloquente"; Giovanni, "il dolore disperato"; Giuseppe d'Arimatea, "il dolore imperturbabile"; ed infine la Maddalena, personificazione del "dolore affettuoso": "Essa si gitta sopra il capo di Gesù", notava il commentatore, "cioè sopra la parte più cara di una persona che si ama"<sup>337</sup>.

Dagli spogli compiuti, simili ricorsi ad un registro patetico e ad un metodo interpretativo, che sembra anticipare, giusta le note di Sisi, la svolta naturalistica ed i principi di relatività presto ammessi dalle poetiche del nascente Purismo<sup>338</sup> – e che noi non esiteremo a dichiarare quanto meno suggestionati dalle contemporanee esperienze di fruizione e commento teatrali –, risultano capillarmente diffusi negli interventi relativi alla produzione sacra canoviana, mentre appaiono di gran lunga deficitari, quando si considerino le illustrazioni di altre tipologie iconografiche, a confronto con le quali vediamo invece avanzate una pluralità di varianti critiche, a volte in violenta contrapposizione tra loro.

Va comunque precisato, che se già in vita l'eccezionalità delle opere di Canova aveva impedito agli interpreti una schedatura della sua arte entro griglie valutative predeterminate, la sua morte, chiamando i commentatori ad una generale riconsiderazione della figura e dell'attività del maestro, così da formulare opportune sintesi interpretative, accentuò la tensione tra gli schieramenti avversari, premuti da più parti dalla forza acquisita dalla temperie romantica.

Ai fini della nostra ricerca sarà quindi utile selezionare, entro il profluvio di scritti, che seguì la scomparsa di Canova, invadendo le pagine dei giornali con una folla di sonetti, epigrammi, brevi componimenti in prosa, ricordi, chiacchiere di vario genere (comunque testimoni irrinunciabili del clima di sconforto e di sincera commozione dei giorni immediatamente successivi la sua dipartita)<sup>339</sup>, alcuni interventi, particolarmente indicativi delle diverse tendenze interpretative, facendo risaltare una volta di più l'interna dialettica tra modernità e tradizione, che contraddistinse tanto l'operato del maestro, quanto le valutazioni, proposte dai suoi commentatori.

\*\*\*

"Che dirà Ella dell'inopinata morte del Canova, l'uomo il più straordinario che vi fosse sul nostro pianeta? Ella l'avrà pianto, io pure o' pianto a calde lacrime su quella pubblica disgrazia", scriveva Giulio Bernardino Tomitano a Giuseppe Monico, direttore del «Giornale di Treviso», il 18

---

<sup>337</sup> P. A. PARAVIA, *Viaggetto a Possagno*, p. 24. Sulla *Deposizione* si veda ancora la bellissima descrizione, pubblicata da LEOPOLDO CICOGNARA nel «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), n. 6, p. 286-300, uno degli ultimi interventi dello studioso di un certo respiro, riservato con indubitabile testimonianza di affetto all'artista tanto ammirato e amico di una vita.

<sup>338</sup> Insiste su questo punto C. SISI, *Giovanni Rosini e il «cuore» di Antonio Canova*, pp. 325-33.

<sup>339</sup> Notava Paravia in una lettera, datata Venezia 4 giugno 1823: "In somma Canova è oggi l'argomento di moda" (Treviso, Biblioteca del Seminario, XIII/333; riportata da R. VARESE, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova*, p. XXII, nota 26). Si possono leggere alcuni esempi di questi scritti nella citata labirintica collazione voluta da PAROLARI, *Biblioteca Canoviana*. La «Gazzetta di Venezia» riportò in forma integrale le orazioni funebri, insieme al resoconto delle cerimonie (1822, numeri 233-34, 237, 250, rispettivamente pp. 929-31, 933-35, 944-46, 997-1000); l'*Orazione*, pronunciata da Cicognara all'Accademia di Belle Arti, fu completamente trascritta, senza alcun commento da parte dell'editore, nell'«Ape», n. s. I (1822), 3, pp. 212-24. Ricorda Vittorio Malamani che per timore di congiurare il Governo austriaco aveva mobilitato tra gli altri la Censura, la quale "soppresse dalle necrologie e dagli articoli commemorativi, destinati alla stampa, frasi come 'perdita universale', riserbate soltanto ai Sovrani" (V. MALAMANI, *Canova*, Milano, Hoepli 1911, pp. 271-72). Più in generale sulle vicende dei funerali canoviani, occasione di scontro tra il governo austriaco e le istituzioni veneziane, si veda il recente S. BOSSI – P. ZATTI, *La morte e i funerali di Canova a Venezia e Possagno*, in F. MAZZOCCA – M. P. STOCCHI, *La gloria di Canova*, pp. 87-95; nello stesso volume cfr. anche i contributi di A. VILLARI, *Apoteosi funeraria di Canova a Roma. Fortuna e sfortuna negli anni della Restaurazione*, pp. 96-110, e di R. DE FEO, *Il monumento a Canova ai Frari*, pp. 111-20.

ottobre 1822<sup>340</sup>: in terra veneta al dolore per la morte dell'artista si accompagnò quello per la perdita dell'uomo, da molti conosciuto, da pochi frequentato, da tutti indistintamente adorato. Fin da subito emerse nell'ambiente intellettuale dell'epoca la volontà di fermare, attraverso la parola scritta, un ricordo, un'impressione dell'illustre scultore. Come osserva Giuseppe Pavanello nella moderna riedizione della biografia canoviana di Giuseppe Falier:

Era scattata una gara, all'epoca, fra chi avrebbe tagliato il traguardo della prima biografia canoviana. Battendo tutti, Pier Alessandro Paravia già entro il 1822 fece uscire le sue *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova*: la prefazione è addirittura datata 28 ottobre 1822, forse è il primo "istant book" della storia<sup>341</sup>.

Mentre il testo di Paravia – una serie di notizie, appunto, su alcune delle tante opere create da Canova nel corso degli anni, suddivise in "classi"<sup>342</sup> – venne grandemente elogiato nel veloce e parzialissimo sunto apparso nel fascicolo di marzo 1823 del «Giornale di Treviso»<sup>343</sup>, sorte ben diversa spettò ad un'opera di tutt'altro spessore, la *Biografia di Antonio Canova scritta dal Cav. Leopoldo Cicognara* (Venezia 1823)<sup>344</sup>, che rispondeva con una fine lezione di critica d'arte al racconto paraviano ed alla "diarrea di scritti", di cui lo studioso ferrarese si sarebbe lamentato con Missirini<sup>345</sup>.

Nel corso del volume il conte "non si degnò di citare pur una volta" Paravia<sup>346</sup>: e sebbene in realtà Cicognara non nominasse alcun biografo canoviano, il giovane letterato se ne adontò talmente, da mettersi subito all'opera e, "con le più vive raccomandazioni di mantenere il segreto,

---

<sup>340</sup> La lettera è conservata in BSPV, fondo G. Monico, busta 1022.1.

<sup>341</sup> G. PAVANELLO, *L'elogio di un «uomo veramente perfetto»*, in G. FALIER, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia 1823, rist. anast. a cura di G. Pavanello, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo 2000, pp. VII-XXI: X. Già il giorno successivo alla morte dell'artista Giuseppe Monico aveva richiesto a Pier Alessandro Paravia un articolo necrologico per Canova, ma Paravia aveva preferito pubblicare un volume, che il 30 ottobre venne presentato, tramite l'editore Orlandelli, a Cicognara: dal 14 novembre il volumetto era disponibile in libreria. Il libro di Paravia conobbe nello stesso anno una ristampa egualmente a Venezia presso lo stampatore Picotti; nel 1823 una terza edizione uscì a Roma presso Alessandro Seracchi, priva delle tavole con inciso il ritratto di Canova e le medaglie coniate per lui, ma con l'aggiunta del poemetto di CESARE DELLA VALLE *Lalage nello studio di Canova*, apparso nel 1824. Cfr. R. VARESE, *Pier Alessandro Paravia biografo di Canova*, e ID., *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova, passim*.

<sup>342</sup> Ripetutamente nel corso dell'esposizione Paravia si rifaceva in maniera esplicita a Cicognara ed a Domenico Maria Federici, citandone opinioni e giudizi. Sull'attendibilità di quest'ultimo quale critico di Canova si rimanda all'opinione di Giuseppe Falier, che il 12 ottobre 1803, non appena lette le sue *Memorie*, scriveva: "Era Egli male informato, fuorché di quello che riguarda l'Ecc.ma casa Falier: e di fatti mi sovviene di aver detto a V. E. che quel religioso non avrebbe potuto sapere che le sole cose della mia prima gioventù. Oh quanti sbagli!" (cfr. G. PAVANELLO, *L'elogio di un «uomo veramente perfetto»*, p. XIII).

<sup>343</sup> *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova, giuntovi il catalogo cronologico di tutte le sue opere – Venezia MDCCCXXII pr. Gius. Orlandelli edit. co' tipi Piccottiani in 8. di facc. 72*, «Giornale di Treviso», III (1823) 21, pp. 128-33. Non da tutti Paravia venne considerato così prezioso: gli amici asolani del «Giornale», già sufficientemente irritati da quanto egli aveva scritto nel precedente *Viaggetto*, non mancarono di far sentire la loro opinione riguardo questa nuova fatica letteraria (cfr. B. CONTI, "Il Giornale di Treviso" (1821-1830), pp. 120-ss.).

<sup>344</sup> Il volume, oltre alla biografia dell'artista, comprende, come recita il frontespizio: "Il Catalogo completo delle opere del Canova. Un saggio delle sue lettere familiari. La storia della sua ultima malattia scritta dal Dott. Paolo Tannini"; fu recensito anche dalla «Biblioteca Italiana», VIII (1823), 25, pp. 180-84.

<sup>345</sup> Lettera di LEOPOLDO CICOGNARA a Melchior Missirini, Venezia, 1° agosto 1823, in BNCR, Fondo Vittorio Emanuele, ms. 255, citata in F. LEONE, *Melchior Missirini segretario e agiografo di Canova*, pp. 218-19.

<sup>346</sup> "Il Cicognara ha pubblicato l'articolo biografico di Canova, lavorato in gran parte sulla mia vita, ch'egli non si degnò di citare pur una volta, quantunque a lui dedicata; questa novella prova d'ingiustizia e di ingratitudine usatami da quel protervo scrittore, le protesto che mi trafigge l'anima; io vorrei che almen un passo fosse notata questa circostanza nella relazione che il Giornale darà di quel Libro, il quale per giunta è scritto con uno stilaccio da far tacere; e questi sono gli scrittori che dispregiano superbamente chi scrive mille volte meglio di loro" (Lettera di PIER ALESSANDRO PARAVIA a Giuseppe Monico, datata 20 luglio 1823, Treviso, Sem. XIII/340; citata anche da R. VARESE, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova* p. XXVII). Rispondeva Monico: "Avete gran ragione di lagnarvi di Cicognara, voi che gli avete venduto tutto l'onore e dedicandogli la vostra vita, e citandolo sì spesso. Ma così va il mondo!" (BMCV, Ms. Pd 882 c.).

diede a stampare sul «Giornale di Treviso» una recensione pepata della biografia canoviana del Cicognara<sup>347</sup>.

L'articolo venne composto nell'inverno successivo e, come da richieste di Paravia, uscì nel giornale in forma anonima<sup>348</sup>. Fin dalle prime battute era chiarito il bersaglio polemico delle accuse:

Non taceremo una nostra opinione, e questa è: che a parlar dirittamente del Canova egli non basta essere conoscente di belle arti, e l'avergli professata servitù ed amicizia, e l'essere stato regalato delle sue opere, e l'aver osservata con lui una epistolare corrispondenza; ma bisogna altresì aver una mente educata al bello, ed una penna colta e gentile, che il sappia trasfonder in quelle carte che debbon parlar del Canova; in effetto se questi usò tanto artificio nelle sue opere, e mostrò tanta purità di gusto [...] come mai oserà taluno ragionar di lui con una lingua inelegante, scorretta, e per poco sgrammaticata?<sup>349</sup>

Se la difesa della lingua appariva come l'oggetto principale delle critiche di Paravia<sup>350</sup>, il rifiuto di forme nuove ed innovative che, nel nome del padre Antonio Cesari, campione del purismo e fautore del ritorno ai modelli trecenteschi<sup>351</sup>, raccoglieva intorno al «Giornale di Treviso» (di cui Cesari stesso era, sporadico, collaboratore) il giovane censore e gli altri puristi trevigiani, celava in realtà una dicotomia critica dell'opera canoviana e più in generale dei caratteri e della funzione dell'arte nella società contemporanea: la stroncatura della *Biografia* non rispondeva ad una semplice insofferenza personale di Paravia<sup>352</sup>, ma era sostenuta da un'interpretazione affatto diversa del magistero di Canova, se pure non pregiudicante il riconoscimento della sua eccezionalità.

---

<sup>347</sup> G. B. CERVellini, *Il periodo veneziano di Pier Alessandro Paravia*, p. 169. L'anonimato della critica, stando alle lettere trovate, fu preoccupazione costante in Paravia: "Finalmente le mando un articolo sulla biografia del Cicognara, ma con patto che sia trascritto da qualcuno, e ch'ella me ne debba mandare indietro l'originale" (Lettera da Venezia 3 marzo 1824, Treviso, Sem. XIV, 366, ora in R. VARESE, p. XXIX). Giuseppe Monico dovette frequentemente rassicurarlo su questo delicato aspetto della vicenda e nel marzo 1824 gli scriveva a riguardo: "Ho avuto il letterone. L'articolo sarà copiato da mano ignota; su ciò tranquillizzatevi" (BMCV, MS. PD. 882 c.); ancora, qualche giorno più tardi: "L'articolo è copiato da mano ignota; e lo manderò entro la settimana alla censura" (*Ibidem*).

<sup>348</sup> [P. A. PARAVIA], *Biografia di Antonio Canova scritta dal cav. Leopoldo Cicognara – Venezia 1823 in 8*, «Giornale di Treviso», IV (1824), 34, pp. 188-93. Nella copia della rivista, conservata presso la Biblioteca Civica di Treviso, al punto, dove si trova la recensione, è presente una nota a matita con grafia ottocentesca, la quale dice "Paravia".

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>350</sup> A testimonianza della mancanza "del buon gusto, per non dire del buon senso", mostrati da Cicognara nella *Biografia*, Paravia elencava una serie di luoghi tratti dal testo, a suo credere particolarmente esemplificativi in tal senso. Nel resoconto consuntivo dell'annata Giuseppe Monico avrebbe quindi aggiunto: "Né manco per noi si tacque [...] della biografia del Canova, scritta dal co. Cicognara, dove se la critica si dimostrò un po' aspra e severa nel notare la lingua e lo stile di quel libro, ciò fece in servizio de' giovani, a' quali l'esempio del Cicognara, che per altri rispetti è scrittore chiarissimo, poteva riuscire pieno di pericoli e di seduzione" («Giornale di Treviso», IV, 1824, 35, p. 4). La questione della lingua fu centrale negli interessi di Paravia, che vi aveva dedicato anche uno dei suoi primi lavori, lettera indirizzata al teologo novarese Antonio Rosmini (1797-1855, cfr. G. CAMPANINI, *Rosmini e Roma*, Roma, Stresa 2000; F. DE GIORGI, *Rosmini e il suo tempo*, Brescia, Morcelliana 2003) *Delle cause per le quali a' nostri giorni da pochi direttamente si adopera la bellissima italiana favella*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», XVIII (1819), pp. 195-234.

<sup>351</sup> Per un profilo biografico di Cesari, cfr. C. C. BRESCIANI, *Elogio storico del Padre Antonio Cesari dell'Oratorio di Verona*, Verona 1828; G. BONFANTI, *Vita di Antonio Cesari*, Verona 1832; G. GUZZONI, *Cesari Antonio*, in E. DE TIPALDO, *Biografia degli Italiani illustri*, II, pp. 319-25; V. FONTANA, *Antonio Cesari. Le sue opere – La sua vita – Le sue amicizie. Saggio di studi cesariani*, Verona, Bettinelli 1928; S. TIMPANARO, *Cesari Antonio*, in *DBI*, XXIV, 1980, pp. 151-58 (con ricca bibliografia); ID., *Ancora sul padre Cesari: per un giudizio equilibrato*, in ID., *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi 1995, pp. 1-29. Sulla teoria purista di Cesari si veda la recente edizione della sua *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, testo critico e commento di A. Piva, Roma-Padova, Antenore 2002, con relativa bibliografia; segnalo infine A. CESARI, *Pensieri su la musica, la pittura e la scultura* (1808-1823), in ID., *Scritti danteschi bibliografici e filologici*, a cura di G. Guidetti, Reggio Emilia, Tip. Collezione Storico-Letteraria 1917, pp. 276-85.

<sup>352</sup> L'ostilità nei confronti dell'operato di Cicognara è testimoniato anche da una lettera di Angelo Salmistro, che già nel novembre 1822, subito dopo i funerali di Canova, aveva scritto a Giuseppe Monico: "Avete veduto la Cicognaresca orazione per Canova? Oh, Che miseria!" (BSPV, fondo G. Monico, busta 1017.32; Salmistro faceva riferimento all'*Orazione in morte del marchese Antonio Canova, letta il giorno delle sue esequie nella Sala dell'Accademia di Belle Arti*, Venezia 1822). L'aspro articolo di Paravia non fu apprezzato dai redattori della «Gazzetta



Di fatto l'ambiente intransigentemente cattolico in fatto di religione e di morale, in cui nacque e venne approvata l'opera paraviana – peraltro sul fronte linguistico più conciliante di tanti suoi rigorosi conterranei<sup>353</sup> – ci appare tenacemente schierato a difesa della validità delle regole e delle norme, tramandate dalla tradizione tanto in campo letterario quanto artistico – ne sono testimoni le esperienze pubblicistiche, portate avanti da questo *coté* intellettuale, fundamentalmente legate all'ambiente istituzionale ed affatto estranee alla rinnovata tipologia giornalistica, più agile e disinvolta, che si stava affermando su scala nazionale. Attraverso un commento critico, capace di correggere eventuali scostamenti della produzione canoviana dall'immagine costruita di novello Fidia, tali eruditi intendevano dunque conseguire un duplice obiettivo: da un lato rimarcare il carattere elitario della produzione culturale, insistendo sulla superiorità comunicativa della traduzione verbale rispetto alle immagini, latrici di valori ineluttabilmente costituiti altrove; dall'altro ribadire la devozione ai modelli classici, dei quali si volevano ripetute senza variazione alcuna struttura, organizzazione e configurazioni formali. Facendo corrispondere le virtù classiche a quelle della rifiorita religiosità contemporanea, veniva così assicurata la fondatezza di varie ortodossie, da quella appunto religiosa<sup>354</sup> a quella politica<sup>355</sup>, ed ancora la linguistica<sup>356</sup>.

La *Storia della Scultura* e la *Biografia di Canova* cicognariane erano invece monumenti alle capacità di innovazione, di scelta, di costruzione e superamento delle regole e dei generi: ad un'arte che, rifiutando il disimpegno sociale e politico e la fuga sulle cime di Pindo, cui la voleva destinata tanta parte del classicismo non solamente veneto, si impegnasse nella realizzazione presente di un ideale etico e civile, oltre che estetico. Con i suoi scritti Cicognara portava avanti quel processo di esaltazione politica dell'artista, che, originato dalla penna del Giordani bolognese del *Panegirico ad Antonio Canova*, nel corso degli anni aveva raccolto tra gli altri i diversi contributi di Giovanni Battista Niccolini<sup>357</sup> e dello stesso Missirini, “caldo di tutto ciò che tornava a lode dell'Italia

---

di Venezia», che ne criticarono il contenuto, biasimando il “traffiggente modo in che elle [censure] si veggono dall'ignoto estensore dettate” («Gazzetta di Venezia», 1824, n. 103, pp. 409-11), né dal più tollerante Giulio Bernardino Tomitano, il quale, poco dopo la lettura dell'articolo, scrisse una lettera all'amico Monico, prodigandosi in una affettuosa difesa del Presidente dell'Accademia: “Nel giornale oh come mi ha dato nel cuore (glielo dico in tutta confidenza) quell'acerbissima critica contro il Cicognara, uomo grande, buono e sommamente benemerito! Perché assalirlo in quella forma, e per quelle miserie di lingua, e gramaticali [sic], se egli in mille luoghi delle sue opere, e nelle sue lettere agli amici ingenuamente confessa di non avere studiata la lingua, di non conoscere le regole? In sì fatti lavori, pare a me, che sia da cercare la sostanza, non già la dizione” (BSPV, fondo G. Monico, busta 1022.1).

<sup>353</sup> Paravia cercò infatti di mantenersi in amichevoli rapporti anche con l'anti-cruscante ed anti-cesariano Monti (cfr. S. ROSSETTO, *Il «Giornale delle scienze e lettere delle Provincie venete»*, (la difesa della tradizione linguistica nel primo Ottocento), «Accademie e Biblioteche d'Italia», LI, 1983, nn. 4-5, pp. 318-25; più in generale sulla questione della lingua nella stampa periodica ottocentesca resta ancora valido l'eccellente lavoro di S. DE STEFANIS CICCONE, *La questione della lingua nei periodici letterari del primo '800*, Firenze, Olschki 1971).

<sup>354</sup> Oltre al testo di Paravia, si veda l'*Orazione* funebre del patriarca di Venezia Jacopo Monico (1778-1851), cugino di Giuseppe, in occasione delle esequie a Canova (cfr. *Delle lodi di Antonio Canova. Orazione di JACOPO MONICO Arciprete in S. Vito di Asolo, indi Vescovo di Ceneda Patriarca di Venezia, e Cardinale della S. Romana Chiesa ec. ec.* [1822], Bassano del Grappa 1857).

<sup>355</sup> Opportunamente Timpanaro ha sottolineato la matrice fortemente reazionaria e conservatrice della valorizzazione della tradizione linguistica italiana, compiuta da Cesari e dagli altri puristi (cfr. S. TIMPANARO, *Il Giordani e la questione della lingua*, in ID., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi 1980, pp. 147-223; 198-99).

<sup>356</sup> Cfr. S. ROSSETTO, *Il «Giornale delle scienze e lettere delle Provincie venete»*; riguardo alla fortuna ed alla diffusione del Purismo in Italia si veda inoltre M. C. ZACCARIA, *Purismo*, in V. BRANCA (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET 1986<sup>2</sup>, III, pp. 565-70. Nell'epistolario di Cesari figurano ben dodici letterati trevigiani, che, tra il 1784 e il 1828, furono in relazione epistolare con lui: cfr. G. GUIDETTI, *Antonio Cesari e le sue relazioni coi contemporanei*, Reggio Emilia, Tip. Collezione Storico-Letteraria 1903, pp. 283-88; per un'analisi della situazione della letteratura veneta ai primi anni dell'Ottocento vedi G. GAMBARIN, *La polemica classico-romantica nel Veneto*, «Ateneo Veneto», XXXV (1912), I, 2, pp. 105-38 e XXXVI (1913), I, 1 e 2, pp. 43-67; D. NARDO, *Minerva Veneta: studi classici nelle Venezia fra Seicento e Ottocento*, Venezia, Il Cardo 1997.

<sup>357</sup> “Voi che pensate – scriveva Niccolini a Missirini intorno al 1817 – ed agite così nobilmente sapete che l'indipendenza si perde quando uno si pone nel caso d'aver bisogno d'altri, e che i benefici si credono sempre mal pagati dagli uomini che chiamano spesso ingrati gli uomini che non son vili. Purtroppo la fortuna mi ha reso dipendente senza ch'io m'accresca catene. Se avessi quattrini, fuggirei anch'io da questa nebbia, e più da questa atmosfera morale

nostra”<sup>358</sup> e non a caso investito da Cicognara, incassato il rifiuto del letterato piacentino, del “sacro” incarico di stendere la biografia di Canova<sup>359</sup>. Questa corrente interpretativa non solamente assegnava allo scultore il ruolo di restitutore o rinnovatore delle arti, ma anche, ed anzi proprio in virtù del suo impegno artistico, di depositario della palingenesi etica della nazione: eredi della tradizione illuministica giacobina, tali intellettuali si rendevano così partecipi di una critica militante, che propugnava una modernizzazione della società per mezzo della letteratura, delle arti figurative e delle sceniche, strumenti efficaci nella costituzione di una coscienza effettivamente nazionale.

Impostando su simili assunti civili la propria esaltazione di Canova in occasione dell’inaugurazione di un suo busto commemorativo all’Ateneo di Treviso nell’aprile 1823<sup>360</sup>, Giuseppe Bianchetti (1791-1872) – “Il più letterato dei veneti e il meno veneto dei letterati, come ha scritto Treves<sup>361</sup> –, non a caso all’epoca giovane ammiratore e poi amico di Giordani”<sup>362</sup>, scatenò una feroce polemica, ben documentata dalla stampa locale. Nella contesa, che ci apprestiamo ad analizzare, riconosciamo contrapposte due distinte interpretazioni del patrimonio culturale e della pubblicistica, che doveva farsene mediatrice per il vasto pubblico: da un lato la posizione, precedentemente ricordata, degli eruditi, dediti ai valori tradizionali, che ancora guidavano le redini della stampa primo-ottocentesca; dall’altra quanti si facevano promotori di un suo rinnovamento, in osservanza alle diverse esigenze, avanzate dalle nuove schiere di lettori e fruitori del bene artistico. Come anticipato nel capito primo, lo schieramento per l’una o l’altra fazione risultò sovente

---

di viltà che regna in questa sedicente Atene d’Italia [Firenze] non già per vedere codesti romaneschi che son lontani dalla virtù più di noi e brutalmente stupidi forse più d’ogni altro popolo d’Italia, ma per ispirarmi a codeste sacre ruine, e dimenticar gli uomini e i tempi nei quali ho avuto la disgrazia di vivere. Ma è meglio che io qui mi rimanga perché prostrandomi a codesti avanzi della grandezza italiana non ne trarrei che sdegno e malinconia, passioni contrarie alla vita serena e alla filosofia”; e concludeva: “Salutate Canova l’unico onore dell’Italia vecchia meretrice che paga i suoi adulteri” (*Lettera di GIOVANNI BATTISTA NICCOLINI a Melchior Missirini*, Firenze s.d., Biblioteca Comunale «A. Saffi» di Forlì, ms. 294, CR 253, citata in F. LEONE, *Melchior Missirini segretario e agiografo*, p. 204).

<sup>358</sup> G. MANUZZI, *Elogio di Melchior Missirini*, Ravenna 1856, p. 27. Cfr. inoltre F. LEONE, *Melchior Missirini segretario e agiografo*, passim.

<sup>359</sup> “Spero che il gran lavoro tuo chiuderà tutte le bocche, e gl’insetti finiscano di ronzare. Voi come Segretario dell’Accademia prima del mondo ponete la mano sulla bocca ai pettegolezzi gelosi, e dite a tutti i pretendenti attuali quanti sono, che pestati in un mortaio non valgono la polvere che sortiva dalle scarpe di Canova” (*Lettera di LEOPOLDO CICOGNARA a Melchior Missirini*, Venezia 1° agosto 1823); il ferrarese rinnovava la propria fiducia a Missirini nel dicembre successivo in un’altra lettera, datata Venezia, 3 dicembre 1823 (conservata, come la precedente, in BNCR, *Fondo Vittorio Emanuele*, ms. 255, è riportata in F. LEONE, *Melchior Missirini segretario e agiografo di Canova*, p. 219). Le attese cicognariane, come testimonia l’entusiastica lettera del 16 luglio 1824, non furono disilluse: “Il lavoro è degno del lodato e del lodatore”, scriveva Cicognara, “è un bello e classico lavoro” (cfr. *Lettere di LEOPOLDO CICOGNARA a Melchior Missirini*, Padova 16 luglio 1823, in BNCR, *Fondo Vittorio Emanuele*, ms. 255, cit. in F. LEONE, *Melchior Missirini segretario e agiografo di Canova*, p. 222).

<sup>360</sup> In occasione dell’inaugurazione del busto, opera di Luigi Zandomeneghi, la società filodrammatica trevigiana diede nel teatro di Treviso un’accademia vocale e strumentale con una grande sinfonia “appositamente scritta dal Maestro Rossini per introduzione alla seguente Cantata con parole e musica composte dal sullodato Maestro e da eseguirsi dalli signori Dilettanti” (cfr. *Prospetto dell’accademia vocale ed instrumentale che si darà in Treviso nel teatro della società filodrammatica la sera del 1° aprile presente. L’Erma del già socio onorario dell’Ateneo Antonio Canova solennemente inaugurato la mattina dello stesso giorno nel luogo medesimo*, Treviso 1823). Per la cerimonia venne inoltre stampato un opuscolo di composizioni poetiche, cui contribuirono G. Barbieri, B. Villabruna, P. Pola, A. Bottari e B. Princivalli (*Componimenti per la dedicazione del busto eretto al Canova nell’Ateneo di Treviso il primo di Aprile 1823*, Treviso 1823). La cerimonia fu puntigliosamente descritta dalla «Gazzetta di Milano» n. 102 e dalla «Biblioteca Italiana» tomo 94. Il discorso di G. BIANCHETTI, *Nella solenne dedicazione del busto di Antonio Canova fatta dall’Ateneo di Treviso il primo aprile 1823*, conobbe cinque diverse edizioni tra il 1823 e il 1849: a seguito delle critiche rivoltegli, Bianchetti si dimise dalla carica di segretario dell’Ateneo, in cui rientrò solamente anni dopo. Alla sua figura dedica viva attenzione P. TREVES, *La critica letteraria, la filologia, la bibliografia*, in G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, *Storia della cultura veneta*, VI, pp. 365-96, specie le pp. 377-84; si vedano inoltre L. OGNIBEN, *Della vita e delle opere di Giuseppe Bianchetti*, Treviso, Zoppelli 1914, e la voce *Bianchetti* di A. BALDUINO nel *DBI*, X, 1968, pp. 49-51, che fa particolare riferimento al suo importante testo *Degli uomini di lettere*, Treviso 1839.

<sup>361</sup> P. TREVES, *La critica letteraria, la filologia, la bibliografia*, p. 379.

<sup>362</sup> Cfr. G. GAMBARIN, *Pietro Giordani e Giuseppe Bianchetti (con 25 lettere inedite)*, «Giornale storico delle letterature italiane», XCIII (1929), pp. 241-94.

determinante per la sorte stessa dei giornali: se la formula del giornalismo erudito era destinata ben presto ad esaurirsi, come documentano il progressivo indebolimento e poi la chiusura di tante testate sorte a cavallo tra i due regimi, i periodici che seppero aggiornarsi, prestando maggiormente ascolto ai mutati interessi dei lettori, si associarono alle più recenti riviste liberali nel costituire una nuova forma editoriale più dinamica e accattivante.

Orbene, nel proprio intervento Bianchetti aveva sottolineato con toni accesi l'importanza di Canova non solamente per il riscatto di un'epoca, altrimenti segnata dalle turbolenze e dalle continue guerre, che avevano devastato l'Europa intera sotto le insegne napoleoniche, ma soprattutto per l'affrancamento della patria, politicamente asservita allo straniero, ma fino allora ancor più colpevolmente incapace di confermare l'antica supremazia sul piano culturale:

Ma non è dubbio che senza un Canova donante splendore di antica luce a quella [arte] che forse di tal nome era divenuta indegna, e a tutte un impeto insolito di vita, noi non dico scendere a prova cogli stranieri, ma occupar sovr'essi il seggio, anzi ad uno per molti rispetti più alto salire, noi non potevamo certamente. Ed è questa gran cosa, grandissima, e chi per tale non la reputa s'imbruttisca nelle sue ricchezze, s'avvilisca ne' suoi cortigiani aggiramenti, ma non parli dell'Italia, non parli perdio! della patria. Imperocché qual altra maggior gloria, che altro grado di preminenza ci era anche in questi tempi concesso di sperare, signori, oltre quello il quale per opera di questo Canova dalle arti ci è venuto, e dall'omaggio di non fisica sudditanza che per ciò furono astretti a renderci tutt'i popoli che hanno avuto o mostrano alcuno sentimento di civiltà? A mutare e tramutare più volte in pochissimo tempo le sorti di venti milioni d'Italiani, non fu bisogno che alcuno italiano fosse udito, ma l'ingegno di questo solo Italiano fu mestieri richiedessero le nazioni, i principi di esse, ed i potenti quando vollero assicurare d'immortalità i loro uomini, i fatti delle loro storie, il sentire del loro cuore, e la fama della loro gentilezza<sup>363</sup>.

Ecco dunque che non un generale, non un politico, non un Napoleone, ma uno scultore aveva saputo riscattare il nome italiano dalla miseria, cui sembrava definitivamente condannato.

Il discorso di Bianchetti venne positivamente recensito in diverse occasioni nel «Giornale di Treviso», che l'apporto di numerosi giovani collaboratori sembrò per un certo periodo garantire quale esponente privilegiato del vivace ambiente culturale trevigiano di primo Ottocento<sup>364</sup>. Esso non fu però apprezzato né dal presidente dell'Ateneo Giambattista Marzari, né da altri intellettuali della Marca, i quali trovarono sfogo alle proprie censure con un libello denigratorio, in cui le critiche al cattivo stile dell'oratore si univano a velate motivazioni di tipo politico e sociale<sup>365</sup>. Mentre Giuseppe Monico premeva per far difendere il proprio socio da un critico alle prime armi ma agguerrito, Nicolò Tommaseo – che si dichiarò fin da subito felicissimo di prendere le parti di Bianchetti e iniziò a scriverne un'apologia, la quale però, probabilmente per motivi censori, non vide mai la luce<sup>366</sup> –; da un altro dei suoi collaboratori, il fidato Pier-Alessandro Paravia, già intervenuto criticamente a proposito di Bianchetti in occasione della fondazione del giornale, giungeva una lettera mordace: scriveva Paravia che le poche lodi, di cui il *Discorso* pareva degno, non erano certamente da attribuirsi “al modo di esporre le cose”, dal censore ritenuto “durissimo”, quanto alla magra figura che vi faceva “Napoleone [...], in comparazione del Canova, il cui merito non ha bisogno di confronti per risplendere”<sup>367</sup>.

L'intenzione svalutativa dell'imperatore, individuata da Paravia, era in realtà affatto estranea al confronto tra Canova e Napoleone, proposto da Bianchetti: il tentativo delegittimante del critico è rivelatore delle serie preoccupazioni avanzate dall'ambiente veneto più ortodosso circa una lettura

---

<sup>363</sup> G. BIANCHETTI, *Nella solenne dedicazione*, 1823, pp. 14-15.

<sup>364</sup> Cfr. F. G., *Lettera al Direttore del Giornale sul Discorso di Giuseppe Bianchetti in lode del Canova*, «Giornale di Treviso», IV (1823), 25, pp. 20-29; *Nella solenne dedicazione del busto di Antonio Canova fatta dall'Ateneo di Treviso il primo aprile 1823. Discorso di Giuseppe Bianchetti*, Ivi, p. 278; *Nella solenne dedicazione del busto di Antonio Canova fatta dall'Ateneo di Treviso il primo aprile 1823. Discorso di Giuseppe Bianchetti*, Ivi, pp. 285-300.

<sup>365</sup> *Giudizio critico sul Discorso di Giuseppe Bianchetti per la dedicazione del busto di Antonio Canova*, Venezia 1823.

<sup>366</sup> L'intera vicenda è stata ricostruita, con l'ausilio della documentazione epistolare conservata presso la Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, da B. CONTI, *Il "Giornale di Treviso"*, pp. 142-44.

<sup>367</sup> Cfr. G. B. CERVellini, *Il periodo veneziano di P. A. Paravia*, passim.

così marcatamente politica della produzione artistica, quale quella proposta dall'oratore. Impegnato nella difesa della libertà di pensiero e nella diffusione delle nuove idee, Bianchetti costituiva infatti un pericolo per la prosecuzione di certi rigidi assetti accademici, contro il cui ristagno promuoveva forme culturali più dinamiche, atte a riformare nel contempo lingua, letteratura, arte, come pure i settori tecnico-scientifici.

Per comprendere le intenzionalità dello "Alcibiade di Treviso", come è stato recentemente definito Bianchetti<sup>368</sup>, occorre allora ricordare le polemiche, che a partire dagli anni Venti coinvolsero la didattica delle Accademie di Belle Arti, accusate da più fronti di ridursi a "vero deposito dell'arte morta", invece di corrispondere a criteri di "pubblica utilità"<sup>369</sup>. Le severe denunce, avanzate da Cicognara dalle pagine dell'«Antologia» di Vieusseux, trovavano la loro giustificazione nella riduzione della carica progressista di tali istituti entro uno sterile conformismo, assente nelle intenzioni originarie dei loro fondatori.

I progetti riformistici di Cicognara, che invitava i responsabili delle diverse istituzioni ad incentivare la realizzazione di opere funzionali ai bisogni sociali, invece di perdersi nell'inutile assistenzialismo – "La vita dell'arte, scriveva, "sta nel render utile l'opera della mano e dell'ingegno, il che è molto diverso dal far vivere l'artista col soccorso di lavori miserabili che lo degradano, e che non sono mai diretti alla pubblica utilità"<sup>370</sup> –, trovarono un feroce avversario in Antonio Diedo, professore d'estetica e segretario dell'Accademia lagunare, di cui il primo era stato presidente<sup>371</sup>: di contro all'esaltazione del genio e dell'inventiva, promossa dal rivale, nei propri interventi Diedo perorava la modestia e l'operosità dello studente modello, prescrivendo con

---

<sup>368</sup> Cfr. E. DEMATTÈ, *Giuseppe Bianchetti. L'Alcibiade di Treviso*, Treviso, Canova 2004.

<sup>369</sup> X. [L. CICOGNARA], *Della istituzione delle Accademie di Belle-Arti in Europa*, «Antologia», VI (1826), 61, pp. 92-118: 104. Nella sua prolusione del 1822, Cicognara, ben consapevole della situazione poco favorevole all'esercizio artistico, invitava i suoi ascoltatori a non schivare generi considerati subordinati come il paesaggio e la decorazione pittorica delle dimore private: "Piegate, come l'uom saggio deve fare, alla varia indole dei tempi, e sovvengevvi che il ministero dell'arte è quel di piacere; non frangete la navicella del tenero ingegno in ardui scogli, ma destreggiate attraverso gli ostacoli, e la men ridente fortuna. Mirate là dove l'antica regina del mondo, Roma pur madre de' nostri studi, consigliar parve al maggior numero di coloro che alto levan grido sull'arte, la scelta d'un tal genere d'imitazione, che se non fregia le sale delle pubbliche residenze, le aule dorate dei re, gli altari o le volte dei Templi, pur serba nella delizia de' gabinetti una sorgente di somma bellezza, un'occasione all'artista di non ignobile ricompensa" (*Prolusione del co. LEOPOLDO CICOGNARA presidente dell'I.R. Accademia*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi il dì IV agosto MDCCCXXII*, Venezia 1822, pp. 5-15: 11). Per un quadro generale delle discussioni cfr. F. BERNABEI, *La vita artistica della società ottocentesca*, pp. 499-505; ID., *Riflessioni sopra i doveri accademici*, in G. RICCI (a cura di), *L'architettura nelle accademie riformate*, Milano, Guerini 1992, pp. 17-39, con relativa bibliografia; sulla posizione di Cicognara, in attesa degli Atti della IX Settimana di Studi Canoviani, cfr. F. BERNABEI, *Critica, storia e tutela delle arti*, in G. ARNALDI – M. PASTORE STOCCHI, *Storia della cultura veneta*, VI, pp. 397-428; F. MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in particolare pp. 57-58; C. NICOSIA, *Le Accademie inutili: Leopoldo Cicognara e la crisi delle istituzioni artistiche*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 30-31 (1992), pp. 249-255; C. FERRI, *Cicognara e la formazione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Venezia Arti», VIII (1994), pp. 85-88; C. NICOSIA, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva 2000. Quando, a partire dal 1837, Pietro Selvatico formulò le sue prime riflessioni sull'utilità delle accademie, cui contrappose il benemerito sistema delle botteghe medievali, ebbe naturalmente ben presenti le precedenti perplessità del Cicognara: "Persino il Cicognara, quel Cicognara che pur era tanta parte di una di esse, e l'avea creata quasi dal nulla, pure notava molte colpe nelle Accademie, tanto il grand'uomo preferiva la verità ad un vanitoso amore verso l'istituto da lui diretto" (P. SELVATICO, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare*, Milano 1837, p. 31).

<sup>370</sup> X. [L. CICOGNARA], *Della istituzione delle Accademie di Belle-Arti in Europa*, p. 109. Cicognara propose di introdurre una specie di numero chiuso per l'ingresso nelle accademie, di ridurne drasticamente il numero e di concentrare la didattica "ai soli insegnamenti elementari, bastevoli al puro esercizio dell'occhio e della mano, per quanto basti all'esercizio dei mestieri meccanici": il denaro ricavato dai risparmi (in particolare gli stipendi dei professori e le pensioni, che sarebbero venuti a mancare) avrebbe potuto essere impiegato nell'abbellimento delle città e nel restauro dei monumenti (*ivi*, pp. 116-117).

<sup>371</sup> A. DIEDO, *Si mostra non doversi contrariare le inclinazioni*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1826*, Venezia 1826, pp. 5-18: 17-18.

estremo rigore l'aderenza ai modelli classici (ivi compresa la tradizione palladiana), epurati secondo i precetti del Bello stile<sup>372</sup>.

La contesa tra i due, presto consumatasi anche sul piano personale, trovò – com'è risaputo – un particolare terreno di sfida nell'operato di Giuseppe Jappelli, il cui sofisticato ed apparentemente anticonvenzionale classicismo riscuoteva gli applausi incondizionati di Cicognara: la risposta di Diedo, con la bocciatura del progetto jappelliano per l'Università di Padova, aveva comportato la definitiva estromissione di Cicognara dalla presidenza accademica<sup>373</sup> e si situa molto probabilmente alla base di uno degli ultimi scritti dello studioso ferrarese, apparso sul «Giornale di Belle Arti e Tecnologia» nel maggio 1833<sup>374</sup>.

Nell'articolo l'ormai sessantenne Cicognara dava compimento al proprio impegno critico con un'estrema condanna di qualsivoglia forma di dogmatismo in nome di una nuova concezione del Giudizio, sottratto alle tradizionali pretese di universalità, che lo riservavano all'ambito istituzionale. Facendo risaltare invece la soggettività, attraverso cui esso necessariamente si esprimeva, Cicognara sottolineava l'inattuabilità di una valutazione di merito, che non tenesse nella dovuta considerazione il proteiforme gusto del pubblico:

La pedanteria che gela tutto quello che tocca, che isterilisce gli ingegni, e che costringe chi nacque al volo dell'aquila a radere vilmente la terra coi rettili, operò una quantità di mali, imbrigliando gli ingegni più animosi. Questa maledetta peste degli studii produce assolutamente più gravi danni, ed errori di giudizio più madornali che non ne vengano dalla licenza. Oh quante volte ci siamo augurati a fronte della stucchevole mediocrità, guidata dalla tirannia dei pedanti, un bell'errore<sup>375</sup>!

L'iniziale polemica contro i puristi letterari, accusati di compiacersi eccessivamente nel rispolvero di voci lessicali arcaizzanti, tanto da sembrare degli «Zanni della moderna letteratura»<sup>376</sup>, cedeva presto il passo al vero obiettivo di Cicognara, il quale intendeva svolgere una fondamentale requisitoria contro il dogmatismo architettonico, con importanti aperture verso i diversi stili storici, compreso il gotico<sup>377</sup>. Riandando con la memoria all'ostilità dei «puristi» nei confronti di Jappelli e ricordando le numerose occasioni, in cui non era stato concesso all'artista di genio di tentare vie nuove e non ancora esperite, osservava quindi:

L'entasi, o la base d'una colonna, le membrature d'una cornice, la luce derivata dall'alto, la maestosa nudità d'una superficie, la gravità degli ornamenti, il retto e profondo significato delle loro allegorie, l'impiego de' materiali nei nuovi metodi di costruzione, le cognizioni della Fisica, e le più recenti esperienze, col capovolgere il loro sistema, li indispongono e gli allarma all'aspetto di quelle novità, che, destinate ai progressi dell'arte, sono lo spavento di ogni basso e

---

<sup>372</sup> Si veda in particolare il discorso, dal sapore quasi miliziano, *Sul criterio da usarsi nella imitazione dei classici*, rivolto da Diedo agli allievi dell'Accademia il 13 agosto 1809 e quindi edito negli Atti dell'Istituto, pp. 44-60. Sull'autore cfr. G. ROMANELLI, *Venezia Ottocento. Materiali per la storia architettonica e urbana della città nel secolo XIX*, Roma, Officina 1977, pp. 179-82; W. OECHSLIN, *Momenti sublimi nella cultura neoclassica veneziana e nell'opera di Jappelli*, in G. MAZZI, *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, I, pp. 295-329: 299-303; A. BEVILACQUA, voce *Antonio Diedo*, in *DBI*, XXXIX, 1991, pp. 766-69.

<sup>373</sup> Cfr. E. BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti*, pp. 92-ss; F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte*, pp. 693-95.

<sup>374</sup> Per altro proprio nel 1833 si ripeté ancora una volta il caso di mancata realizzazione di un progetto jappelliano: la commissione vicentina dell'ornato decise infatti con data 30 aprile 1833 l'inammissibilità del progetto, che l'ingegnere padovano aveva stilato per un monumento a Palladio nel cimitero di Vicenza. Cfr. G. BARBIERI, *In morte delle arti sorelle. La commedia delle esequie solenni di Canova, Palladio, Tiziano*, in S. MARINELLI – G. MAZZARIOL – F. MAZZOCCA, *Il Veneto e l'Austria*, pp. 80-88: 84.

<sup>375</sup> L. C[ICOGNARA], *Della fallacia de' giudizi nelle opere di gusto*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), pp. 5-13: 11-12. Con particolare attenzione per le osservazioni di carattere linguistico e letterario è intervenuto sul testo Manlio Pastore Stocchi nel suo contributo alla IX Settimana di Studi Canoviani, di prossima pubblicazione negli Atti delle giornate.

<sup>376</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>377</sup> Per gli interessi di Cicognara nei riguardi dell'arte medievale, cfr. N. IVANOFF, *Leopoldo Cicognara e il gusto dei primitivi*, «Critica d'arte», XXIII (1957), pp. 32-46, ed il commento di F. Mazzocca alle già ricordate lettere a Canova sulla *Beatrice*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte*, pp. 85-89. Della vasta bibliografia sulla problematica dei primitivi, ricordo solamente gli storici L. VENTURI, *Gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli 1926 e Torino, Einaudi 1972, e G. PREVITALI, *La fortuna critica dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, Einaudi 1964 e 1989.

servile intendimento – Copiatori meschini di ogni membratura, d’ogni ornamento, incapaci della novità di un concetto, e sempre in guardia contro chi s’affaccia ispirato dal genio e propone ciò che non fu dettato dalla stucchevole loro importunità fra i rancidi precetti di vecchie scuole, non conoscono nell’ottuso loro ingegno se non che la sterile e pedissequa imitazione, sotto il cui giogo pesante si vide pur troppo insterilita e tradita tanta parte di speranze e di gioventù<sup>378</sup>.

Insistendo sulla relatività del modello in sede letteraria come in sede artistica, lo studioso proponeva l’assunzione della storia ad esemplare privilegiato della significazione del presente, in quanto maestra della variabilità di un gusto, fondato sulla misura naturale. Senza intaccare il valore della tradizione, la relativizzazione del bello operata da Cicognara poneva così le premesse, affinché la classicità potesse risultare fruttuosa nell’oggi e non rimanesse, nella sua sdegnata ritrosia, impossibilitata a significarlo.

In tale progetto riformistico si segnalava il ruolo assegnato alla pubblicistica, la cui determinante influenza sull’opinione pubblica era colta da Cicognara nella sua complessità: attraverso l’esempio della propria rivista, egli proponeva dunque una diversa forma di giornalismo, il quale, liquidato il pedante modello settecentesco sopravvivate nelle intenzioni delle più retrograde schiere classiciste, concedesse maggior spazio all’attualità, all’analisi delle più recenti opere d’arte, soprattutto se capaci di stimolare il dibattito; mentre le erudite disquisizioni estetiche dovevano essere relegate in secondo piano, l’attenzione dei critici si sarebbe rivolta all’interpretazione degli aspetti peculiari della prassi artistica contemporanea, insistendo su quanto poteva creare perplessità negli spettatori; senza preoccuparsi di inquadrare i nuovi prodotti entro schematiche griglie valutative e tralasciati tecnicismi e sintassi elaborate, si sarebbe perseguita una forma espositiva più diretta e scorrevole, maggiormente comprensibile a tutti i lettori.

Ad un simile rinnovamento della prassi esegetica concorse indubabilmente la commistione critico-linguistica, attuata dai vari gazzettieri – a diverso livello di pertinenza –, fra i distinti settori artistici, cercando, attraverso la relazione di eventi, tali da catturare l’attenzione del momento, di evidenziare gli elementi di novità delle opere e delle tendenze, così da acuire la propria capacità di cogliere i punti caldi della produzione contemporanea. Già più volte infatti, nel corso dell’esposizione delle linee interpretative, proposte in relazione all’operato canoviano, abbiamo fatto riferimento alle coeve realizzazioni teatrali, sottolineando come l’accentuazione degli aspetti più sentimentali e moderni della sua arte fosse correlata alla diretta esperienza dei tentativi di infondere un’inedita passionalità alle forme espressive tradizionali, avviati sulle scene: è giunto ora il momento di motivare tali affermazioni, considerando le proposte spettacolari dei primi decenni del secolo e mettendo a fuoco l’uso fatto dai commentatori dei diversi settori (figurativo, letterario, teatrale, musicale) delle relazioni fra i vari campi. Si capirà allora in che termini l’allargamento degli studi agli eventi operistici e coreografici dell’epoca possa fornire nuovi stimoli alla comprensione della produzione artistica primo-ottocentesca ed in particolare ai sottili meccanismi psicologici, che stavano alla base delle preferenze e dell’orientamento del gusto dei contemporanei: senza dimenticare che le opere di Canova andavano godute al lume di una fiaccola, che faceva riverberare la pastosità del marmo fino a renderlo “viva carne”.

### ***c. Il coreodramma di Salvatore Vigand: il tema della corporeità tra tradizione mitologica ed istanze espressive***

Sì bella Opera viene tagliata da due Balli, ai quali tutti gli spettatori stanno attentissimi e muti, come se avessero a vederli cogli orecchi, e chi più salta, e più contorce i piedi e la vita, più applausi riscuote. Terminato il secondo Ballo, quantunque rimanga ancora un terzo del Dramma, la maggior parte se ne va via tutta ricreata, e massimamente istruita<sup>379</sup>.

---

<sup>378</sup> L. C[ICOGNARA], *Della fallacia de’ giudizi nelle opere di gusto*, p. 11.

<sup>379</sup> F. MILIZIA, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia 1794, rist. anast. Bologna, Forni 1969, p. 40. Cfr. P. MAROLDA, *La discussione sul melodramma nel “Trattato del teatro” di F. Milizia*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXX (1976), 2, pp. 13-19.

Le severe parole di Francesco Milizia sintetizzano il disappunto dell'intellettuale nei confronti delle preferenze di un pubblico, che riversava sul ballo pantomimico gli appetiti più inconfessati, frustrati da decenni di teatro aulico metastasiano, lasciandosi trasportare dalle sue immaginose narrazioni di viaggi, dalle grandi vicende dell'attualità politica e della storia, dalle saghe più fosche derivate da eredità teatrali remote o da tradizioni estere e ancora misconosciute. Tra i punti di forza del pantomimo vi era infatti, avrebbe ricordato decenni dopo Ermes Visconti (1819), la possibilità di abbandonare senza remore i vetusti e coercitivi soggetti mitologici e favolistici, per stimolare con temi inediti la curiosità onnivora dello spettatore.

Il fervente dibattito, sviluppatosi nel Settecento con la riforma del ballo d'azione, intorno alla natura e alle finalità dell'ipertrofico spettacolo coreografico, continuò ad appassionare artisti ed intellettuali ancora nella prima metà del secolo successivo: se nel clima culturale del primo Ottocento tema centrale rimase la ricerca del vero – l'osservazione attenta della natura che l'artista trasfigurava alla luce di un ordine superiore dettato dalle severe regole dell'arte<sup>380</sup> –, uno degli snodi su cui s'imposero le riflessioni dei critici riguardò l'opportunità di utilizzare gli autori moderni al posto degli antichi, come fonte d'ispirazione per i soggetti dei balli. Per vie necessariamente più mediate anche la danza si trovava dunque a fare i conti con la pesante eredità dell'immaginario mitologico classico: i numerosi e vivaci scritti polemici, che fecero da contorno all'affermarsi della rinnovata poetica di Salvatore Viganò (1769-1821), ballerino e poi principe dei coreografi napoleonici<sup>381</sup>, svolsero anzi presso il pubblico milanese, e in misura minore per quello veneziano, "la funzione catalizzatrice di coagulare gli echi del vasto dibattito tra i difensori della mitologia e le avanguardie del nascente movimento romantico"<sup>382</sup>.

Date le dimensioni assunte dal fenomeno, anche la stampa periodica riservò numerose pagine al resoconto ed all'interpretazione dei coreodrammi viganoviani, il nuovo genere di spettacolo alla moda: ci occuperemo di seguito di alcuni di questi interventi, funzionali ad illustrare i principali snodi critici intorno alla chiarificazione della natura estetica dell'arte coreografica. Si noterà da un lato come le discussioni conobbero una parabola esplicativa parallela alle altre forme espressive, dagli insoliti tentativi di determinare un paradigma valutativo universalmente valido al riconoscimento dell'inevitabile origine fattuale di ogni critica efficace ed equanime; dall'altro la precarietà costitutiva della rappresentazione danzata indusse gli interpreti a prestare maggior attenzione agli aspetti più effimeri della componente artistica, stimolando il nascere di un puntuale interesse per certi sottili attributi psicologicamente rilevanti, parimenti presenti in diverse discipline.

Prima però di procedere con i nostri ragionamenti, risulta opportuno un rapido esame della natura dello spettacolo coreodrammatico e dei motivi della sua fortuna a cavallo tra i due secoli.

\*\*\*

L'origine della moderna danza teatrale viene solitamente fatta risalire alla metà del Seicento, quando le medesime condizioni, che favorirono la fioritura del teatro d'opera impresariale dapprima

---

<sup>380</sup> Si veda in proposito nostro capitolo 4.

<sup>381</sup> Su Viganò cfr. H. PRUNIÈRES, *Salvatore Viganò*, «La revue musicale», II (1921), n. 2, pp. 71-94; A. MILLOSS, *La lezione di Salvatore Viganò*, «La danza italiana», I (1984), pp. 7-19; per il più ampio riassunto della letteratura ottocentesca su Viganò (tra cui l'imprescindibile biografia agiografica di CARLO RITORNI, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Milano 1838) o ispirata dai suoi balli, si veda il saggio di L. BOTTONI, *L'ombra allo specchio. Diacronia di una ricezione*, nel volume collettaneo a cura di E. RAIMONDI, *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino 1984, pp. 45-144: il testo contiene discussioni approfondite sulla musica dei balli viganoviani (R. DALMONTE, «*Une Ecriture corporelle*»: la musica e la danza), sullo stile coreografico (F. FRASNEDI, *Il genio pantomimico: i fantasmi del ballo d'azione*), sulle scenografie (A. OTTANI CAVINA, *I segni dissolti. Frammenti per un'immagine*), oltre ad offrire una guida preziosa ad altra letteratura recente su Viganò.

<sup>382</sup> A. L. BELLINA – G. PIZZAMIGLIO, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, «Lettere Italiane», XXXIII (1981), 3, pp. 350-84: 350.

a Venezia e poi attraverso tutta la penisola<sup>383</sup>, condussero ad una riforma della prassi coreutica, precedentemente legata all'ambiente cortigiano, garantendo la creazione di uno stile specifico di ballo teatrale<sup>384</sup>. Ritenuti semplice complemento dello spettacolo canoro, i balli venivano solitamente allestiti assieme alle opere in musica, configurandosi come degli *entr'acte* piuttosto ampi, del tutto indipendenti dall'azione drammatica principale, a loro volta accompagnati da musica strumentale.

Fu solo a partire dagli anni Trenta del Settecento che le danze cominciarono ad occupare un posto di rilievo all'interno del complesso spettacolare, guadagnando il favore del pubblico anche a discapito dell'opera seria: mentre ancora perduravano i *divertissements* più o meno lunghi, costituiti da una serie di *entrées*, composte ciascuna di movimenti distinti per formazioni diverse di ballerini, nuova importanza vennero acquisendo quei balletti, che si prestavano a conglobare elementi narrativi attraverso l'innesto di sequenze pantomimiche più o meno estese. Tale tendenza, da leggersi come il riflesso del più generale orientamento, che condusse la coreutica europea alla narrazione di trame coerenti – laddove la danza pura veniva progressivamente ridotta a favore di una mimica “significante”<sup>385</sup> –, determinò il parallelo dilatarsi dei balli: questi ultimi assunsero dimensioni sempre maggiori, inducendo spesso gli impresari a far abbreviare l'opera in musica, cui essi sarebbero dovuti fungere da contorno (non si dimentichi comunque che per tutto l'Ottocento in Italia i balli continuarono ad essere coniugati con il melodramma, mentre lo spettacolo teatrale, fatto per intero di allestimenti coreografici, non si sviluppò che nel XX secolo). Una testimonianza d'eccezione fornisce in tal senso Stendhal, tracciando con vividezza descrittiva una serata tipica dell'offerta teatrale tra fine Sette e inizio Ottocento:

Je donnerai un exemple des spectacles d'Italie [...]. Le 1<sup>er</sup> février 1818, le spectacle de *la Scala* commençait à sept heures [...] il était composé du premier acte de la *Gazza ladra*, qui dura de sept heures à huit heures un quart; du ballet de la *Vestale*, de Viganò, où jouaient Mlle Pallerini et Molinari, qui dura de huit heures et demie à dix heures; du second acte de la *Gazza ladra*, de dix heures un quart à onze heures et un quart; et enfin, de la *Calzolaia*, petit ballet bouffe de Viganò, que le public avait sifflé de premier jour par dignité, mais qu'il revoyait cepedant avec délices, parce

---

<sup>383</sup> Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT 1982. Sulla figura dell'impresario teatrale, si veda inoltre l'imprescindibile J. ROSSELLI, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario*, Cambridge, Cambridge University Press 1984 (trad. it. *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT 1985).

<sup>384</sup> Cfr. G. TANI, voce *Balletto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, I, 1954, coll. 1356-79; G. TANI, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, 3 voll., Firenze, Olschki 1983; M. N. MASSARO, *Il ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova*, «Acta Musicologica», LVII (1985), 2, pp. 215-75; K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. BIANCONI e G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EdT, 6 voll. [ma voll. IV-VI], V, 1988: *La spettacolarità*, pp. 197-252, con relativa bibliografia; E. RUFFIN e G. TRENTIN (a cura di), *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, con introduzione di J. Sasportes, Milano, Ricordi 1994; L. TOZZI, C. CELI, A. TESTA, *Il Balletto in Italia*, in A. BASSO (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vl. V, *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET 1995, pp. 37-162; R. ZAMBON, *Il “grido della natura”: il teatro di danza alla fine del Settecento a Venezia*, in A. BENISCELLI (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni 1997, pp. 253-64; il fascicolo monografico *La danza a Venezia* della rivista «La danza italiana», n. 5/6 (1987); S. SINISI, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Firenze, Carocci 2005; A. TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore 2005. Per i singoli compositori e le loro opere, si rimanda alle voci dell'*International encyclopedia of dance*, curata da S. J. COHEN, 5 voll., Oxford, Oxford University Press 2004, con relativa bibliografia.

<sup>385</sup> Secondo Lorenzo Tozzi fu il librettista Le Brun il primo, nella sua prefazione al *Théâtre Lyrique* (1712), ad affermare l'esigenza che il balletto si giovasse della pantomima e seguisse in tal modo l'esempio dei greci e dei romani (cfr. L. TOZZI, *Il balletto pantomimo del Settecento – Gaspare Angiolini*, L'Aquila, L. U. Japadre 1972, p. 55); giustamente scettica su questa priorità E. RANDI, *Pittura vivente. Jean Georges Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo e Fiore editori 1989, p. 22: in generale si segnala tutto il primo capitolo per i precedenti sei-settecenteschi ai temi, che stiamo affrontando. Cfr. inoltre il citato M. N. MASSARO, *Il ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova*; K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, pp. 197-213; G. MORELLI (a cura di), *Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Firenze, Olschki 1996; A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere 1998.



qu'il y avait du nouveau. [...] Ce petit ballet terminait le spectacle, qui finit entre minuit et une heure. Tous les huit jours on plaçait un pas nouveau dans le petit ballet<sup>386</sup>.

Tutti i resoconti dell'epoca sono concordi nel testimoniare il successo riscosso in Italia dai balli, i quali suscitavano reazioni ben singolari. Samuel Sharp, nel corso del suo *grand tour* del 1765-66, osservava: "Ad onta dell'incredibile rumorosità del pubblico durante tutta l'esecuzione dell'opera, appena attaccano le danze si fa un silenzio generale che dura quanto durano i balli"<sup>387</sup>.

A voler risalire alle ragioni di questo straordinario interesse occorre a mio credere considerare un duplice aspetto: da un lato non va sottovalutato il contributo, offerto dal corredo scenografico e spettacolare<sup>388</sup>, che accompagnava le rappresentazioni coreografiche, capace di incantare il pubblico teatrale, appagando i suoi aneliti al meraviglioso ed al magico con una doviziosa esuberanza visiva – non è casuale che a seguito delle restrizioni, imposte dal governo asburgico al gioco d'azzardo nei teatri, ed il conseguente aggravio della già precaria condizione finanziaria delle imprese sceniche, messe in crisi dalla generalizzata recessione economica degli ultimi anni Dieci, il coreodramma entrasse definitivamente in crisi<sup>389</sup> –; dall'altro, esaminando le dinamiche proprie dello spettacolo coreografico, emerge la centralità della componente gestuale e di quella dimensione corporea, elevatasi a tema privilegiato del pensiero moderno, ravvisante in essa il luogo di frontiera dell'improcrastinabile problema del soggetto<sup>390</sup>. L'intravista possibilità di giungere nel gesto danzato ad una relazione tra corpo ed anima, dopo secoli di dicotomia apparentemente incolmabile, divenne un punto centrale per le contemporanee indagini sul rapporto tra l'io ed il mondo; inoltre, a voler tralasciare le questioni speculative, solitamente estranee alla riflessione estetica italiana negli anni di nostro interesse, lo spettacolo coreutico risultò un importante banco di prova anche per la percezione ottocentesca del corpo quale oggetto d'arte: da intendersi, il genitivo, sia con valore soggettivo, ossia come corpo che produce arte, sia oggettivo, nel senso di processi artistici e di opere, che elessero il corpo ad argomento privilegiato della propria ricerca formale – e tutta l'arte canoviana qui cade a pennello.

La problematica, che stiamo avanzando, risulta estremamente complessa e necessiterà di un approfondimento in un nostro prossimo studio: è fondamentale tuttavia tenere presenti alcuni punti nodali per la comprensione dello strepitoso, ma estremamente conciso successo dello spettacolo coreodrammatico, racchiuso entro una stagione, da Hansell ricondotta al venticinquennio 1796-1821<sup>391</sup>. Pertanto ricorderemo di seguito, a livello puramente indicativo, alcune delle vie, attraverso le quali il tema della corporeità si fece strada nella riflessione e nella percezione artistica moderne, per poi procedere con una ricostruzione delle vicende teatrali italiane.

\*\*\*

---

<sup>386</sup> STENDHAL, *Vie de Rossini*, pp. 577-79 (ed. it. pp. 269-71). A detta della cronologia scaligera, curata da Giuseppe Tintori, alla Scala *La gazza ladra* di Rossini, dopo la "prima" del 31 maggio 1817, non fu più ripresa prima del 22 aprile 1820; il 1° febbraio 1818 l'opera in programma era invece il "dramma con cori" rossiniano *Ciro in Babilonia*; quanto alla *Vestale* e al *Calzolaio di Mompellieri* di Viganò, le "prime" scaligere furono rispettivamente il 27 maggio 1818 e il 16 ottobre 1819; i balletti dei primi di febbraio 1818 furono probabilmente il *Dedalo* di Viganò e *La vera felicità* di Filippo Bertini (cfr. G. TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, Gorle, Grafica Gutenberg 1979).

<sup>387</sup> S. SHARP, *Letters from Italy, describing the customs and manners of that country, in the years 1765 and 1766*, London 1766, p. 98 (ed. it. *Lettere dall'Italia, 1765-66, a descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni: Napoli*, trad. di C. e G. Hutton, prefazione e note di S. Di Giacomo, Lanciano, Carabba 1911, p. 98).

<sup>388</sup> Per la scenografia del coreodramma cfr. il citato A. OTTANI CAVINA, *I segni dissolti*.

<sup>389</sup> Per un approfondimento cfr. K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, pp. 252-72. Testimone d'eccezione della crisi finanziaria, che investì i teatri nel terzo decennio del secolo, fu Stendhal nella sua celebre *Vie de Rossini* (nella citata traduzione italiana, a cura di M. Bongiovanni Bertini, cfr. in particolare p. 267); per una trattazione globale delle interconnessioni tra gli aspetti finanziari e gestionali, repertoriali e produttivi dell'Ottocento italiano, cfr. J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera, passim*.

<sup>390</sup> Cfr. S. VEGETTI FINZI (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza 1995; C. SINI (a cura di), *Corpo e linguaggio*, Milano, Cisalpino 2007.

<sup>391</sup> Cfr. K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, pp. 252-53.

Cominciamo innanzitutto da alcune note di Francesco Quadrio, che nel suo *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia* (1739-52), dopo aver definito il ballo “muta poesia”, tentava una legittimazione dell'inusuale genere poetico attraverso il riferimento alla tradizione classica: “Videro i Saggi”, scriveva il gesuita, intendendo con “saggi” gli antichi greci, cui ogni *maître de ballets* del Settecento avrebbe dovuto rifarsi, “che la Saltazione il Corpo abbelliva [...]. Videro, che oltre al Corpo, perfezionava anche l'Anima [...], e l'adornava di forte grazia; addirizzando i suoi moti all'Onesto, ed al Bello”<sup>392</sup>. Riconoscendo al gesto l'attributo di luogo elettivo per la significazione di un'emozione corporea, a sua volta esaltata quale momento sorgitivo del senso, Quadrio apriva la via all'auspicata riconciliazione tra materia e spirito, a suo credere possibile quantomeno nel campo dell'arte coreutica.

Per restare nell'ambito della letteratura sulla danza, vanno quindi segnalate le celebri *Lettres sur la danse et sur les ballets* di Jean George Noverre (1727-1810)<sup>393</sup>, variamente edite in forme continuamente ampliate dallo stesso autore tra il 1760 e il 1807<sup>394</sup>: stimolanti per i continui confronti, dal coreografo istituiti tra la danza e le arti figurative, le *Lettres* risultano di estremo interesse anche per la questione, che stiamo affrontando, date alcune precise indicazioni circa i canali, attraverso cui si manifesterebbe l'emozione. A detta di Noverre, mentre le gambe non avrebbero costituito che lo strumento meccanico, impiegato dal ballerino, l'emozione trovava piena espressione nei movimenti della testa e delle braccia: “Le port de bras devant être aussi varié que les différens sentimens que la danse peut exprimer”<sup>395</sup>. Già probabilmente abbozzata dal coreografo viennese F. A. Hildering (1710-68), la relazione fra gesto e anima veniva riproposta dal francese in termini affatto innovativi, quale tramite privilegiato per la comprensione del moderno relazionarsi del soggetto con la realtà, che lo circonda: proponendo un'interpretazione della percezione corporea, come processo contrassegnato dal gesto e dall'espansione che gli è propria, dall'uso che si fa dell'organo e dalla forza che vi s'imprime – suggestioni, cui non si sottrarrà la dizione di corpo “en-ergico” di Antonin Artaud<sup>396</sup> –, Noverre elevava la gestualità a luogo sorgivo del senso. “Les gestes ne sont-ils pas l'ouvrage de l'âme et les interprètes fidèles de ses mouvemens?”, appuntava il coreografo<sup>397</sup>.

Parlando di lingua e di gesti, il pensiero corre facilmente a Rousseau, che nel primo capitolo del suo *Essai sur l'origine des langues* (1755) ribadì l'intima affinità tra gestualità e linguaggio

<sup>392</sup> F. S. QUADRIO, *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, Bologna-Milano, 1739-52, II, p. 796 (citato in E. RANDI, *Pittura vivente*, pp. 17-18).

<sup>393</sup> Per una biografia di Noverre cfr. D. LYNHAM, *The Chevalier Noverre, Father of Modern Ballet*, London, British Book Center 1950; gli errori e le imprecisioni del testo, che non precludono la sua priorità tra le biografie sul coreografo, vanno corrette con E. RANDI, *Pittura vivente*.

<sup>394</sup> Cfr. *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. NOVERRE, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c, Lyon 1760; Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. NOVERRE, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Würtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c, Wien 1767; Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn NOVERRE. Aus dem Französischen übersetzt, Amburgh – Bremen 1769; Lettres sur la danse et sur les ballets. Par M. NOVERRE, pensionnaire du roi, & maître des ballets de l'empereur. Seconde édition, London-Paris 1783; Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. NOVERRE, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris, Sankt-Peterburg 1803, 4 voll.; Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, dédiées à Sa Majesté l'Impératrice des Français et Reine d'Italie. Par J.-G. NOVERRE, ancien maître des ballets en chef de l'Académie impériale de Musique, ci-devant chevalier de l'Ordre du Christ, Paris – La Hayne 1807, 2 voll. Il coreografo Domenico Rossi curò a Napoli nel 1778 una traduzione italiana delle *Lettres* noverriane, mai apparsa a stampa (cfr. J. SASPORTES, *Noverre in Italia*, «La danza italiana», n. 2, 1985, pp. 39-66: 61-63): la prima edizione italiana dunque è quella curata da A. Testa nel 1980 (*Lettere sulla Danza di JEAN GEORGE NOVERRE*, Roma, Di Giacomo Editore 1980). Per una edizione moderna, aggiornata nella bibliografia, cfr. [J. G. NOVERRE], *Lettres sur la danse. Présentation de Maurice Béjart*, Paris, Éditions du Sandre 2006.*

<sup>395</sup> J. G. NOVERRE, *Lettres*, 1760, pp. 264-65; 1803, I, p. 131; 1807, I, p. 390.

<sup>396</sup> Cfr. F. CAMBRIA, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaka Book 2001. Della stessa autrice segnalo inoltre *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo in Antonin Artaud*, Pisa, ETS 2007.

<sup>397</sup> J. G. NOVERRE, *Lettres*, 1760, p. 16; 1803, I, p. 9; 1807, I, p. 235.

verbale, due modi egualmente “naturels” di comunicare i pensieri: la prima era anzi ritenuta più facile e meno legata alle convenzioni e rappresentava pertanto un sistema ancor più “originaire”<sup>398</sup>. “Ce que les anciens disoient le plus vivement”, affermava Rousseau, “ils ne l’exprimoient pas par des mots mais par des signes; ils ne le disoient pas, ils le monstroient”<sup>399</sup>. Nella società attuale tuttavia l’autosufficienza significativa del linguaggio mimico era andata perduta, sostituita da una gestualità affatto vincolata all’espressione verbale, di cui non costituiva che un mero rafforzativo: alla ridondante gesticolazione, che i moderni Europei prodigavano nel parlare, Rousseau opponeva pertanto la perduta arte dei pantomimi, le cui mosse risultavano connotate da un alto tasso di espressività – “Un[e] éloquence muette dont l’effet n’est pas rare dans tout les tems”<sup>400</sup>.

Alla luce di queste considerazioni possiamo intendere la moda per le *attitudes* ed i *tableaux vivants*, che caratterizzò la seconda metà del Settecento e buona parte del secolo successivo, come il tentativo di recuperare l’eloquente gestualità degli antichi entro le moderne dinamiche comunicative<sup>401</sup>: le prime in particolare, una nuova forma d’arte, la cui invenzione viene tradizionalmente attribuita a Lady Hamilton, offrono non poche suggestioni agli sviluppi della contemporanea produzione figurativa, e meritano pertanto la nostra attenzione.

Nel diario del suo viaggio in Italia Goethe ricordava di aver assistito a Napoli ad un singolare spettacolo<sup>402</sup>: era il 17 marzo 1786 ed il giovane poeta si trovava in casa di sir William Hamilton, ambasciatore d’Inghilterra a Napoli, grande cultore dell’arte e celebre collezionista di vasi greci<sup>403</sup>. Alla sera la giovane moglie del cavaliere, Emma Lyons Hart, indossato “un costume greco che le sta a meraviglia”, aveva sciolto i capelli, preso due o tre scialli e si era mostrata in una serie di scene mimate, ispirate a personaggi della mitologia ed eroine storiche:

Ella [...] sa dare tanta varietà ai suoi atteggiamenti, ai suoi gesti, alle sue espressioni, che si finisce col credere veramente di sognare. Quel che tanti e tanti artisti sarebbero felici di esprimere, in lei appare compiuto, pieno di vita e di una varietà sorprendente. In piedi, a ginocchioni, seduta, sdraiata, seria, triste, maliziosa, sfrenata, contrita, provocante, minacciosa, angosciata, ecc., una posa segue l’altra e deriva dall’altra. Per ogni espressione, ha l’arte di scegliere le pieghe dello scialle, di cambiarle e di far cento diverse acconciature del capo con gli stessi nastri. Il vecchio cavaliere le tiene la candela, ufficio al quale s’è dedicato con tutta l’anima. Egli trova in lei tutte le statue antiche, tutti i bei profili delle monete sicule, e perfino l’Apollo di Belvedere. Certo, che il divertimento è unico<sup>404</sup>.

---

<sup>398</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l’origine des langues* [1755, ed. postuma 1781], in ID., *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin, Parigi, Gallimard 1959-97, 5 voll., V, p. 374 (ed. it. ID., *Saggio sull’origine delle lingue*, a cura di G. Gentile, Napoli, Guida 1984). Il tema della gestualità come “linguaggio universale” è naturalmente precedente a Rousseau – si veda ad esempio la trattazione di GIOVANNI BONIFACIO, *L’arte de’ cenni con la quale formandosi facella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio* (Venezia 1616) –, ma diventa centrale nel pensiero rousseauiano. In età illuminista prevale tuttavia nei confronti del linguaggio gestuale una prospettiva antropologica, pienamente sviluppata nel secolo successivo in opere pur a prima vista antiquarie, come A. DE JORIO, *La mimica degli antichi investigata nel gestire Napoletano*, Napoli 1832, o C. SITTL, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890 (cfr. in proposito J. P. SIEGEL, *The Enlightenment and the Evolution of a Language of Signs in France and England*, «Journal of the History of Ideas», XXX, 1969, 1, pp. 96-115).

<sup>399</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l’origine des langues*, p. 376. Questo passo si ritrova con poche variazioni nell’*Émile* [1762], in ID., *Œuvres complètes*, IV, p. 647.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 377.

<sup>401</sup> Cfr. K. GRAM HOLMSTRÖM, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell 1967; P. FRANTZ, *L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Press Universitaires de France 1998.

<sup>402</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, a cura di L. Rega, Milano, BUR 1997, pp. 214-15. Per la genesi e la fortuna del testo si veda l’*Introduzione* al volume, redatta da L. REGA, *ivi*, pp. V-XXXVII.

<sup>403</sup> Su sir William Hamilton (1730-1803), cfr. V. GIURA (a cura di), *L’Italia del secondo Settecento nelle relazioni segrete di William Hamilton, Horace Mann e John Murray*, Napoli, ESI 1997; G. DONATONE, *William Hamilton: diario segreto napoletano (1764-1789)*, Napoli, Grimaldi 2000.

<sup>404</sup> J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, p. 215. Le *attitudes* della Hamilton sono da Goethe ricordate anche in alcuni suoi scritti (come nell’articolo su *Proserpina*, pubblicato nel 1815) e nelle *Affinità elettive* (1808), dove le *attitudes* di Lucienne sono evidentemente ispirate a quelle dell’inglese.

Celebrata anche da Horace Walpole e George Romney nelle loro corrispondenze<sup>405</sup>, ritratta da quest'ultimo e da Élisabeth Vigée Le Brun<sup>406</sup>, applaudita dallo storico d'arte Aloys Ludwig Hirt e dal teorico teatrale Karl-August Böttiger<sup>407</sup>, Lady Hamilton convogliò su di sé e sulla sua arte le attenzioni del coevo *milieu* culturale: “Elle [...] se créa un talent unique, dont la description paraît naïve, et qui pourtant enchantait tous les spectateurs et passionait les artistes”, come avrebbe ricordato decenni dopo la contessa di Boigne, testimone diretta degli spettacoli offerti dall'inglese durante il suo soggiorno a Napoli nel 1792<sup>408</sup>. Tramite la sospensione del movimento in una posa artistica, ispirata alla statuaria antica, l'attrice dava forma alla visione idealizzata del Bello, propria dell'estetica neoclassica, coniugandola con l'ineludibile fascino sensuale, che emanava dalla sua corporatura scultorea e dalla lunga capigliatura nera: “C'est ainsi qu'elle s'inspirait des statues antiques et que, sans les copier servilement, elle les rappelait aux imaginations poétiques des Italiens par une espèce d'improvisation en action”<sup>409</sup>. Lungi dal costituire una copia “servile”, le pose di Lady Hamilton reinterpretavano modernamente l'antico, elevandosi ad esercizio di ricomposizione stilizzata “à la manière de l'antique”: esse offrivano quindi alle arti sorelle la prova irrefutabile della fattibilità di un ricorso alla tradizione classica, che non si adagiava in una supina constatazione della sua superiorità, ma guardasse all'arte greca con intenzionalità autenticamente creative, capaci di rinnovare il passato in funzione dell'avanzamento del moderno.

Queste considerazioni ci aiutano a valutare nella giusta prospettiva le ripetute affermazioni di “espressività”, l'esaltazione dell'evidenza “passionale”, che ritroveremo a confronto con la produzione coreografica primo-ottocentesca: tali termini non andranno intesi nel senso, loro successivamente attribuito dalla poetica romantica, bensì si penseranno continuamente sottoposti al coordinamento razionale, che in età neoclassica sovrintendeva agli impulsi emotivi, garantendo la loro permanenza entro i limiti della *bienséance*.

Giusta la segnalazione di Goethe, non va neppure sottovalutata l'importante riforma che Lady Hamilton operò nel tradizionale costume scenico, adottando sandali bassi allacciati, pettinature sciolte, vesti morbide e dalle linee fluenti, che facevano risaltare la sinuosità della sua figura: mortificate da decenni di costrizioni entro rigide stecche di balena, impacciati gonne sesquipedali sostenute su panieri esorbitanti, gravate da acconciature monumentali piumate, per non parlare delle difficoltà connesse alle scarpe col tacco, abitualmente impiegate nel palcoscenico, le danzatrici, che fecero propri i costumi neoclassici e la tunica sciolta di mussolina bianca dell'inglese (antesignane in tal senso Maria Bianca Medina, moglie di Viganò, e Maria Del Caro), poterono riconquistare una mobilità troppo a lungo mortificata<sup>410</sup>.

<sup>405</sup> Cfr. K. G. HOLMSTRÖM, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants*, pp. 111-12.

<sup>406</sup> Si veda la testimonianza della stessa E. VIGÉE LE BRUN, *Souvenirs...*, Paris s.d. [1835-37], 2 voll., I, pp. 195-96 (riportato da K. G. HOLMSTRÖM, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants*, pp. 117-19 e figure 43-44 a pagina 121). Tra le altre testimonianze visive, ricordo i disegni di Friedrich Rehberg, di cui una decina furono incisi da Tommaso Piroli a Roma nel 1794, in seguito pubblicati nella raccolta (23 stampe) curata da Schenk in Germania, con una introduzione e delle didascalie in tedesco e in francese (cfr. K. G. HOLMSTRÖM, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants*, pp. 119-21, 126 e figura 45, I-XII, alle pagine 122-25: non sarà difficile riconoscere in esse tanto modelli quanto rifacimenti della pittura e della statuaria coeve).

<sup>407</sup> L'articolo di Hirt fu pubblicato nel giornale «Neue Teutsche Merkur» (cfr. K. G. HOLMSTRÖM, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants*, pp. 116-19 e 186). I testi di Böttiger, a cui HOLMSTRÖM fa riferimento, sono il saggio *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarschen Hoftheater im April 1796*, pubblicato a Leipzig nel 1796; la recensione alle *Affinità elettive*, comparsa sulla rivista «Allgemeine Literatur Zeitung», I (1810); gli articoli inseriti sul «Journal des Luxus und der Moden», *Tischbeins Vasen, Lady Hamilton Attitüden und Rehberg* (febbraio 1795), il commento alla rappresentazione del *Pygmalion* rousseauiano a Weimar il 27 aprile 1798 (maggio 1798), *Der Tanz, wie er ist, und seyn könnte* (gennaio 1802).

<sup>408</sup> COMTESSE DE BOIGNE, *Mémoires...*, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Mercure de France 1986, t. I, pp. 91-92 (cfr. K. G. HOLMSTRÖM, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants*, pp. 113-16). Pubblicate per la prima volta nel 1907-08, le *Mémoires* furono scritte durante il regno di Luigi Filippo.

<sup>409</sup> *Ibidem* (cfr. K. G. HOLMSTRÖM, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants*, p. 114).

<sup>410</sup> Anche i danzatori maschi accantonarono i tessuti rigidi ed i panieri delle generazioni precedenti a favore di brevi tuniche e di calzamaglie aderenti, con o senza brache; per quanto riguarda invece le calzature, la proposta di Lady Hamilton, adottata anche da Viganò, cadde presto in disuso, sostituita dalle più confacenti “ballerine” morbide,

Altro caso è quello dei *tableaux vivants*, che, a differenza delle *attitudes*, solitamente affidate all'esibizione del singolo artista, si caratterizzano, ad un primo sguardo, per la loro natura "collettiva"<sup>411</sup>: essi prevedevano infatti la presenza di un gruppo più o meno numeroso di figure, atteggiate in pose d'ispirazione fondamentalmente pittorica (meno comuni quelle derivate da statue), che si succedevano con estrema grazia e naturalezza l'un l'altra tra lo stupore e gli applausi dei presenti<sup>412</sup>. In virtù del loro carattere ibrido tra arti figurative e sceniche, i *tableaux vivants* costituivano un'appropriazione corporea della storia dell'arte, capace di vivificare le immagini tradizionali, immergendole in un processo in continua trasformazione: poste al confine tra l'immobilità del modello ed il dinamismo della *performance*, queste pitture viventi rappresentarono per gran parte dell'Ottocento il *medium* ideale di un'arte, che rifletteva su se stessa e sulla propria storia, condizionando fortemente l'iconografia pittorica, che al repertorio di pose e figure da esse proposto ricorse a lungo, fin dentro gli anni Quaranta, come ben documentano alcuni celebri dipinti di Grigoletti, su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo. Inoltre la serrata concatenazione tra l'evoluzione delle pose, condotta a passo di danza, e la sospensione del moto in un quadro di elevata condotta formale, dove il valore discriminatorio della qualità del risultato era assicurato dalla valenza espressiva degli interpreti, offriva nuovi stimoli alla ricerca sulla natura e i caratteri delle passioni umane e sui rapporti di mutua dipendenza tra corporeità e sfera sentimentale.

Basato sul primato assoluto del fattore rappresentativo, lo spettacolo coreodrammatico fu grandemente debitore delle esperienze para-teatrali su accennate: similmente ad esse, il coreodramma fondeva efficacemente mimica e danza in una serie di quadri, ispirati al repertorio classico o moderno più alla moda, dando però vita per loro tramite a delle vere e proprie rappresentazioni drammatiche, affatto indipendenti dalla narrazione verbale. Tutta l'azione era sincronizzata con la musica, ma ogni gesto mirava all'estrema naturalezza, con l'esclusione dei virtuosismi tecnici non funzionali allo sviluppo drammatico. La stessa musica, composta da brani presi perlopiù da opere melodrammatiche e da oratorii coevi (in particolare da Rossini, ma anche da Paisiello, Mozart, Haydn, Cimarosa, Spontini, Carafa e Meyerbeer), di quando in quando arricchita con pezzi tratti dal repertorio strumentale austro-tedesco (Haydn, Beethoven, Weigl, etc.), doveva contribuire a foggare il carattere del dramma danzato, sottolineando sonoramente l'espressività dell'azione pantomimica<sup>413</sup>. Intenzionalmente mossi da passioni diverse, i personaggi erano chiamati a rappresentare questa difformità con una gestualità individualizzata: pur entro il gruppo di danzatori, di cui faceva parte, ciascun ballerino si esibiva infatti in un movimento individuale. Di intensa eloquenza drammatica, questo "contrappunto gestuale", come l'ha definito Hansell<sup>414</sup>, si discostava apertamente dalla prassi prevalente, che era di conferire ai movimenti di gruppo una stilizzata uniformità, assegnando a tutti i ballerini identici passi e le stesse figure, da eseguirsi sincronicamente. Anche quando faceva da semplice sfondo all'azione dei coristi, il corpo di ballo

---

babbucce attillate come guanti, del tipo già impiegato dagli acrobati e dai giocolieri del circo (cfr. M. H. WINTER, *The pre-romantic ballet*, Londra, Pitman 1974, p. 180).

<sup>411</sup> La dizione *tableaux vivants* e la sua pratica in età moderna risalgono probabilmente ai drammi liturgici medievali, quando, in occasione di particolari festività, venivano rappresentate brevi scene drammatiche e *tableaux*: spesso il gruppo di attori imitava delle statue, esibendosi su elaborati palcoscenici temporanei, montati lungo il percorso della processione principale (cfr. <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/valois.html>). Tra i numerosi siti sull'argomento, presenti nel WEB, a testimonianza dell'ancor viva fascinazione per il genere, segnalo inoltre: <http://www.gutenberg.org/etext/19724>, dove risulta consultabile il testo *Home Pastimes; or Tableaux Vivants*, un manuale del 1860 su come produrre *Tableaux Vivants*; <http://digital.library.louisville.edu/collections/matthews>, con la galleria fotografica della Kate Matthews Collection, includente ottantatré esempi di *tableaux vivants*.

<sup>412</sup> Cfr. K. G. HOLMSTRÖM, *Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants*; Q. BAJAC (rédigé par), *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, catalogue, Paris, musée d'Orsay 1<sup>er</sup> mars – 6 juin 1999, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux 1999; B. VOUILLOUX, *Le Tableau Vivant. Phryné, l'Orateur et le Peintre*, Paris, Flammarion 2002.

<sup>413</sup> Cfr. R. DALMONTE, «*Une écriture corporelle*»: la musica e la danza, in E. RAIMONDI, *Il sogno del coreodramma*, pp. 145-239. Più in generale sui caratteri della musica per danza si veda P. NETTI, *The story of dance music*, New York, Greenwood Press 1969.

<sup>414</sup> Cfr. K. K. HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, p. 269.

diretto da Viganò – che in questo si differenziava anche dal suo predecessore-imitatore Gaetano Gioja<sup>415</sup> – si caratterizzava per un'estrema dinamicità e varietà di movimenti: concepiti per dare risalto ai ballerini principali, i coristi davano vita a scene spettacolose di quadri in rapida evoluzione, effigiando flutti oceanici, serpenti di dimensioni mostruose, battaglie tra giganti ed altri *tableaux vivants*, che lasciavano a bocca aperta lo spettatore.

Come furono accolte queste innovazioni dalla critica contemporanea? Con quali strumenti si cercò di interpretare l'arte viganoviana, di svelare i misteri, riposti in un magistero, di cui si avvertiva l'ineluttabile precarietà<sup>416</sup>? Per fornire una risposta a tali questioni è necessario ora rivolgerci alle testimonianze di alcuni contemporanei del coreografo, cercando di riconoscere, entro le loro analisi spesso abborracciate e guidate da motivazioni polemiche affatto contingenti, i contributi offerti al chiarimento della questione della corporeità e del linguaggio, che sovrintende la nostra indagine.

\*\*\*

Nell'aprile 1812 la rappresentazione scaligera del ballo *Clotilde Duchessa di Salerno* forniva occasione alla compilatrice del «Corriere delle Dame», Carolina Lattanzi, di scendere a contesa con un collaboratore del purista «Poligrafo», celatosi sotto l'iniziale O: il veneziano Francesco Pezzi. Da fine febbraio Pezzi era impegnato in una dissertazione sulla pantomima di chiara matrice classicista<sup>417</sup>: oltre all'abusato richiamo “ai bei tempi della Grecia”, emblematico il passo in cui il giornalista sosteneva che, affinché la danza potesse raggiungere la condizione di arte, “era mestieri che la natura cessasse dall'essere attiva; che lo studio la correggesse, la modificasse, e stabilisse sopra di un tale archetipo i principj di quel bello assoluto, che è la norma di tutte le arti eleganti”; operazione questa “serbata ad un popolo colto per eccellenza”, ossia appunto al popolo greco, presso il quale, trasportata sulle scene, la danza aveva cominciato ad “imitare la natura nelle sue più nobili ed elevate prerogative, e per conseguente non veniva applicata, che a soggetti propri ad ispirare i più lodevoli affetti, ed a regolare i costumi”<sup>418</sup>.

Nella seconda parte dell'intervento, uscita a fine marzo, Pezzi sollevava il problema dell'applicabilità delle “regole della poetica” al ballo: nel fornire, forte dell'insegnamento di Angiolini<sup>419</sup>, una risposta affermativa, concedeva altresì al compositore il ricorso a quel repertorio

---

<sup>415</sup> Nato prima (anche se tutt'ora risulta incerta la data, indicata alternativamente nelle biografie negli anni 1764 o 1768, anche se più probabilmente da collocarsi tra il 1760-61), ma morto dopo Viganò (1826), Gaetano Gioia fu dalla critica contemporanea collocato un gradino sotto il rivale, ora indicato quale suo maestro ora quale suo emulo. Cfr. K. K. HANSELL., *Gaetano Gioia, il ballo teatrale e l'opera del primo Ottocento*, in G. MORELLI, *Creature di Prometeo*, pp. 191-236.

<sup>416</sup> Cfr. F. LICCIARDI, *Il ballo teatrale nello specchio della critica del primo Ottocento*, in G. MORELLI, *Creature di Prometeo*, pp. 247-63.

<sup>417</sup> O. [F. PEZZI], *Su la Pantomima*, «Poligrafo», II (1812), n. 8, pp. 125-27.

<sup>418</sup> *Ibidem*. Già la teorizzazione settecentesca sulle danze pantomimiche si era valse del consueto riferimento agli antichi: lo stesso Algarotti, severissimo censore dei balli contemporanei, propose di sostituirli con una nuova danza teatrale, ispirata ai pantomimi romani (cfr. F. ALGAROTTI, *Discorso sopra l'opera in musica*, in ID., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia, 1755, pp. III-CXII; il *Discorso* ovvero *Saggio sopra l'opera in musica* conobbe una differente edizione nel 1763, pubblicata insieme all'originale nella ristampa anastatica a cura di A. Bini, Lucca, LIM 1989).

<sup>419</sup> Dopo aver rimproverato Noverre per il mancato rispetto delle unità, Angiolini aveva ribadito la necessità di adeguare in tutto e per tutto il pantomimo alle altre forme teatrali imitative: “Voi dite, che non dovete essere giudicato colle leggi de' lavori drammatici. E con che giudicheremo un ballo, quando questo ci rappresenta un'azione d'Agamennone, d'Ifigenia, della Didone, dell'Orfano della China?” (G. ANGIOLINI, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*, Milano 1773, p. 26): in altre parole il francese, con le sue decise rivendicazioni tragiche (cfr. J. G. NOVERRE, *Lettere*, 1760, Lettera II, 26-27; Lettera III, 28; Lettera VI, 30-40), si sarebbe dato da se stesso l'obbligo di tener presente Aristotele. Su Angiolini cfr. L. TOZZI, *Il balletto pantomimo del Settecento*, dove pure non mancano le imprecisioni e le lacune intorno agli anni giovanili ed al soggiorno milanese: il volume va perciò corretto con quanto scrive G. CROLL nella relativa voce, redatta per il *New Grove*, I, pp. 425-27; segnalò inoltre L. TOZZI, *La poetica angioliniana del balletto pantomimo*, «Chigiana», n.s. XXX (1973), 10, pp. 487-

mitologico, ormai bandito dalla letteratura<sup>420</sup>. Poiché scopo del ballo era “quello d'appagare gli occhi”, “gli argomenti mitologici ne' quali agiscono meravigliosamente potenze soprannaturali, sono proprj della pantomima”, sentenziava, concludendo con una parafrasi del confronto lessinghiano tra composizioni drammatiche incomprensibili e certi quadri medievali, forniti di “fumetti” esplicativi<sup>421</sup>.

Il mese successivo andava in scena alla Scala il citato ballo *Clotilde*. All'apoteosi della Lattanzi, che tributava a Viganò “il titolo di restauratore dell'arte mimica; perché egli è il primo, fin qui il solo forse ch'abbia meglio e con più verità messo d'accordo il muto linguaggio de' fisici movimenti del corpo con quelli dell'animo, e della armonia”<sup>422</sup>, rispondeva Pezzi riprendendo la compilatrice per talune espressioni, a suo vedere adoperate in maniera impropria. In particolare il letterato purista criticava un poco felice parallelo, istituito dalla collega: “Non è nelle gambe ch'egli confina l'eccellenza dell'arte; perché le gambe sono ad un ballo quel che la rima è ad un poema, o la cornice ad un quadro. È nel disegno comico o tragico, è nel ben graduato impasto de' colori, e de' movimenti ch'egli fa dire ai suoi attori, ed alla sua musica tutto quel che uno storico o un poeta saprebbe far dire alla prosa scritta, od ai versi cantati”, aveva scritto la Lattanzi, tentando nei termini di corpo (le “gambe”) ed anima (il “disegno”) una valutazione dell'accordo tra forma e contenuto; e Pezzi commentava:

Ho letto, non ha guari, in un giornale (che non fa testo né di lingua né di giudizio) la seguente superba sentenza: *Le gambe sono ad un ballo quel che la rima è ad un poema, o la cornice ad un quadro*. A quel giornalista, ch'è sì indifferente nel fatto delle gambe, bisognerebbe interdire la vista della coppia *Corally*, ed apprestargli uno spettacolo, in cui tutti i ballerini somigliassero a quell'*Erictonio* che, prodotto da Vulcano con istrana generazione, venne

*Fuor della polve senza madre in vita*<sup>423</sup>.

Ma la sua rivale non era certamente persona da lasciar passare le critiche senza intervenire: il 18 aprile il marito di lei, Giuseppe Lattanzi, rivolgeva dal «Corriere» una serie di *Quesiti alla Poligrafica lettera O*:

1. È egli lecito alla lettera O Poligrafica, ridondante di francesi modi italianati, il sentenziare che un altro giornale *non fa testo di lingua né di giudizio?*

---

500; B. BROWN, *Elementi di classicismo nei balli viennesi di Gasparo Angiolini*, in G. MORELLI, *Creature di Prometeo*, pp. 121-37.

<sup>420</sup> O. [F. PEZZI], *Su la Pantomima*, «Poligrafo», II (1812), n. 12, pp. 190-92.

<sup>421</sup> Cfr. G. E. LESSING, *Laokoön, oder über die Grenzen der Mahleren und der Poesie* [1762-63], ed. cons. ID., *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica 1991. Nella versione integrale, l'opera fu conosciuta in Italia grazie ad una traduzione francese (*Du Laocoon ou des limites respectifs de la Poésie et de la Peinture, traduit de l'Allemand par Vanderbourg*, Parigi 1802), mentre numerosi estratti in lingua italiana apparvero nei diversi giornali della penisola a partire dagli anni Venti (cfr. F. A[MBROSOLI?], *Del Laocoonte di Lessing*, «Ape», II, 1822, 1, pp. 97-104); la prima traduzione completa in italiano risale al 1832 per i tipi di G. Torri di Voghera; l'opera conobbe tuttavia una maggiore diffusione nella versione curata da Carlo Giuseppe Londonio (Milano 1833; seguirono nel 1841 i *Frammenti della seconda parte del Laocoonte, tradotti dall'originale tedesco coll'aggiunta di alcune note e d'un'appendice del cav. Giuseppe Londonio*); per un elenco delle edizioni italiane si veda G. E. LESSING, *Laocoonte*, pp. 178-79. Notevole la vicinanza del confronto, istituito dal tedesco, con un passo delle lettere di Noverre, di cui nel 1769 lo stesso Lessing aveva intrapreso la traduzione: “La maggior parte dei danzatori o dei compositori dovrebbe adottare la pratica usata dai pittori nelle età oscure, essi ponevano al posto della maschera rotoli di carta che uscivano dalla bocca dei personaggi; su questi rotoli erano scritte l'azione, l'espressione e la situazione che ognuno di loro doveva rappresentare. Questa utile precauzione, che metteva lo spettatore al corrente dell'idea e della realizzazione imperfetta del pittore, l'avrebbe oggi istruito sul significato dei movimenti meccanici e appassionati dei nostri pantomimi” (J. -G. NOVERRE, *Lettere*, Lettera VII, p. 43). Su Londonio (Milano 1780-1845), cfr. la voce di M. RODA in *DBI*, LXV, 2005, pp. 608-10, con relativa bibliografia.

<sup>422</sup> *La Vedova Stravagante: Melodramma giocoso del sig. Luigi Romanelli: musica del sig. Maestro Pietro Generali. Clotilde Duchessa di Salerno: Ballo in cinque atti inventato e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Corriere delle Dame», IX (1812), n. 14, pp. 105-07.

<sup>423</sup> O. [F. PEZZI], *Clotilde Duchessa di Salerno; ballo inventato e diretto da Salvatore Viganò*, «Poligrafo», II (1812), n. 15, pp. 239-40.

2. Mia amenissima lettera O, in qual codice etrusco o in qual crusca toscana trovaste mai la bella frase *far testo di giudizio*? O lettera O, fa giudizio piuttosto che testo, sostantivo, che serve anco a coprire il buco delle pentole.

3. Mi permettereste di scrivere all'Accademia fiorentina che voglia inserir nella Crusca il vostro *passo a due*, invece di *duetto in ballo*; e di prescrivere, contro il buon senso e la delicatezza della nostra lingua, che si debba dire (appoggiati all'autorità del *testo* vostro) *passo a due, a quattro, a cinque*, invece di *terzetto, quartetto, quintetto* ec. ec., come si è per comune sentimento usato dire finora?

4. Quando un giornalista abbia dimostrato che il pregio primario di un ballo eroico consiste nel dar vita alle passioni dell'animo colla forza pittorica dei movimenti dell'arte mimica, avrà pronunciato *superba sentenza* col dedurne che i giuocherelli delle gambe *sono ad un ballo quel che la rima è ad un Poema, o la cornice ad un quadro*; cioè un bell'ornamento? Forse è riserbato da Giove alle gambe della lettera O il dimostrarci ch'egli co' piedi esterna ed esprime il muto linguaggio del cuore, degli occhi, della faccia, de' gesti?<sup>424</sup>

E nel numero successivo del giornale si rincarava la dose, pubblicando una lettera di un non meglio identificato Momo *Alla Signora Compilatrice del Corriere delle Dame*<sup>425</sup>.

La polemica linguistica<sup>426</sup> celava in realtà ragioni più prettamente estetiche, legate proprio a quel riconoscimento del ballo pantomimico come fatto artistico, di cui Pezzi in sede teorica si era reso promotore, ma che, al momento dell'applicazione critica, sembrava in parte ridimensionare, ponendo la danza in posizione subordinata rispetto alla poesia: per il giornalista infatti non era necessario che il soggetto di un ballo fosse interessante, affinché questo piacesse, né che la sua condotta risultasse regolare; suo scopo non era infatti educare o trasmettere "il vero impulso delle passioni", ma solamente "allettare lo sguardo". Era pertanto sufficiente che il compositore possedesse "la maestria ne' particolari" e conoscesse "l'effetto della prospettiva", così da mettere "in armonia tutte le parti della decorazione" e disporre "leggiadramente i suoi Gruppi"<sup>427</sup>.

I Lattanzi si facevano invece portavoce di una nuova concezione del coreodramma, moderatamente *engagée* e comunque travolgente sul piano sentimentale e civile, quale appunto il tipo introdotto da Viganò, in contrasto con le archeologizzanti pantomimo-tragedie del suo predecessore Francesco Clerico (ca. 1755-*post* 1838)<sup>428</sup>, notevolmente apprezzate nei salotti dei letterati classicisti per la loro capacità di rispecchiare efficacemente le azioni sublimi e l'eloquio sostenuto e altisonante dei drammi alfieriani.

Nella primavera dell'anno successivo, alla messa in scena dell'inedito *Prometeo* (22 maggio 1813) – rielaborazione del precedente *divertissement Die Geschöpfe des Prometheus*, rappresentato nel 1801 al Burgtheater di Vienna con le ben note musiche di Beethoven<sup>429</sup> – incrementò il numero

---

<sup>424</sup> G. L[ATTANZI]., *Quesiti alla Poligrafica lettera O*, «Corriere delle Dame», IX (1812), n. 16, pp. 121-22.

<sup>425</sup> MOMO, *Alla Signora Compilatrice del Corriere delle Dame*, ivi, n. 17, pp. 130-32.

<sup>426</sup> Per un inquadramento della questione, oltre agli studi sulle controversie linguistiche ottocentesche, di cui si darà notizia in seguito, cfr. M. PUPPO, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, Utet 1966<sup>2</sup>, pp. 9-108; G. FOLENA, *Il rinnovamento linguistico del Settecento italiano*, in ID. (a cura di), *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi 1983, pp. 5-66; R. CARDINI - M. REGOLIOSI (a cura di), *Neoclassicismo linguistico*, Roma, Bulzoni 1998; G. ALFIERI (a cura di), *Storia della lingua e storia*, Atti del II Convegno ASLI, Catania 26-28 ottobre 1999, Firenze, Cesati 2003; per l'ambiente veneto ricordo l'importante proposta di rinnovamento linguistico cesarottiana (si veda M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*, Padova 1785; ed. moderna a cura di M. Puppo, Milano, Marzorati 1969), su cui cfr. il recente G. BARBARISI e G. CARNAZZI (a cura di), *Aspetti dell'opera e fortuna di Melchiorre Cesarotti*, 2 voll., Milano, Cisalpino 2002, con relativa bibliografia; segnalo inoltre il convegno, svoltosi nei giorni 4-5 novembre 2008 presso l'Accademia Galileiana di Padova, *Melchiorre Cesarotti nel secondo centenario della morte*, del quale è attesa con vivo interesse l'uscita degli atti.

<sup>427</sup> O. [F. Pezzi], *Clotilde Duchessa di Salerno; ballo inventato e diretto da Salvatore Viganò*, «Poligrafo», II (1812), n. 15, pp. 239-40. Concorde l'anonimo G. G. del «Giornale Italiano», autore nel maggio 1812 di un dettagliato resoconto sulla rappresentazione scaligera del *Noce di Benevento*, pubblicato nei numeri 133 e 134 del giornale.

<sup>428</sup> Su Francesco Clerico, coreografo che aderì all'esigenza di fornire i testi dei balli di lunghe dichiarazioni programmatiche (come a suo tempo auspicava Noverre), cfr. G. TRENTIN, *Francesco Clerico, il poeta del ballo pantomimo*, «La danza italiana», n. 5/6 (autunno 1987), pp. 121-49.

<sup>429</sup> Cfr. G. MORAZZONI, *Prometeo nel centenario di un gran ballo alla Scala*, «La Lettura», XIII (1913), pp. 566-ss. Per un'accurata analisi del ballo e dei complessi rapporti tra Beethoven e Viganò, cfr. L. BOTTONI, *L'ombra allo specchio*, pp. 82-98; sulla presenza culturale di Beethoven a Milano cfr. G. BARBLAN, *Beethoven in Lombardia nell'Ottocento*, «Nuova Rivista musicale italiana», VI (1972), 1, pp. 3-61.



degli interlocutori, sollecitati a far sentire la propria opinione sul ballo in questione e più in generale sulla condizione dell'arte<sup>430</sup>. Il grandioso spettacolo, fondato sull'interna dialettica del tema barbarie/incivilimento, che generava il ritmo conflittuale di una coreografia, capace di conferire unità organica ai singoli episodi fra loro giustapposti, si articolava in sei atti<sup>431</sup>. Nel primo, che si apriva su un branco di uomini, simili a belve, sdraiati fra le rupi in attitudini stupide e inette, trovava sviluppo il tema dell'incivilimento frustrato: Prometeo, che osservava la rozza umanità dalla cima di un pendio, circondato dalle Virtù, le Arti e le Muse, scendeva fra i selvaggi, cercando di instaurare una sorta di dialogo con loro; ma questi, "fiere senza ragione", come scriveva Ritorni nei suoi *Commentarii* (1838)<sup>432</sup>, si scagliavano contro il Titano con atletici intrecciamenti, variati ritmicamente fino al parossismo, costringendo le Dee a venire in suo soccorso su di un cocchio aereo, che calava dall'alto; tra il comprensibile entusiasmo degli spettatori, Prometeo era rapito in cielo, con seguente chiusura dell'atto. Il successivo si apriva con le nubi, che si dilatavano e si diradavano per mostrare di nuovo il carro di Minerva, proseguita la sua ascesa fino al firmamento stellato – straordinario lavoro dello scenografo Alessandro Sanquirico (1777-1849)<sup>433</sup> –, dove al roseo spuntare dell'alba cominciava la processione di Titano, Lucifero, le Ore, accompagnata dalle musiche di Haydn: Prometeo rubava il fuoco immortale, scatenando l'ira di Giove, che opprimeva con nubi oscure il chiarore del giorno e con il fulmine sbalzava il Titano dal cocchio; l'accavallarsi dei nubi chiudeva il secondo atto "al suono di tempestosa musica"<sup>434</sup>. Al terzo atto, nel quale veniva visualizzato il contrasto tra la ferinità del bosco, dove gli uomini privi di ragione calpestavano il giacente Prometeo, ed il tempo della virtù, seguiva il quarto, apparentemente separato, in cui si susseguivano le fraudolente e scherzose richieste di Cupido, che per sfuggire agli amplessi paterni saliva con le fiamme per i meati della caverna di Vulcano, e le imperiose richieste di Giove, che, scolpendo il decreto con il fuoco, ordinava la splendente catena per la punizione del Titano. Nel quinto atto trovava giustificazione la presenza di Amore, il quale, pungendo Eone, la faceva perdutoamente innamorare di Lino: Prometeo conferiva legittimità alla coppia attraverso Imeneo e seguiva una festa nuziale, interrotta però dai Ciclopi, improvvisamente comparsi per incatenare Prometeo. Il sesto atto presentava sulle pendici del Caucaso il supplizio infero con un chiodo di diamante ed il volo planante dell'avvoltoio vorace, cui, dopo l'intercessione di Ercole, si contrapponeva l'immagine dell'immortalità calata dal cielo a coronare il Titano.

Il quotidiano «Giornale Italiano» fu il primo a prendere la parola, informando già il 23 maggio dell'incredibile affluenza allo spettacolo (ben tremila persone)<sup>435</sup>, per pubblicare il giorno seguente una più diffusa recensione. Dopo una pedantesca disquisizione sulla simbologia del mito rappresentato, il giornalista – quasi certamente il compilatore del foglio, abate Guillon<sup>436</sup> – si

<sup>430</sup> I testi della polemica, che accompagnò la rappresentazione, sono stati raccolti da Stefano Tommassini in S. VIGANÒ, *Prometeo – Libretto del balletto*, Novara, Legenda 1999.

<sup>431</sup> Cfr. L. BOTTONI, *L'ombra allo specchio*.

<sup>432</sup> C. RITORNI, *Commentarii*, p. 90.

<sup>433</sup> Per Alessandro Sanquirico, che alla Scala aveva lavorato in un primo tempo accanto a Giovanni Perego (1776-1817), cfr. la voce di ELENA POVOLEDO nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, VIII, 1961, pp. 1483-87; quanto alla sua attività milanese, che è quella che interessa in rapporto ai balli di Viganò, cfr. inoltre M. MONTEVERDI (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala, III: Scenografi*, Milano, Electa 1976; G. RICCI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. La Scenografia*, Gorle/Bergamo, Gutenberg 1977; M. VIALE FERRERO, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo 1983; A. OTTANI CAVINA, *I segni dissolti*, pp. 330-32. Il fratello Antonio fu grande collezionista antiquario a Venezia (cfr. M. PERRY, *Antonio Saquirico, art merchant of Venice*, «Labyrinthos», I, 1982, nn. 1-2, pp. 67-111).

<sup>434</sup> C. RITORNI, *Commentarii*, p. 96.

<sup>435</sup> R. *Teatro alla Scala*, «Giornale Italiano», X (1813), n. 143.

<sup>436</sup> Oltre alle valide monografie di D. ROUËDE (*L'abbé Guillon de Montléon (1758-1842). Sa vie aventureuse et son rôle de polémiste et de critique littéraire en Italie*, Grenoble, Allier 1938) e di C. CORDIÉ (*L'abate Guillon de Montléon, polemista*, in *La guerra di Gand e altre verità storiche e letterarie*, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 87-151), si vedano i più recenti saggi di C. DEL VENTO, *Sul «Diario Italiano» di Ugo Foscolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVI (1999), n. 574, pp. 222-38, e ID., *Il «Diario Italiano»*, in *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, Clueb 2003, pp. 227-58, in cui sono ricostruite le fila della schermaglia sui *Sepolcri*, ed ancora C. CHIANCONE, «Francesco Pezzi veneziano», p. 686, nota 96.

complimentava con Viganò per la sua audacia nel subordinare il rispetto per le regole aristoteliche alla ricerca della spettacolarità e dell'effetto teatrale:

Il sig. Viganò non ha temuto, sull'esempio di Shakespeare e di Schiller, di ribellarsi dalla severità delle regole drammatiche; e con tanto studio ha saputo coprire la sua colpa di lesa poetica, e vestire di tanta luce i suoi difetti, che gli occhi degli spettatori ne rimangono abbagliati, nessuno avverte l'inverosimiglianza del subitaneo salto di molti giorni, anzi di moltissimi anni, e del continuo cambiar di luogo, e s'accendono di così vive passioni, e provano un così intenso diletto, che compiuta diventa la loro estasi<sup>437</sup>.

La giustificazione delle licenze veniva dunque dal carattere eminentemente pittorico dello spettacolo coreografico, non a caso paragonato ad una "grande galleria", contenente sei bellissimi quadri, nei quali "tutti si veggono ora i robusti tocchi del pennello di Raffaele, ora le più tenere grazie di quello dell'Albano".

Il confronto veniva ripreso nel «Poligrafo» da Y., *alias* il montiano Luigi Lamberti<sup>438</sup>, il quale tuttavia, rimarcando come quella del ballo non fosse una semplice bellezza formale, ma "la vita e il moto" vi si distendessero "per ogni dove", virava l'attenzione del lettore verso la componente patetica, su cui parimenti insisteva Carolina Lattanzi, affiancando persino, con significativo esproprio della visibilità della pittura, il coreografo ad Omero: "Quello [Omero] fu il primo pittore della mente, questo [Viganò] degli occhi. Quello le passioni e le opere de' mortali e de' Numi vivamente espone a chi legge, questi le passioni e le opere de' mortali e degli Dei vivamente espresse a chi vede"<sup>439</sup>.

Mentre dalla tipografia Fusi e Ferrario uscivano in veste anonima (ma opera del capo bibliotecario e storiografo milanese Giulio Ferrario, prossimo autore del *Costume antico e moderno*, 1817-34<sup>440</sup>) le *Lettere critiche intorno al Prometeo* e la relativa *Risposta*<sup>441</sup>, nel «Poligrafo» veniva pubblicata una lettera siglata di Bartolomeo Benincasa *Al valentissimo Signor Viganò*, con la quale lo smalzato giornalista liquidava le discussioni sull'opportunità che nel ballo fossero osservate le unità di luogo e di tempo, sostenendo con spirito manzoniano come sola unità ad interessare in uno spettacolo fosse quella relativa allo svolgimento dell'azione<sup>442</sup>.

La posizione, dichiaratamente classicista, di Benincasa, pur comparando in un giornale, divenuto celebre per l'ortodossia in campo linguistico, non risulta in sostanza lontana dalle opinioni

---

<sup>437</sup> R. *Teatro alla Scala. Prometeo. Ballo mitologico inventato e posto sulle scene dal sig. Salvatore Viganò*, «Giornale Italiano», X (1813), n. 144.

<sup>438</sup> Y [L. LAMBERTI], *Prometeo, ballo mitologico composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Poligrafo», III (1813), n. 23, pp. 366-68.

<sup>439</sup> R. *Teatro alla Scala. Prometeo, ballo mitologico, composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Corriere delle Dame», X (1813), n. 22, p. 170.

<sup>440</sup> Giulio Ferrario (1767-1847), fratello dello stampatore Vincenzo e fondatore con Gaetano Barbieri e Giacinto Battaglia del «Giornale teatrale», fu autore stimato di opere di carattere storico (oltre al già citato *Costume antico e moderno* in 24 volumi, si ricordano la *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria*, 1828-29, e la *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, 1830); dal 1838 fu bibliotecario alla Braidense. Cfr. G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi 1934, II, p. 1121; K. K. HANSELL, *Gaetano Gioia, il ballo teatrale*, pp. 197-203, il quale analizza la corrispondenza di Ferrario con i più celebri coreografi allora attivi in Italia (Salvatore Taglioni, Louis Henry, Paolo Samengo, Antonio Monticini, Salvatore Viganò, Gaetano e Ferdinando Gioia; le lettere sono tuttora conservate inedite presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, *Carte Ferrario AG XIII 7*); C. FERRARIO, *Pagine e tavole da Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni (Milano, 1816-27)*, a cura di P. Collo – S. Vertone, Milano, Skira 1991.

<sup>441</sup> Le *Lettere* erano firmate da cinque personaggi emblematici, che rappresentavano altrettante diverse posizioni critiche sul *Prometeo*: la baronessa Eugenia, assente allo spettacolo, interpretava la parte del popolo-pubblico, bisognoso di una guida nell'interpretazione dell'opera; nel riferirle della rappresentazione, il barone suo marito, entusiasta degli scossoni emotivi ricevuti, paragonava Viganò a Dante; l'amico Ernesti si dilungava in pedantesche disquisizioni sulle vicende inscenate, mentre lo zio cavaliere Anselmo leggeva vichianamente il mito e si cimentava in una stravagante analisi del ballo. Eugenia si rivolgeva allora al moderato conte Ludovici, ipotetico autore della *Risposta* (cfr. A. L. BELLINA – G. PIZZAMIGLIO, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*)

<sup>442</sup> B[ENINCASA], *Al valentissimo Signor Viganò, Compositore del Ballo il Prometeo. Milano, Giugno 1813*, «Poligrafo», III (1813), n. 27, pp. 412-16. Sempre di Benincasa, segnalò il *Dialogo fra il Dramma in musica e il Ballo in pantomima*, pubblicato sullo stesso giornale nei successivi nn. 32-33, pp. 500-05, 522-27.

di lì a poco espresse dai romantici nel «Conciliatore»: ambientato all'indomani della rappresentazione del *Prometeo*, il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* di Ermes Visconti, uscito nel gennaio 1819<sup>443</sup>, avrebbe confermato l'importanza dell'ispirazione naturale, svincolata da regole esterne, ridimensionando il prestigio e l'ingerenza delle unità nelle cose teatrali. Lo spunto iniziale era fornito proprio dalla pratica pantomimica: secondo il prof. Lamberti, uno dei quattro interlocutori fittizi, "se [il *Prometeo*] fosse una tragedia, [...] la mancanza di unità di luogo e di tempo sarebbe una mostruosità. Ma un ballo non va giudicato così severamente"<sup>444</sup>. Grazie alla sua funzione primaria, che restava quella del divenire, al ballo pantomimico era consentita una maggiore disinvoltura nel maneggio delle unità ed anche il severo Professore era disposto a riconoscerlo. Di qui l'incalzare di Romagnosi (sotto cui si adombrava Visconti stesso), che si faceva portavoce di una coerenza assoluta: unità o sempre o mai, ballo e tragedia dovevano rispondere alle stesse regole:

Che cosa fa un autore tragico? Fa venire sulla scena de' personaggi a parlare e ad agire. Che cosa fa un compositore di Balli? Fa venire sulla scena de' personaggi a parlare co' gesti, e ad agire. Che si parli con parole, e che si parli con gesti, questo non ha niente che fare colla durata che è concesso di fingere, né colla varietà di luoghi a cui è permesso o non è permesso di trasportare la scena<sup>445</sup>.

Mentre lettori meno arrendevoli dell'ipotetico interlocutore viscontiano si opponevano violentemente alle tesi da questi sostenute, rifiutando di subire passivamente la dinamica interna di un discorso così nitidamente programmatico<sup>446</sup>, faceva sentire la propria voce sulla questione anche il compilatore dello «Spettatore», Davide Bertolotti, prima amico di Ludovico di Breme e traduttore della *Staël*, dal 1816 dichiarato avversario dei romantici<sup>447</sup>: recensendo, celato sotto l'iniziale D., le *Lettere sopra Mirra, Dedalo ed Otello* di Niccolò Bettoni, Bertolotti, nel sottoscrivere il favore dato dall'autore all'ultimo dei balli, non mascherava la maggiore aspettativa, che suscitava in lui il prossimo spettacolo, in virtù della sua ambientazione romana<sup>448</sup>. A suo credere infatti la *Vestale*, "i cui compassionevoli casi vennero sì ben narrati dal conte Alessandro Verri nelle *Notti Romane*"<sup>449</sup>, meglio avrebbe risposto all'esigenza che il ballo si conformasse alle regole drammatiche proprie della tragedia classica, dando luogo ad uno sviluppo scenico coerente ed opportunamente sostenuto dalle unità di luogo e di tempo.

Questo nuovo ballo, andato in scena alla Scala nel 1818, con le sue vicende fortemente combattute tra una solida tradizione neoclassica e le nuove istanze romantiche fu subito accompagnato da una serie di interventi polemici, che per numero e spessore critico appare senz'altro più cospicua di quella generata dagli altri spettacoli. I commenti, a cominciare dalla

---

<sup>443</sup> Cfr. E. VISCONTI, *Dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo*, «Conciliatore», II (1819), nn. 42-43 (nell'ed. Branca II, pp. 90-117); il *Dialogo*, molto apprezzato da Manzoni, che ne inserì i pensieri sul *Macbeth* nella lettera a Chauvet, fu tradotto in francese nel 1823 da Claude Fauriel (1772-1844).

<sup>444</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 94. Sul *Prometeo* cfr. ancora la *Lettera di Troilo Malipiero al signor Nicolò da Rio sopra il ballo mitologico il Prometeo datosi al teatro della Scala in Milano dal signor Salvator Viganò*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», XII (1813), 36, pp. 37-71.

<sup>446</sup> In particolare P. ZAJOTTI (1793-1843), che recensì in forma anonima gli articoli di Visconti nella «Biblioteca Italiana», IV (1819), 13, pp. 147-50. Su Zajotti si veda il profilo steso da R. TURCHI, *Paride Zaiotti e la «Biblioteca Italiana»*, Padova, Liviana 1974.

<sup>447</sup> Il suo voltafaccia antiromantico gli procurò le vivaci critiche di PIETRO BORSIERI (1786-1852), nelle *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori* (uscite anonime a Milano nel settembre 1816; cfr. ora ID., *Avventure letterarie di un giorno ed altri scritti editi e inediti*, a cura di G. Alessandrini, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1967).

<sup>448</sup> D[AVIDE BERTOLOTTI], *Lettere sopra Mirra, Dedalo ed Otello, del coreografo Salvatore Viganò*, «Spettatore», V (1818), pp. 400-05.

<sup>449</sup> *Ivi*, pp. 404-05. Di seguito Bertolotti ricordava l'omonima tragedia di Carlo Bossi e l'opera di Spontini, che, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1807, riscosse da subito uno strepitoso successo. Ricordo ancora che nel 1816 Antonio Landini aveva messo in scena alla Pergola di Firenze un ballo pantomimo-storico con lo stesso titolo.

*Lettera su la Vestale* di Niccolò Bettoni, pubblicata anonima come le precedenti<sup>450</sup>, ai due componimenti poetici acclusi alla fantomatica lettera, opera di un “concittadino del terribile Vate Astigiano”<sup>451</sup>, ossia di Breme<sup>452</sup>, si accentrarono subito sulla novità del finale tragico e sulla sua opportunità, individuando su tale punto particolare il terreno più adatto per un ulteriore scontro tra classici e romantici<sup>453</sup>. Se questi leggevano nella coerenza storica dello sviluppo del dramma fino alle sue estreme conseguenze un ribaltamento di valori fra favola mitologica e realtà, a tutto vantaggio dell’ultima, il già citato Bertolotti, facendosi portavoce del versante classicista, dedicava allo spettacolo di Viganò un intero fascicolo di uno di quei supplementi allo «Spettatore», che con il titolo di «Milano e la Lombardia nel 1818» andava pubblicando sotto lo pseudonimo di “un antico militare”<sup>454</sup>: nella sua corrispondenza con una sedicente contessa G. D. – iniziata ancor prima della rappresentazione scaligera e conclusa alcuni giorni dopo – il militare stendeva un saggio storico sulle vestali, in preparazione alle successive accuse (espresse attraverso la relazione che egli faceva alla nobildonna del dialogo intercorso tra due amici fittizi, Virginio, portavoce delle censure di Bertolotti, e Teodoro, difensore di Viganò) ai grossolani errori, di cui il coreografo avrebbe costellato il proprio lavoro<sup>455</sup>, sciatto e meschino rispetto al grande affresco di romanità ed erudizione classica, delineato con la dissertazione sul culto di Vesta. Violando continuamente le

<sup>450</sup> [N. BETTONI], *Lettera sulla Vestale del coreografo Salvatore Viganò*, Milano 1818: anche in questo caso s’immagina che il testo sia indirizzato da Eugenio all’amica Enrichetta, naturalmente nel cuore della notte.

<sup>451</sup> Cfr. *Lettera sulla Vestale*, p. 11: “P. S. Il 10 giugno, mattina. Riapro questa lettera per inviarvi, giacché sono in tempo, due poetici componimenti, dei quali l’amicizia acconsentì di farmene dono gentile. Sono essi figli di forte sentire, e ben degni di un concittadino del terribile Vate Astigiano. A questo cenno sono ben sicuro che conoscete l’autore di questi versi, giacché voi al pari di me amate la sua bell’anima e le soavi sue amabilissime maniere. Ora più non dubito che anche questi miei fogli saranno accolti con vezzoso sorriso di gradimento da voi, che non cessate mai di coltivare modestamente, e come a donna gentile s’addice, le buone lettere, che sono il più soave conforto dello spirito e del cuore. Addio”. I due testi poetici, l’uno un’ode saffica ad elogio dell’arte di Viganò (*Al Sole d’Italia*), l’altro un sonetto, intitolato *Il Fuoco Sacro*, dedicato alla ballerina Antonietta Pallerini, sono stati riportati integralmente da Pizzamiglio nel saggio a due mani A. L. BELLINA – G. PIZZAMIGLIO, *Balli scaligeri e polemiche romantiche*, pp. 368-71. Pur nella loro modestia, i versi risultano di un certo interesse, particolarmente le strofe 8-10, in cui di Breme si rivolgeva al Monti “di Omero indovin [...] che il verso / ghibellino rimbondi, e fai più chiaro / lo stile di colui, cui duca è Maro / per l’aer perso”, a Canova, Rossini ed Appiani, per la cui “mercè [...] Italia non si pente / dei giorni vani”: a queste glorie del genio italiano il poeta affiancava appunto “Viganò! cui son gl’immensi / calli aperti dell’Estro ed i misteri; / e l’obbliosa tazza dei piaceri / or sol dispensi”.

<sup>452</sup> Ludovico di Breme (1780-1820) se ne attribuì la paternità in una lettera a Michele Leoni, alla quale allegava questa sua “bazzecola di versi” (cfr. L. DI BREME, *Lettere*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi 1966, p. 528). Notevole figura di animatore culturale, di Breme fu uno, se non il principale ideatore del «Conciliatore»: tra gli scritti, da lui pubblicati nella rivista, si ricordano il *Di Frà Pancrazio dall’Orciuolo e delle sue annotazioni alla Leggenda Profetica* (1818, n. 31), nel quale adombrava in fra’ Pancrazio l’ottuso difensore dell’immobilismo classicista, e *Alcune lettere scritte a Tofino* (1819, n. 60), argutamente indirizzate ad un cane, per l’appunto il Tofino del titolo.

<sup>453</sup> Va comunque detto che, se rispetto all’originale di Spontini od al ballo di Landini, il finale drammatico dell’opera viganoviana costituì una netta contrapposizione, a ridosso della *pièce* milanese si erano già avute indicazioni in senso tragico sul tema specifico della vestale: oltre alla rievocazione che la vestale Floronia fa nella seconda parte delle ricordate *Notti romane* del barbaro supplizio, con cui si conclude la sua infelice e vietata storia d’amore con Lucio Cantilio (cfr. A. VERRI, *Le notti romane*, parte II, *Sulle ruine della magnificenza antica, notte V, colloquio II*, Roma 1792-1804, ed. consultata a cura di R. Negri, Bari-Roma, Laterza 1967), erano certamente note a Viganò le rappresentazioni, che si facevano in Germania dell’opera di Spontini con l’amputazione del finale lieto; contemporaneamente anche in campo pittorico venivano proposti esempi analoghi, dalle molteplici prove di Cades e Camuccini, fino a Giuseppe Bossi e Felice Giani (in particolare su quest’ultimo cfr. A. OTTAVI CAVINA, a cura di, *L’età neoclassica a Faenza 1780-1820*, Bologna, Alfa 1979, pp. 32-33).

<sup>454</sup> Cfr. [D. BERLOTTI], *La Vestale, ballo di Salvatore Viganò*, «Milano e la Lombardia nel 1818», quaderno annesso come supplemento a «Spettatore», V (1818), n. 16, pp. 49-68.

<sup>455</sup> Gli errori storici consistevano, secondo Bertolotti, nell’inverecconia iniziale del presentare Decio come pugile e la Vestale esibita in danza; nell’aver grossolanamente ideato i costumi; nell’aver posto in scena il labaro, che non era insegna repubblicana, e nell’aver mescolato nel IV atto compiti e poteri di consoli e sacerdoti. Risaltano la mancanza di ogni critica all’operato del Pontefice Massimo, e viceversa la puntata polemica contro Viganò per averlo presentato intenzionalmente con contorni del tutto odiosi, riprendendo una tradizione – ricordava astiosamente Bertolotti – instauratasi con Voltaire e proseguita con le *Baccanali* di Giovanni Pindemonte (*ivi, passim*).

convenienze storiche in nome di quelle teatrali, Viganò era giunto all'inammissibile crudeltà del finale, contro cui inveiva il recensore:

Ma dove avrà fine questa tendenza degli spettacoli al lugubre, al sanguinoso? Gli scempi e le atrocità della scena inglese e tedesca già sono rinnovellati con applauso fra noi. Dopo che Otello ha trucidato Desdemona quasi al cospetto del popolo, dopo che Emilia viene sepolta viva sotto i nostri occhi, e che Decio ci rappresenta con ispaventosa verità gli acerbi e fieri strazi della morte, dove giunger dee, dove fermarsi la progressione dell'arte? Saremmo noi destinati forse a veder tornare in onore le pugne dei gladiatori, ed il sangue umano, realmente versato, contaminare le scene?<sup>456</sup>

Alle obiezioni di Teodoro, che annoverava l'esempio dei tragici greci e quello recentissimo ed applaudito del teatro alfieriano – Viganò, sosteneva questi, “ha veduto che il gusto dell'universale ora tende alle scosse gagliarde, e vi si è conformato da quel valente maestro ch'è pure. Gli hanno chiesto che movesse con forza gli affetti; egli ha spinto la commozione sino agli estremi suoi gradi”<sup>457</sup> –, seguiva quindi il giudizio salomonico dell'antico militare, con cui era posto fine alla disputa.

Pronta la replica dei sostenitori del coreografo, di cui si fece carico Giulio Ferrario con una *Lettera di un cavaliere in risposta alle osservazioni di un antico militare sulla Vestale* (Milano 1818): il cavaliere D. P., corrispondente della contessa G. D., respingeva punto per punto le precedenti critiche, ribadendo la felicità inventiva ed il realismo delle azioni, rappresentate nella *Vestale*, i cui pregi venivano confermati dal favorevolissimo accoglimento dal pubblico riservato allo spettacolo. In merito allo spinoso problema del finale, egli ne affermava la legittimità, giudicandolo più pertinente di quello lieto dal punto di vista della verosimiglianza e addirittura coerente con la regola aristotelica per la sua funzione catartica<sup>458</sup>.

Bertolotti, affatto intimidito dalle accuse rivoltegli, rispondeva recensendo acutamente la *Lettera di un cavaliere* sullo «Spettatore», dove insisteva sulla scarsa aderenza storica dell'azione e l'inopportunità del suo finale<sup>459</sup>. Ma a chiudere la diatriba fu Ferrario, il quale ribatté con l'*Aggiunta alla lettera di un cavaliere in risposta alle nuove osservazioni del vecchio militare contra il ballo della Vestale* (Milano 1818), in cui esaltava nuovamente l'ingegnosità di Viganò, facendo valere il criterio della popolarità raggiunta dal ballo.

\*\*\*

Il vivace dibattito sulla *Vestale*, giocato sul duplice tavolo dell'edizione in volume e della pubblicazione periodica<sup>460</sup>, rese definitivamente avvertita la pubblicistica del diffuso interesse per il genere coreografico e dell'urgenza di procurare strumenti idonei alla sua classificazione: particolarmente appetibile per quel pubblico medio di lettori, che le nuove leve giornalistiche

---

<sup>456</sup> *Ivi*, p. 67. Giustamente Pizzamiglio fa notare come Bertolotti, “che non aveva trovato nulla da ridire sul finale dell'*Otello*, critichi quello della *Vestale*, assumendo un atteggiamento di rifiuto dell'orrido assai simile a quello che i romantici italiani paleseranno abbastanza presto e concordemente nei confronti di certi stilemi del romanticismo tedesco” (cfr. A. L. BELLINA – G. PIZZAMIGLIO, *Balli scaligeri e polemiche romantiche*, p. 376, nota 25).

<sup>457</sup> [D. BERLOTTI], *La Vestale, ballo di Salvatore Viganò*, pp. 67-68.

<sup>458</sup> Ancora contrario a Bertolotti l'anonimo A., che nella «Gazzetta di Milano» del 3 luglio recensiva lo scritto del collega, giudicando affatto prive di valore le sue censure, in forza di una visione tanto più attardata dell'arte coreografica. Scriveva infatti: “Dal complesso e dal tenore di queste osservazioni mi avveggo che l'antico militare confonde la drammatica colla mimica, e parla di un ballo come parlerebbe di una tragedia” (A., *Osservazioni intorno l'articolo che leggesi nell'ultimo quaderno dello Spettatore sul ballo tragico del sig. Viganò intitolato la Vestale*, «Gazzetta di Milano», 1818, n. 182).

<sup>459</sup> Cfr. [D. BERLOTTI], *Lettera di un cavaliere in risposta alle osservazioni di un antico militare sulla Vestale*, «Spettatore», V (1818), n. 17, p. 483.

<sup>460</sup> Si vedano ancora gli interventi di ERMES VISCONTI nel «Conciliatore», II (1819), n. 63 (nell'edizione Branca II, p. 416), e di SILVIO PELLICO, *ivi*, n. 94 (nell'edizione Branca III, p. 115). Su quest'ultimo (1789-1854), affiliato alla Carboneria e pertanto rinchiuso per dieci anni allo Spielberg, esperienza da cui ebbe origine il libro di memorie *Le mie prigioni* (1832), cfr. il recente A. A. MOLA, *Silvio Pellico: carbonaro, cristiano e profeta della nuova Europa*, Milano, Bompiani 2005, con relativa bibliografia.

facevano a gara per conquistare, il ballo teatrale risultava infatti di problematica determinazione, poiché presentava un'inconsueta commistione tra un repertorio tematico, spesso derivato dal mondo mitologico, e la sua utilizzazione e lettura in funzione tragico-romantica. Per i commentatori fu dunque assai complesso, quando non impossibile ascrivere gli spettacoli di Viganò alla categoria del “romantico piuttosto che [a quella del] classico: parmi che le teoriche dell'uno e dell'altro genere possano ugualmente applicarvisi”, come scriveva Lambertini nella «Gazzetta di Milano» dell'autunno 1819 a commento della rappresentazione dei *Titani*, l'ultimo ballo viganoviano di un certo rilievo<sup>461</sup>.

Proprio il coreodramma finì dunque per rappresentare una delle vie, attraverso cui si cercò di riannettere alla letteratura romantica qualcosa dell'imponente bagaglio mitologico, che era stato rifiutato in blocco ed in maniera imprecisa all'inizio della polemica anticlassica, come estraneo alla nuova sensibilità, ma del quale subito dopo, ammorbiditi gli schematismi iniziali, si intravide la necessità di un recupero, almeno parziale<sup>462</sup>:

Non pensarono [i romantici] – scriveva Niccolò Bettoni, favorevole ad una sorta di “tolleranza letteraria” – che v'è una classe di soggetti, d'idee, di sentimenti e d'immagini, che, destinati ad operare sulle qualità immutabili dell'uomo, sono immutabilmente efficaci, che v'è un meraviglioso, il quale, perché attenente soltanto alla religione della natura e del cuore, è di giurisdizione del poeta in qualunque sistema di credenza, e che vi è nel tesoro di Parnaso un deposito di favoloso che sedurrà o sbigottirà sempre le menti de' popoli, finché i popoli avranno immaginazione. Non s'avvidero che, mentre si professavano apostoli della libertà letteraria, flagelli del pedantismo, mentre pretendano proclamare agl'ingegni l'indipendenza dall'autorità e dai modelli, artefici essi stessi di un nuovo sistema di pedanteria, faceansi superstiziosi settarj degli stranieri come i loro avversarj dei Latini e dei Greci. Intanto con quale coraggio sostenere le loro teorie al cimento dell'applicazione? Come schermire la luce di tutti quei capolavori delle arti moderne che tengono nascimento e carattere della classica antichità? Come affrontare la Fedra e l'Ifigenia di Racine, la Mirra e l'Antigone di Alfieri, la Mirra e la Vestale di Viganò? Come dissimulare i grandi obblighi della scoltura e pittura alla classica favola?<sup>463</sup>

E nella nota che accompagnava il testo, Bettoni, esponente di un classicismo moderato alla luce dei motivi positivi e patriottici sviluppati dall'Illuminismo, proseguiva, rimproverando ai romantici di reintrodurre una sorta di gerarchia dei generi con la subordinazione alla poesia della mimica e delle arti del disegno – il che naturalmente ha del vero. Non volendo rinunciare ai “luminosi servigi prestati dalla mitologia” a queste ultime, i “romanticisti” avevano assegnato loro “uno scopo diverso” dalla tragedia, vale a dire ne avevano ristretto la mansione alla sola “commozione patetica”, sciolta da qualsivoglia impegno morale:

Se fosse domandato ai romanticisti perché tutte queste condizioni non sieno necessarie al ballo pantomimico, quando lo sono alla tragedia, o perché lo sieno alla tragedia, quando non lo sono al ballo pantomimico, o perché corra fra ballo pantomimico e tragedia altra differenza se non questa, che l'una è un'azione parlata, e l'altro un'azione gestita in cadenza di musica, o perché insomma assegnino essi a queste due arti uno scopo diverso, a nessuno di tutti questi perché non vediamo qual risposta potrebbero fare. Dissero per ciò che riguarda la pittura e scoltura, che lo scopo primario di quest'arti è la bellezza visibile, che esse tanto più pienamente conseguiscono questo loro scopo, quanto non paghe di ritrarre dal vero, più inventano di bellezze possibili, o, ciò che torna lo stesso, *ideali*, che il bello ideale è dipendente dalle forme particolari e dall'espressione propria ad un soggetto, ciò che in termini d'arti chiamasi *carattere*, che, ciò posto, non vi sono soggetti che più eminentemente si prestino al bello ideale che i mitologici, che rinunciare

<sup>461</sup> [A. LAMBERTINI], *I. R. Teatro della Scala. I Titani, ballo mitologico di Salvatore Viganò*, «Gazzetta di Milano», 1819, n. 285, pp. 1379-81. Il ballo proponeva una vicenda totalmente mitologica, suddivisa in sei atti: la musica, combinata secondo il consueto *collage*, era tratta da Aublinger e da altri musicisti, mentre le scene furono opera di Sanquirico. Sui *Titani* cfr. il meticoloso scritto critico (l'unico pubblicato) di ANGELO PETRACCHI (giurista massone, amico di Monti, Pellico, Manzoni e in un primo tempo di Foscolo), *Il ballo intitolato i Titani esaminato da TITO TANI pronipote dei Titani*, Milano 1819; [N. BETTONI], *I. R. Teatro della Scala. I Titani, ballo mitologico di Salvatore Viganò*, «Ape italiana», I (1819), 2, pp. 193-97, in cui vengono disinvoltamente tributati calorosi applausi a Viganò “per aver avuto il coraggio di tentare un genere difficilissimo, del tutto nuovo, e disparato affatto da ciò che forma ordinariamente il tema e il tessuto d'ogni ballo”.

<sup>462</sup> Cfr. in proposito M. FUBINI, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza 1960<sup>2</sup>, pp. 35-57; A. M. MUTTERLE, *Introduzione* alla citata ristampa del volume *Discussioni e polemiche sul romanticismo*.

<sup>463</sup> [N. BETTONI], *Dei Romantici e dei Classicisti e della tolleranza letteraria. Discorso Accademico*, «Ape», II (1822), 2, pp. 193-229.

alla mitologia nella scultura e pittura, sarebbe rinunciare ad un genere cospicuo di bellezze visibili, e con ciò ad un parte importantissima nell'arti del disegno, e finalmente che non gioverebbe l'opporre che, senza che si trattassero soggetti mitologici, la bellezza visibile sarebbe nondimeno conservata, ove si applicassero ad altri soggetti le forme che si darebbero a quelli, perché "una parte del bello visibile sta nel carattere, ed una gran parte del piacere datoci dal carattere sta nelle idee di relazione ch'esso suggerisce" (*Conciliatore*, loc. cit.)<sup>464</sup>

Con acuto spirito critico Bettoni segnalava uno strappo nella sequenza argomentativa dei romantici, che, modulando variamente la poetica sensistica settecentesca, miravano ad un ammodernamento delle tradizionali posizioni sulle arti con l'esclusione da esse di quelle istanze civili, che rappresentavano invece il loro primo obiettivo in sede letteraria: riducendo "lo scopo primario" di pittura e scultura, cui nello svolgersi dei ragionamenti era accomunato anche il ballo, alla "bellezza visibile", i responsabili del «Conciliatore» finivano poi con il legittimare nuovamente quel Bello Ideale, per il critico affatto estraneo alla sensibilità moderna. Se opportuna era la loro insistenza sul "carattere", sulla "espressione propria ad un soggetto", Bettoni condannava l'arrestarsi delle loro proposte entro i confini di una "convenienza", di un repertorio iconografico, che non aveva più senso di perdurare: l'osservazione del "vero" avrebbe invece dovuto guidare anche le arti figurative a dimettere i modelli tradizionali o quanto meno instillare in essi un'inedita tensione spirituale e morale, proponendole così quali educatrici della società attuale.

In tale prospettiva l'esempio del coreodramma risultava di particolare importanza per le altre esperienze artistiche, in quanto dava prova della possibilità di immettere nelle forme proprie alla tradizione classica una coscienza affettiva pienamente moderna. Traesse il proprio argomento dalla mitologia pagana o dalle opere di narrativa straniera (Shakespeare, ma anche Goethe, Byron, Schiller, Scott e, più tardi, Hugo), il coreografo doveva infatti affidare il proprio progetto a dei corpi vivi, che lo interpretassero: corpi atletici, flessibili, plasmati da continuo esercizio, ma nondimeno corpi reali, solidi eppur caduchi, e in quanto tali incapaci di offrire "forme ideali"<sup>465</sup>. Dinanzi ad un'arte "legat[a] all'apparizione di un demone e al suo potere misterioso", la quale "nasce e muore di continuo", come ha scritto Federico García Lorca<sup>466</sup>, anche gli interpreti più conservatori erano obbligati a riconoscere la perdita di valore dell'estetica idealista: nella composizione mimica danzata, il mito e la favola, vivificati dal genio creativo viganoviano, potevano essere conservati soltanto come possibilità espressiva ed a patto di rendersi partecipi di una sensibilità più moderna. Anche quando l'iconologia stessa di riferimento per le pose aveva un'origine classica (con l'immane riferimento a Francesco Albani, peraltro suffragato dall'intenzionalità dichiarata del coreografo<sup>467</sup>), anche se neoclassico era l'obiettivo di conferire un'enfasi regale allo sguardo ed al

---

<sup>464</sup> *Ibidem*. Su tali questioni cfr. anche la celebre *Lettera al Marchese Cesare d'Azeglio. Sul Romanticismo*, scritta nel 1823, ma inedita fino alla pubblicazione non autorizzata del 1846 (ora in *Tutte le opere di ALESSANDRO MANZONI*, a cura di G. Lesca, Firenze, Barbèra 1946, pp. 421-36). Segnalo inoltre S. B. CHANDLER, *La posizione del Romanticismo italiano fra il Conciliatore e il Manzoni nei riguardi del rapporto fra letteratura e arti visuali*, in A. FRANCESCHETTI (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del Convegno, Toronto, Hamilton, Montreal 6-10 maggio 1985, 3 voll., Firenze, Olschki 1988, I, pp. 165-75.

<sup>465</sup> E. VISCONTI, *Idee elementari sulla poesia romantica. Articolo Sesto*, «Conciliatore», I (1818), n. 28 (nell'edizione Branca I, pp. 436-46: 436).

<sup>466</sup> Cfr. la conferenza *Teoria del Duende*, tenuta a Cuba nel 1830 e pubblicata nel 1833, ora in F. G. LORCA, *Il duende: teoria e gioco*, a cura di E. Pastena, Milano, Adelphi 1996.

<sup>467</sup> La notizia è riportata da C. GATTI, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte 1778-1963*, p. 58, che però non ne dichiara la fonte: stando alle parole dello studioso, Viganò avrebbe sostenuto che "il ballo [*Prometeo*] è diviso in sei quadri e ogni quadro riproduce un dipinto famoso di un grande pittore. Il quadro delle fiammelle [le allievi adolescenti della scuola di ballo della Scala] che, sprizzate dal troncone dell'asta con cui Minerva toglie il fuoco al sole, diventano amorini, riproduce la tela dell'Albani che ancor oggi si può vedere nella Pinacoteca di Brera"; cfr. inoltre *R. Teatro alla Scala. Prometeo. Ballo mitologico inventato e posto sulle scene dal sig. Salvatore Viganò*, «Giornale Italiano», 1813, n. 144. L'opera di Albani, richiamata dai commenti, è la celebre *Danza di amorini* (1630-40), il cui rame in ovale, da poco approdato alla Pinacoteca di Brera dalla collezione bolognese dei Sampietri (1811), godeva in quegli anni di grande celebrità: cfr. Y. [L. LAMBERTI], *Belle Arti*, «Poligrafo», II, 1812, n. 42, pp. 679-80. Come ha dimostrato la Ottavi Cavina, la documentazione figurativa che resta non accredita tuttavia la dipendenza diretta di Viganò da Albani, se non nei termini di un generico classicismo, filtrato da una sensibilità affatto moderna; l'autrice propone pertanto, volendo risalire al *plaisir* ed all'emozione dei ritrovati viganoviani e rintracciarne dei corrispondenti

gesto, capace di trasformare l'interprete in un'entità tragica e di bloccare in monumento la maestà unica dell'arsi poetica, sempre nella danza l'ideale doveva piegarsi all'impulso realistico del *pathos* romantico e farsi investire dal mimetismo magico della scena<sup>468</sup>.

Nel momento in cui si richiamava agli esemplari della tradizione figurativa rinascimentale per dotare l'arte coreutica di un proprio statuto estetico<sup>469</sup>, Viganò assegnava loro un valore inedito grazie alla forza pervasiva del gesto ritmico, che si muoveva nell'aria come se fosse un fluido denso fino ad impennarsi in un istante risolutore, divenendo in tal modo garante della coerenza interna del balletto (l'unità d'azione lungamente predicata tanto dai classicisti come dai romantici), del suo stato di alterazione e artificialità rispetto al tempo quotidiano dell'utile e per ciò stesso della pertinenza affatto estetica del coreodramma. In pari tempo il gesto ritmico confermava, sublimandolo, il proprio rapporto privilegiato con il mondo delle passioni<sup>470</sup>, sostituendo al principio della bella natura una poetica della sintassi espressiva: di contro ai pedanti che si limitavano a mantenere in vita, ma in stato vegetativo, l'immaginario mitologico, il coreografo lo affrontava di petto, lo sezionava e lo scomponeva, per riunirlo poi in una inedita sintesi vitale; costringeva il Bello a discendere dal piedistallo, in cui era stato collocato da Winckelmann, per attualizzarsi ed intimizzarsi, rendendolo così fruibile alla comprensione dei più.

Dalla considerazione del suo magistero e delle diverse interpretazioni, di cui l'arte di Viganò fu oggetto da parte della critica contemporanea, ricevono così nuova luce i consentanei tentativi di ritrovare entro la produzione canoviana un'analogia pregnanza espressiva: tramite l'osservazione del concretarsi presente dell'ideale classico nella fisicità affatto corporea dei ballerini, gli interpreti acuirono la propria sensibilità nei confronti degli aspetti più sensuali e psicologicamente rilevanti delle moderne esperienze figurative, giungendo spesso ad attribuire allo scultore possagnese una facoltà pigmalionica, capace di infondere la vita nelle sue statue.

#### **d. *La moda rossiniana nella pubblicistica primo-ottocentesca: proposte interpretative***

L'incondizionato successo del coreodramma entro un arco cronologico così ridotto, rispetto al complesso della stagione neoclassica, trova dunque giustificazione nella sua capacità di rispondere alle rinnovate esigenze della società primo-ottocentesca, la quale, prostrata dalle vicissitudini storiche e politiche, riversò sull'arte le proprie insicurezze, minando la decisa valutazione del limite, entro cui doveva stazionare l'esperienza estetica, ed investendo le varie arti di inedite responsabilità espressive.

Dato lo straordinario interesse dei contemporanei nei confronti della produzione melodrammatica, *in primis* rossiniana, è lecito chiedersi in che modo tali istanze trovarono risposta nell'opera in musica di questi anni, e le eventuali suggestioni delle nuove modalità di consumo spettacolare sugli approcci critici, attivati a confronto delle arti figurative.

---

visivi adeguati, di rivolgersi ad alcuni esempi collaterali, appartenenti alla figurazione allora contemporanea, i quali, se non presentano legami rigorosi con l'esperienza del coreografo, permettono di ricostruire un'immagine di quel fenomeno, in virtù di un'esperienza visiva comune: ella richiama così alla memoria le danzatrici di Canova, con la loro grazia immateriale ed il loro erotismo altamente sofisticato, le illanguidite eleganze di Angelica Kauffmann, o anche l'enfatica espressività di Heinrich Füßli, capace di restituirci un'idea dell'exasperazione gestuale e fisiognomica di certe scene intensamente tragiche (cfr. A. OTTAVI CAVINA, *I segni dissolti. Frammenti per un'immagine*, pp. 328-33, con relativo apparato iconografico).

<sup>468</sup> J. BREMMER and H. ROODENBURG (ed. by), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press 1991.

<sup>469</sup> Cfr. B. B[ENINCASA], [...], «Giornale Italiano», 1804, n. 65, p. 260; *Regio Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XI, 1815, n. 8, pp. 57-60; *Gran Teatro La Fenice. Cosimo Primo, Azione mimica di Urbano Garzia*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 18, pp. 59-61; *Gran Teatro La Fenice: La spada di Kenneth, ballo eroico di Salvatore Viganò*, ivi, 1819, n. 43, pp. 169-70; *Gran Teatro La Fenice: La Mirra di Viganò*, ivi, 1819, n. 3, pp. 11-12; *I. R. Teatro della Scala. I Titani, ballo mitologico di Salvatore Viganò*, «Gazzetta di Milano», 1819, n. 285, pp. 1137-39.

<sup>470</sup> «Nessuna operazione dell'uomo», aveva scritto con decisione Arteaga, «porta seco un gesto animato e imitabile fuorché la passione» (S. ARTEAGA, *Le Rivoluzioni*, p. 172).



Per buona parte del primo Ottocento l'esame dell'esperienza musicale contemporanea si risolse nella valutazione del grado di adeguamento delle composizioni attuali ai parametri, elaborati in sede istituzionale: pur garantendo gli interpreti nella formulazione di un giudizio conforme alle opinioni della società intellettuale, tali accostamenti non riuscivano però a soddisfare le esigenze di chiarimento del nuovo pubblico di lettori, che richiedevano dei commenti più aderenti all'opera rappresentata e, non curandosi di eventuali discrepanze rispetto alle prescrizioni erudite, volevano motivato il grado di interesse e di coinvolgimento, provato allo spettacolo.

Ecco allora, che mentre per gli esperimenti di aggiornamento della tradizione metastasiana, operati in conformità con i modelli del sinfonismo mitteleuropeo da Johann Simon Mayr (1763-1845), od per i più timidi tentativi di Pietro Mercandetti *alias* Generali (1773-1832), Stefano Pavesi (1779-1850) e Valentino Fioravanti (1764-1837), potevano ancora essere impiegate le griglie valutative, proposte dalla letteratura erudita del Settecento<sup>471</sup>, il carattere individualistico della produzione rossiniana, accentuando le divaricazioni tra l'apprezzamento pubblico ed il biasimo dei competenti, costrinse la critica a riformulare le proprie modalità interpretative: doverosamente attenta alle preferenze dei propri lettori, unanimemente accordate al Pesarese (tanto da far parlare di una vera e propria "malattia, la quale può denominarsi *contagio fantastico*"<sup>472</sup>), la pubblicistica si venne progressivamente affrancando dalla dittatura erudita, inaugurando diverse procedure di commento ed analisi.

"Rossini è ora il compositore prediletto dagli Italiani. Egli ha soppiantato tutti gli altri e persino il veterano Mayr. Da per tutto non si sente che musica sua"<sup>473</sup>, osservava Louis Spohr in una sua corrispondenza da Napoli nella primavera del 1817, a pochi anni dalla prima solida affermazione del giovane musicista pesarese con *L'inganno felice* al San Moisè di Venezia.

---

<sup>471</sup> Esemplari i commenti ad una ripresa del dramma per musica mayeriano *I misteri eleusini*, composto su libretto di Giuseppe Bernardoni (Teatro alla Scala, 16 gennaio 1802), opportunamente commentati da P. ROSSINI, *L'opera classicista nella Milano Napoleonica (1796-1815)*, in G. SALVETTI (a cura di), *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, Milano, LIM 1993, pp. 127-71. In generale sui compositori citati nel testo, cfr. F. REGLI, *Dizionario biografico*; O. CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato*, Milano 1882; le relative voci in GROVE'S, *Dictionary of music and musicians*, New York, St. Martin Press 1959, 9 voll.; F. ABBIATI, *Storia della musica*, vol. III, *L'Ottocento*, Milano, Garzanti 1967.

<sup>472</sup> Dal commento alla ripresa della *Gazza ladra* alla Scala nel 1820 apparso sul «Giornaletto Ragionato Teatrale», n. III [ca. maggio] 1820, pp. 78-79 (riprodotto in M. CONATI, «...una certa malattia, la quale può denominarsi *contagio fantastico*», in *La ricezione di Rossini ieri e oggi*, Roma, Accademia dei Lincei 1994, pp. 101-19: 117-18); cfr. inoltre C. STEFFAN, *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Edizione Studio Tesi 1992, antologia critica di alcuni testi esemplificativi di tendenze critiche, lungimiranze e miopie, inerenti al primo Ottocento operistico ed in particolare a Rossini (scritti di P. Brighetti, G. Carpani, F. Giorgetti, cav. Ferrer, H. Franceschini, M. Leoni, A. Lorenzoni, A. Majer, G. Mazzini, E. Pantologo, Marchese di San Jacinto, C. Santucci, C. Vigna); EAD., *Preferenza e persistenza di Rossini nella riflessione estetico-musicale del primo Ottocento*, in P. FABBRI (a cura di), *Gioacchino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi. Parma, 25-28 giugno 1992*, Pesaro, Fondazione Rossini 1994, pp. 79-92. Per un quadro sul compositore e le sue opere, si veda la fondamentale *Edizione critica*, curata da B. CAGLI, P. GOSSETT, A. ZEDDA, Pesaro, Fondazione Rossini, 1982-ss.; tra gli innumerevoli saggi e monografie ricordo l'imprescindibile G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, III voll., Tivoli, Arti Grafiche Maiella 1927-29; A. BONACCORSI (a cura di), *Gioacchino Rossini*, Firenze, Olschki 1968; i numeri monografici, intitolati al maestro, del «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1968, nn. 4-5-6 (scritti di F. Lippmann, A. Bonaccorsi, D. Carpitella, V. Gui, W. Sandelewski, E. Gara, D. Guaccero, A. Melica, C. Orselli, G. Stefani, A. Zedda, A. Garbelotto, C. Marinelli); L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, ERI 1968, nuova ed. Torino, Einaudi 1977; *Gioacchino Rossini*, Bergamo, Edizioni Bolis 1991; M. BUCARELLI (a cura di), *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, Perugia, Electa 1992; F. D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Roma, Bulzoni 1982, rist. Bologna, Il Mulino 1992. Utile per i nostri discorsi L. PARIGI, *Rossini e le arti figurative*, «Quaderni della Rassegna musicale», IV (1968), pp. 123-38.

<sup>473</sup> L. SPOHR, *Neapel, den 25sten März*, «Allgemeine musikalische Zeitung», XIX (1817), n. 19, coll. 321-23 (citato in G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, III, pp. 155-56).

Fin da quest'opera l'apparizione sulle scene di Rossini fu salutata da un'accoglienza assai calorosa, ai limiti dell'entusiasmo. Scriveva il «Quotidiano Veneto»:

Di [Rossini] tesser non potessimo bastanti elogi, tante son le bellezze che racchiude questa musica, e che trasportarono il Pubblico al sommo grado. [...] Il bravo, il valente giovine Maestro avea dati primi saggi di sé l'anno scorso; egli consolidò la sua fama in questo; e l'entusiasmo promosso, e le reiterate acclamazioni generali, pienissime [...] se son a lui oggetti d'esultanza, non son meno espressivi della giustizia che il Pubblico sa render al vero merito<sup>474</sup>.

Persino i rari commenti, che accompagnarono gli esordi del maestro, lasciano tuttavia trapelare una dicotomia interpretativa, come traspare nella recensione alla *Scala di seta* (Teatro San Moisè, Venezia 9 maggio 1812) del «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico»:

Il Sig. Maestro Rossini servendo all'uso del giorno (cui non faremo il maggior elogio) è ammirabile per aver saputo alla fervida sua fantasia, coll'elaborato suo studio, conciliar la perfett'armonia di un ammasso di motivi, di contrattempi, di passaggi di tuoni che si succedono l'un l'altro e nel cantabile e nel vibratissimo strumentale, ma che talor rendono un po' lunghetti i pezzi, come lo è anche la sinfonia. [...] Per poco ch'egli rallenti il corso ad un fecondissimo genio, da ripetuti saggi ch'egli ha dati quivi finora, ed altrove, col Pubblico voto che l'ammira, possiamo a giusto titolo ravvisar ognor più un valido sostegno della bella scuola italiana<sup>475</sup>.

Mentre nel caso specifico non poteva che prendere atto degli applausi, che il pubblico aveva dispensato alla felice inventiva rossiniana, il giornalista non mancava di segnalare come, considerato in generale, l'ardimento dell'artista, che non si curava di seguire le regole tramandate dalla tradizione, potesse facilmente degenerare in scorrettezze d'armonia e di contrappunto.

Il prorompente successo di Rossini, cui il pubblico degli anni Venti sembrava accordare una preferenza pressoché esclusiva, accentuarono le riserve di una parte della critica, contraria ad un presunto abuso strumentale, compiuto dal maestro. Già nel 1816 un corrispondente fiorentino del «Corriere delle Dame» scriveva a proposito del *Barbiere di Siviglia*, andato in scena alla Pergola:

La musica è del sig. Rossini, che si è accinto alla dura impresa di rivaleggiare nell'istesso soggetto con Paisiello, riportando degli squarci del Generali, del Paër e di altri, e ricopiando sé stesso, sostituendo alla musica italiana semplice e commuovente una musica carica, intralciata e romorosa, e corrompendo il gusto della patria di Cimarosa colla imitazione degli oltramontani. In una situazione in cui i personaggi per non esser sorpresi dicono «Zitti zitti, piano piano» il nostro compositore prorompe in una musica da sentirsi lungi le miglia<sup>476</sup>.

Nel 1818, in occasione dell'*Otello* al Teatro Re, la stessa compilatrice Carolina Lattanzi, solitamente favorevole al compositore, avanzava un appunto sulla musica della presente opera, acconcia al soggetto, ma frangiata “in qualche parte di galloni oltramontani”<sup>477</sup>.

---

<sup>474</sup> «Quotidiano Veneto», 11 gennaio 1812, riportato in M. GIRARDI, *Rossini a Venezia*, in *Armida*, Programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice 1985, p. 783; cfr. inoltre «Corriere delle Dame», IX (1812), n. 40: articolo senza titolo né autore, sulla *Pietra del Paragone*, nel quale il redattore preconizza la fortuna di Rossini. Sulla ricezione di Rossini cfr. inoltre G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, III, pp. 149 ss.; [A. BONACCORSI], *La critica musicale rossiniana nella prima metà dell'Ottocento*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1956, n. 2, e 1957, nn. 3-4; J. LOSCHOLDER, *Rossini Bild und Zerrbild in der «Allgemeinen musikalischen Zeitung» Leipzig*, ivi, 1973, nn. 1-2, e 1977, n. 3; M. De ANGELIS, *Presenza di Rossini a Firenze e in Toscana durante l'epoca granducale*, ivi, 1977, nn. 1-2, pp. 39-60; P. FABBRI, *Le memorie teatrali di Carlo Ritorni*, «Rossiniste de 1815», ivi, 1981, nn. 1-3, pp. 85-128. Nell'anno accademico 1984-85 Gabriele Fasano e Fulvio Domini, relatore Paolo Gallarati, hanno condotto presso la Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Torino una ricerca sulla fortuna di Rossini attraverso la stampa periodica, dal titolo *Per una catalogazione dei documenti rossiniani in Italia dal 1812 al 1830*, che ha permesso l'indicizzazione degli articoli e degli avvisi apparsi soprattutto nei seguenti giornali: «Giornale Italiano», «Gazzetta di Milano», «Corriere delle Dame», «Notizie del giorno» di Roma, «Giornale Ragionato Teatrale» di Venezia, «Spettatore Lombardo», «Varietà Teatrali» di Venezia; copia in microfilm o fotocopia del materiale catalogato è depositata presso l'Istituto di Discipline Artistiche dell'Università di Torino.

<sup>475</sup> «Giornale Dipartimentale dell'Adriatico», 12 maggio 1812, riportato in M. GIRARDI, *Rossini a Venezia*, p. 785.

<sup>476</sup> I. R. *Teatro alla Scala. Il Barbiere di Siviglia* [...], «Corriere delle Dame», XIII (1816), n. 52, p. 331.

<sup>477</sup> *Teatro Re. Otello. Musiche del m. Rossini* [...], ivi, XIV (1817), n. 26, pp. 207-08.

Più acre l'anonimo vicentino, che nell'estate 1822, commentava nel «Giornaletto Ragionato Teatrale» l'andamento della stagione operistica nella città berica:

Ammaliati dai frastuoni e dai ghiribizzi musicali del peraltro celebre ed originale Rossini, perpetuo ritrattista di se medesimo, li moderni amatori del teatro trovano le produzioni degli altri sommi Maestri che camminano per la via degli Haydn, Paesiello, Mozart, Mayer, Marcello, Piccini, Cimarosa ec. ec. ec., quasi da per tutto vôte di spirito, monotone e noiose a segno, che gli spartiti di musica la più dotta e naturale, con vergogna del gusto italiano, non sono più ricevuti ed intesi che con freddezza e sbadigliamento. Ha ben che dire la scuola, ha ben che declamare la verità! L'ignorante fanatismo cuopre di obbligo il vero merito per stemperare a favore quasi esclusivo del Rossini le lodi le più profumate. Questa fanatica parzialità ed una serie infinita d'impasti musicali, di cui ci ha regalati il signor Rossini in mezzo a qualche opera peraltro meritevole, partorirono l'avversione alla musica che non è fregiata di quel nome. Ogni spartito di altro Maestro cade in adesso sulle prime recite quasi in tutti i teatri, se non viene manomesso o rifiuto con dei pezzi rossiniani tolti qua e là dalle varie opere di questo Autore, siano buffe, patetiche o serie, stiano o no nel carattere, ch'è l'ultimo che si esamina ed il minore a cui si pensi<sup>478</sup>.

E l'anno successivo, recensendo il *Riccardo e Zoraide* rappresentato alla Scala, un collaboratore della «Gazzetta di Milano» ribadiva: “In generale lo spartito è piaciuto e il meritava, perché vi campeggia un bel canto, quantunque non sempre d'indole appropriata alla situazione e al carattere dei personaggi, e spesso il suono non accompagna, ma sovrasti alla voce”<sup>479</sup>. Il critico motivava il cauto successo dell'opera con la scarsa “novità” di certe sue trovate, ricordando come melodie simili non fossero solamente già state sentite in occasione di altre rappresentazioni melodrammatiche, ma campeggiassero anche “negli spettacoli mimici”. Di seguito proseguiva argomentando l'insufficienza della pratica artistica attuale rispetto ai “portenti” operati dalla “musica degli antichi”, spiegando come quest'ultima si basasse sul perfetto “accordo delle parole coi suoni”, in tal modo capaci di destare “idee” e trasformare le idee “in sentimenti”. “All'età nostra” invece il predominio del suono sulla voce impediva il pieno espletarsi delle potenzialità dell'arte, poiché “le idee non si destano né i sentimenti sono ispirati”. Infine l'anonimo concludeva il proprio intervento, accennando ad un dualismo, diffuso nelle riflessioni dell'epoca e che meglio approfondiremo nel capitolo quarto: senza disconoscere l'esistenza di un Bello Ideale sovrastorico, il critico infatti rilevava come nella determinazione del successo di un'opera un ruolo privilegiato fosse giocato dalla “voga”, la quale “non è permanente”, ma “cangia secondo i paesi e le epoche”.

Per concludere la nostra rassegna critica, ricordiamo ancora un commento, apparso nel 1824 sulle «Varietà Teatrali» di Venezia, dove si accusava il *Maometto II* di pesantezza di “istromentazione”, “monotonia”, “poco felice scelta de' pensieri”; “al canto ognor proprio piuttosto di un flauto e di un clarino che di umana voce”, si aggiungeva “la gravezza che producono i recitativi dal primo all'ultimo istromentati, di modo che”, concludeva il critico, “lo spettatore, che non ama di rimanersi instupidito, dopo il primo atto ed il ballo può abbandonar felicemente quell'alti-sontante-rimbombante sala”<sup>480</sup>. Il giornalista, acutamente avverso al genio rossiniano, il mese seguente tornava a far sentire la propria voce, censurando per gli stessi motivi il *Torvaldo e Dorliska*: “Parte cantante alquanto sminuzzata e istromentale, ricchezza esorbitante d'accompagnamenti, pensieri talvolta, che alle parole non corrispondono, e motivi ripetuti in altri spartiti”<sup>481</sup>.

Se pure espresse nei soliti termini ritriti, le recriminazioni contro lo stile rossiniano, del tipo sopra esposto, non erano affatto peregrine, come potrebbero a prima vista sembrare, ma coglievano la nuova effervescenza, la velocità della musica del Pesarese, che, proprio guardando agli “oltramontani” (Haydn e Mozart su tutti), aveva portato nell'opera molto più “rumore” di quanto

<sup>478</sup> «Giornaletto Ragionato Teatrale», III (1822), n. 41, pp. 321-25.

<sup>479</sup> I. R. *Teatro alla Scala. Zoraide – Melodramma serio posto in musica dal M.° Rossini*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 170, pp. 1019-20. L'articolo è riportato anche da CONATI in «...una certa malattia, la quale può denominarsi contagio fantastico», p. 108, che lo trae però dal «Giornaletto Ragionato Teatrale», IV (1823), n. 86, pp. 577-79: in realtà quella del periodico veneziano è una riproduzione dell'articolo apparso sul quotidiano milanese.

<sup>480</sup> «Varietà Teatrali», IV (1824), n. 9, pp. 84-85.

<sup>481</sup> Ivi, n. 10, pp. 89-90.

avessero fatto i predecessori<sup>482</sup>. È lecito chiedersi quali fossero allora i termini di riferimento positivi, avanzati dalla critica, per contrastare i ritenuti abusi strumentali del maestro e reintrodurre la “nobiltà” e la “semplicità” della melodia italiana nella moderna produzione melodrammatica: si dovranno dunque tenere presenti le proposte di recupero della tradizione napoletana, che proprio in quel torno d’anni ottenne il riconoscimento anche teorico di età d’oro della storia operistica italiana.

La cesura storica segnata dalla rivoluzione francese e dalle campagne napoleoniche aveva infatti concorso a far sentire le caratteristiche dello stile musicale del tardo Settecento come cosa d’altri tempi, nonostante la prossimità in termini di puro computo cronologico: la divisione in tre atti, la ripartizione calibrata delle arie e la conseguente differenziazione dello stile vocale, il ruolo particolare conferito al finale II, il meticoloso e talora cronometrico calcolo della lunghezza dei recitativi e delle arie, erano tutte caratteristiche deputate a delimitare una precisa stagione compositiva – sulla cui organicità la critica contemporanea ha peraltro avanzato alcune perplessità<sup>483</sup> –, eletta a modello esemplare, cui era affidato il compito sostitutivo di un’antichità, irrimediabilmente perduta<sup>484</sup>. Da Luigi Romanelli (1751-1839), librettista di fama e docente di declamazione e belle lettere al Conservatorio di Milano dal 1813 al 1839, al citato Giovanni Agostino Perotti (nel suo moderno pedagogismo tanto passatisticamente avverso al contemporaneo edonismo musicale), al facoltoso poligrafo e collezionista di stampe veneziano Andrea Majer (1765-1837), al compositore Stefano Pavesi, per non ricordare che alcuni tra i nomi più celebri, fu una continua proclamazione della superiorità dell’età metastasiana, erede della “nobile semplicità”, di cui il genere sacro rappresentava la quintessenza e che invece il melodramma attuale, succube delle mode, avrebbe abbandonato<sup>485</sup>.

---

<sup>482</sup> Cfr. M. CONATI, *Il «Tedeschino»*, «L’Opera», IV (1969), n. 1, pp. 191-208.

<sup>483</sup> Si confrontino gli storici G. TINTORI, *L’opera napoletana* (Milano, Ricordi 1958) e M. F. ROBINSON, *L’opera napoletana. Storia e geografia di un’idea musicale settecentesca* (Venezia, Marsilio 1984), ed i più recenti N. CORVO, M. T. COLOTTI, N. GIANNI, F. A. TULLIO (a cura di), *L’opera buffa napoletana*, Roma, Benincasa 1999, e S. CAPPONE, *L’opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere italiano*, Napoli, Liguori 2007, con bibliografia aggiornata.

<sup>484</sup> Dopo secoli in cui la trattatistica perseverò nei tentativi di ricostruire la musica dei greci e di fornire un canone teorico, cui non poteva corrispondere alcun *corpus* di autori classici sul quale formarsi – una frattura paradossale, che si ritrova anche nel primo fondamentale trattato di teoria musicale, il *De institutione musica* di Boezio, e perdurante anche nel corso del Settecento, quando, pur con una diversa coscienza storica dell’antico (cfr. A. CALMET, *Dissertation sur la musique des Anciens, et en particulier des Hébreux*, in *Tresor d’antiquitez sacrées et profanes, tirées des commentaires du P. P. D. Augustin Calmet, Religieux Bénédictin de la Congrégation de S. Vanne et de S. Hydulphe, sur l’Ecriture Sainte*, Amsterdam 1723; G. B. MARTINI, *Storia della musica*, 3 voll., Bologna, 1757-81, rist. anast. a cura di O. Wessely, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1967; C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 voll., London 1776-89, rist. anast. a cura di F. Mercer, New York, Dover Publications, 1957; J. BROWN, *Dissertazione sull’origine, unione e forza, progressi, separazioni e corruzioni della poesia e della musica*, tradotta ed accresciuta di note dal dott. P. Crochi, Firenze 1772; L. DUTENS, *Origines des découvertes attribuées aux modernes*, Paris 1776, ed. it. *Origini delle scoperte attribuite ai moderni in cui si dimostra che i nostri filosofi più celebri hanno attinta la maggior parte delle loro cognizioni nelle opere degli antichi...*, traduzione dal francese con l’aggiunta di un terzo tomo, Napoli 1787), si continuò a considerare la musica greca quale modello di perfezione, con cui confrontare la musica che via via si presentava come moderna –, la rinnovata storiografia illuminista evidenziò le caratteristiche ed i limiti di una letteratura, che discettava *in absentia*, prontamente sbeffeggiata peraltro dalle contemporanee gazzette letterarie (cfr. M. GARDA, *Introduzione – Sic ars nova nata est. La «querelle des anciens et des modernes» nella trattatistica musicale italiana del XVIII secolo*, in M. GARDA – A. JONA – M. TITTI, *La Musica degli Antichi e la Musica dei Moderni*, pp. 9-41). Nuovo l’atteggiamento filologico-antiquario, che denotò invece le ricerche ottocentesche, con i fondamentali contributi del bassanese Oscar Chilesotti (cfr. *Oscar Chilesotti. Diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki 1987; S. TOFFOLO, *Oscar Chilesotti. 1844-1916. Un intellettuale veneto tra cultura e musica*, Verona, Il Segno dei Gabrielli 1998; I. CAVALLINI, a cura di, *Oscar Chilesotti. La musica antica e la musicologia storica*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi 2000; ed il volume monografico di P. PAROLIN, *Il Fondo Musicale “Chilesotti”*, «Bollettino del Museo Civico», n. s. XXVII, 2006, con relativa bibliografia).

<sup>485</sup> Su Romanelli, di cui si ricordano gli otto volumi dei *Melodrammi*, editi a Milano nel 1832-33, cfr. A. ZIINO, *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell’opera italiana del primo Ottocento*, «Chigiana», n.s. XXXVI (1979, ma 1984), pp. 173-215. Del citato Perotti, si veda in particolare la *Dissertazione sullo stato attuale della musica*, pp. 83-84. Di Andrea Majer si veda in particolare il *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana* (Padova

Nel frattempo anche il Conservatorio di Milano sotto la direzione di Bonifazio Asioli, procedeva attraverso una serie di spettacoli pubblici alla costituzione di un repertorio di composizioni, tale da meritare di essere preservato e tramandato, componendo un canone di riferimento<sup>486</sup>. Le intersezioni tra questa attività concertistica e le ragioni del pensiero neoclassico<sup>487</sup> non sfuggirono alla pubblicistica dell'epoca, che seguì attentamente le iniziative del regio istituto, dall'oratorio pergolesiano del 25 marzo 1809<sup>488</sup>, alla *Creazione* di Haydn il 17 marzo 1810<sup>489</sup>, alle sue *Stagioni*, in prima italiana, il 24 aprile 1811<sup>490</sup>, ed altri simili eventi<sup>491</sup>: fortemente nutrite di

---

1821), p. 131; sull'autore manca ad oggi un'approfondita monografia. Le idee di Pavesi sono riferite dal suo biografo F. SANSEVERINO in *Notizie intorno la vita e le opere del maestro di musica Stefano Pavesi*, Milano 1851. Un'analoga impostazione storiografica caratterizza anche il saggio di GIUSEPPE URBANO PAGANI CESA, *Sovra il teatro tragico italiano. Considerazioni*, Firenze 1825, e l'opera dell'avvocato ANGELO PETRACCHI, per alcuni anni (1816-20) impresario della Scala, dal titolo *Sul reggimento de' pubblici teatri*, Milano 1821 (cfr. B. M. ANTOLINI, *Il Mentore teatrale* di Francesco Avventi e l'organizzazione teatrale in Italia nel primo Ottocento, in P. FABBRI, *Gioacchino Rossini*, pp. 385-402: 401-02).

<sup>486</sup> Cfr. A. ESTERO, *Quale musica e in quale Conservatorio?*, in G. SALVETTI (a cura di), *Milano e il suo Conservatorio. 1808-2002*, Milano, Skira 2003, pp. 73-110. Per un profilo biografico del direttore, di cui si ricorda il volume *Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato d'armonia*, Milano s.d. [1836], cfr. A. ZECCA LATERZA, *Bonifazio Asioli maestro e direttore della Real musica*, «Chigiana», n.s. XXVI-XXVII (1971), 6-7, pp. 61-76; V. BERNARDONI, *Bonifazio Asioli e l'istruzione musicale nella Milano napoleonica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII (1994), 4, pp. 575-93.

<sup>487</sup> Intersezione confermata dalla dedica che il librettista e filologo Giuseppe Carpani (1752-1825) faceva delle proprie *Haydine* al "R. Conservatorio di musica di Milano": cfr. G. CARPANI, *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Haydn*, Milano 1812, 2<sup>a</sup> ed. Padova 1823, da cui è tratta la ristampa anastatica Bologna, Forni 1969. Su Carpani, cfr. [G. ACERBI], *Necrologio*, «Biblioteca Italiana», X (1825), febbraio, pp. 281-87; la voce di G. B. BASEGGIO, in E. DE TIPALDO (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professor Emilio De Tipaldo*, Venezia 1834-45, v. X (1845), pp. 167-70; e la voce di G. P. MARCHI, in *DBI*, XX, 1977, pp. 583-85, con relativa bibliografia; sulle *Haydine*, cfr. M. A. BALSANO, "*Le Haydine*" di Carpani ovvero lettere per la salvezza della musica, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII (1978), pp. 317-41; di altre opere di Carpani diremo in seguito. Va segnalato come Carpani rappresenti, insieme con l'organizzatore teatrale Carlo Ritorni, una voce fuori dal coro, che rimpiangeva la perdita eccellenza del melodramma metastasiano: pur affermando l'assoluta qualità della produzione settecentesca, Carpani e Ritorni erano molto più propensi a valutare positivamente il presente e si dimostravano entrambi contrari a riportare sulle scene l'opera metastasiana, per nulla consona a quella che era stata l'evoluzione della musica. Cfr. in proposito F. LIPPMANN, *La revisione dei drammi metastasiani nello sviluppo dell'opera seria dal 1770 al 1830*, in F. P. RUSSO, *Metastasio nell'Ottocento*, pp. 43-60. Su Ritorni, autore delle *Memorie de' spettacoli rappresentati in Reggio dall'anno 1807 al 1824*, Bologna 1826, e dei celebri *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenenti alla musica*, Milano 1841, cfr. P. FABBRI, *Le memorie di Carlo Ritorni*; D. SERAGNOLI, *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1987; B. S. SCOTT, *Ritorni's «Ammaestramenti» and the conventions of Rossini Opera*, «Journal of Musicological Research», VIII (1988-89), pp. 281-311.

<sup>488</sup> Cfr. «Giornale italiano», 1809, n. 41.

<sup>489</sup> «Malgrado la difficoltà della Musica questi valenti giovanetti hanno saputo eseguirla tanto nelle parti vocali che strumentali con somma esattezza, e con un metodo degno de' maggiori elogi» («Giornale Italiano», 1810, n. 101; cfr. inoltre *Reale Conservatorio di Musica*, «Poligrafo», I, 1811, n. 4, pp. 57-59). Le fonti testimoniano per l'Italia una sola esecuzione antecedente della *Creazione*, data a Bergamo nel 1809 e promossa da Giovanni Simone Mayr (cfr. A. ESTERO, *Quale musica e in quale Conservatorio?*, p. 81, nota 29).

<sup>490</sup> «Una musica quanto sublime, ed espressiva, [...] e la commozione della scelta e numerosa udienza che concorse all'accademia e i cui frequenti applausi fecero più volte, che rimanesse interrotta la cantata» («Giornale Italiano», 1811, n. 114).

<sup>491</sup> Il 25 aprile 1812, commentando l'esecuzione della *Passione di Gesù Cristo*, poesia di Metastasio, musica di Paisiello, avvenuta sette giorni prima (18 aprile), scriveva un anonimo articolista del «Corriere delle Dame»: «Una musica incantatrice, un dramma sublime, un'ottima esecuzione hanno offerto agli orecchi ed al cuore un aggregato di allettamento tanto più da valutare, quanto minore è in noi la speranza di vederlo sì tosto ristabilito altrove [...]. I Professori del Conservatorio hanno dato prova di grande intelligenza nel far sì che la musica di questo Oratorio si cantasse immacolata, e scevra da ogni estrinseco ornamento» (*Reale Conservatorio di Musica. La Passione di Gesù Cristo. Poesia di Pietro Metastasio; Musica di Giovanni Paisiello*, «Corriere delle Dame», IX, 1812, n. 17, p. 129; si confronti la recensione di O. [Francesco Pezzi], apparsa sul «Poligrafo», II, 1812, n. 16, pp. 254-55). Di questa esecuzione dell'oratorio di Paisiello si conserva il libretto a stampa presso il Civico museo bibliografico musicale di Bologna (*La Passione di Gesù Cristo / Oratorio sacro di Pietro Metastasio / Musica di Giovanni Paisiello*, Milano

quell'*humus* polemicamente avverso alle mode imposte dalla corrente programmazione teatrale, le preferenze accordate da Asioli alle più celebri produzioni oratoriali – cui veniva affiancato, all'insegna di una riscoperta categoria del sublime, il modello nobile dei salmi di Marcello<sup>492</sup> – furono giustamente percepite dai commentatori come il tentativo di opporsi all'attuale avvilimento della musica italiana, contro cui il modello immortale e metastorico della Scuola napoletana era ancora una volta proposto come possibile rimedio.

In gran parte appartenenti alla società erudita, promotrice di tale riscoperta storiografica, nonché assidua frequentatrice dei concerti offerti in forma privata o per iniziativa governativa<sup>493</sup>, giornalisti e cronisti teatrali, ancora alle prime armi per quanto concerneva la critica musicale e bisognosi pertanto di un conforto autorevole, si erano valse di tali studi per elaborare un sistema interpretativo della produzione contemporanea, basato sui medesimi canoni di regolarità e coerenza stilistica, che, mutuati dalla letteratura artistica, erano stati individuati come peculiari dell'età settecentesca.

Alle accuse di incoerenza e superficialità, lanciate da certi critici contro Rossini, taluni sostenitori del pesarese non risposero altro che con un ribaltamento delle imputazioni, cercando invece di far rientrare la sua produzione entro una dottrina del gusto, allineata alle formulazioni delle poetiche neoclassiche: così, senza interrogarsi sul carattere innovativo della sua produzione, ancora la Lattanzi osservava come la musica della *Gazza ladra* mostrasse “la cultura di spirito, lo studio indefesso delle opere de' migliori maestri italiani”<sup>494</sup>. Frequenti ricorrono inoltre nei commenti alle opere del pesarese le diverse forme grammaticali del lemma “analogia”<sup>495</sup>, per il cui tramite si tentava di ritrovare nel melodramma i tanto vagheggiati valori dell'unità e della coerenza – con Andrea Rubbi: “È certo che non vi sarà *Bello Armonico Teatrale* senza *Unità*”<sup>496</sup> –, a prima vista estranei all'eterogeneità costitutiva dello spettacolo scenico<sup>497</sup>.

---

1812). Per ulteriori esempi si veda G. GRIGOLATO, *I primi saggi di studio degli allievi (1809-1813)*, «Annuario del Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano», 1966-67, pp. 207-19.

<sup>492</sup> Per decreto istitutivo era infatti dato agli studenti del Conservatorio eseguire settimanalmente i salmi di Benedetto Marcello (cfr. A. ESTERO, *Quale musica e in quale Conservatorio?*, pp. 81-82). In periodo neoclassico il compositore venne spesso associato a Georg Friedrich Händel e Christoph Willibald Gluck, costituendo una triade gravitante sulla sfera del sublime, al vertice della gerarchia estetica: in particolare l'italiano fu di frequente assimilato al genio michelangiolesco, come testimoniano J-F. DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vll., Paris 1780: vl. III, p. 202, e G. SACCHI, *Delle quinte successive*, Milano 1780, il quale inoltre scriveva: “I Salmi devono essere considerati il più eccellente esemplare che si vedesse, o vedere si possa, del vero Bello, e singolarmente di quel Bello, cui l'immortale Giovanni Winckelmann riconosce e ammira con grande entusiasmo ne' lavori di Fidia, di Policeto, di Scopas, e somiglianti [...] Con mio grandissimo piacere osservo che i caratteri dello stile sublime che l'ingegnoso autore nota e descrive ragionando della Pallade della villa Albani e della Niobe della villa Medici, tutti perfettamente convengono alla grandiosa ed espressiva armonia del Marcello” (p. 146). Cfr. L. ZOPPELLI, *Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, «Recercare», II (1990), pp. 71-93; M. GARDA, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Lucca, Ricordi/LIM 1995

<sup>493</sup> Cfr. S. MARTINOTTI, *Le Capitali della musica: Milano*, Milano, Silvana 1984, pp. 144-22; C. MORENI, *Vita musicale a Milano, 1837-1866: Gustavo Adolfo Nosedà: collezionista e compositore*, Milano, Amici della Scala 1985; M. DONÀ, *La musica strumentale nei circoli privati milanesi nella prima metà dell'Ottocento*, in M. DONÀ e F. LESURE (a cura di), *Scritti in memoria di Claudio Sartori*, Lucca, LIM 1997, pp. 89-109.

<sup>494</sup> I. R. *Teatro della Scala* [...], «Corriere delle Dame», XIV (1817), n. 23, pp. 179-80.

<sup>495</sup> Cfr. ancora il «Corriere delle Dame» a proposito del *Torvaldo e Doriška*, rappresentato il 20 agosto 1818 alla Scala: “Originalità di pensieri, fervide immagini, armonia ragionata ed analoga alla parola sono i caratteri che fecero riconoscere questo spartito per una delle felici produzioni del genio di Rossini” (n. 34, p. 61); od il «Giornaletto Ragionato Teatrale», che nel commento dell'*Occasione fa l'uomo ladro* parlava di un “colore [...] bello ed unito” (IX, ca. aprile 1820, p. 67)

<sup>496</sup> A. RUBBI, *Del bello armonico teatrale, all'apertura del Nuovo Teatro in Venezia nel 1792*, Venezia 1792, p. 111. Cfr. inoltre F. MILIZIA, *Trattato completo formale e materiale del teatro*, p. 65: “Nell'Opera deve esservi, come in tutte le cose, l'*Unità*”.

<sup>497</sup> Sul concetto di analogia si basarono gran parte delle formulazioni di marca francese (da Lully a Rameau) sui rapporti fra linguaggio e musica (cfr. C. KINTZLER, *Rameau e Voltaire: la posta in giuoco teorica di una collaborazione tempestosa*, in L. BIANCONI, a cura di, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 333-59: 355-57). L'identificazione di analogie fra le plurimi componenti dello spettacolo musicale fornì agli sbrigativi recensori di giornali e gazzette un primo dato utile alla formulazione di un giudizio parziale, contribuendo, assieme ai

Altri giornalisti, più addentro alle rinnovate esigenze del sistema produttivo spettacolare e dei meccanismi stessi della divulgazione periodica, innalzarono invece le insegne del diritto del pubblico a giudicare delle opere rappresentate, non in base a norme date a priori, ma solamente secondo il grado di piacere, provato all'ascolto:

Io credo – scriveva un anonimo giornalista della «Gazzetta di Venezia» nel gennaio 1818 – di asserire cosa nota generalmente, e generalmente sentita, annunciando, che come di tutte le belle arti, così anche della musica, ed anzi di essa precipuamente sia scopo il risvegliare i nostri sensi al diletto; e credo quindi d'asserire cosa del pari generalmente nota e sentita, annunciando, che fra tutti i più celebri ministri di questa divina imperatrice dei nostri cuori, nessuno a memoria nostra servir seppe con gli armonici suoi lavori a questo deliziosissimo scopo meglio del maestro *Rossini*<sup>498</sup>.

Di seguito lo scrittore contrastava l'abitudine invalsa nella moderna critica italiana di svilire il merito degli artisti contemporanei, antepoendo loro, per prassi diffusa più che dopo studiato confronto valutativo, qualunque autore, potesse fregiarsi del titolo di antico:

Lungi dal qui trattare la causa d'un merito, che meglio di noi sa difendersi da se stesso – chiosava quindi – noi ci contenteremo sempre di ripetere il primo nostro principio, che *Rossini* cioè sa più, e più spesso diletta d'ogni altro maestro, e sa per conseguenza più e più spesso supplire diletta al grande scopo dell'arte sua; ciò che dipendendo da una reale evidente, e costante prova di fatto, esclude assolutamente qualunque opinione, qualunque imputazione.

Prendendo atto della prorompente vivacità del genio rossiniano, il cronista argomentava dunque le ragioni del fascino esercitato dal maestro in base a criteri ispirati all'edonismo dell'ascolto. Gli rispondeva un articolista del «Giornaletto Ragionato Teatrale», paragonando la musica di Rossini “a donna giovane, bella, capricciosa e vivace, che molti contenta, pochi disgiusta e tutti seduce”<sup>499</sup>. Il suo vitalismo era tale, scriveva di lì a poco un altro anonimo, da non concedere tregua allo spettatore:

La storia ci documenta che gli uomini in società vanno soggetti talvolta ad una certa malattia, la quale può denominarsi *contagio fantastico*, perché l'esaltamento della immaginazione di un individuo, che riconoscerà qualche manifesta causa fisica o morale, si propaga a guisa di fuoco elettrico a parecchi altri, senz'altro di questa propagazione si possa ripeterne la sorgente; fuorché dalla loro vita comune coll'ammalato. L'entusiasmo, che destano per ogni dove alcuni capi d'opera del Rossini, ci ha tenuti lungamente in sospetto che potesse essere un sintomo di questa malattia, cosicché si dovesse attribuire piuttosto da debolezza de' soggetti che ne sono attaccati, di quello che all'attività della causa, che lo produce. Ci siamo dovuti però chiarire su questo punto con la scorta di un'osservazione fatta su di noi stessi, ed è che quante volte ci siamo accostati ad udire uno di questi capi d'opera con indosso la maggiore svogliatezza del mondo, anzi talora con una buona dose altresì di sinistra prevenzione, non ci è riuscito mai di uscire dal teatro senza sentirci caldi di quel delizioso sentimento<sup>500</sup>.

È naturale, che per comprendere le continue insistenze dei cronisti sull'entusiasmo, suscitato dalla musica rossiniana, e sulla sua capacità di superare indenne le minacce della noia, mortale nemica del pubblico apprezzamento, occorra tenere sempre presenti le modalità proprie della programmazione teatrale primo-ottocentesca: per tutta la prima metà del secolo continuò infatti a

---

meriti dell'esecuzione, a sancire il successo complessivo della rappresentazione; ovviamente i sensi variavano, anche a seconda dei termini cui la nozione era raffrontata: si poteva parlare di “musica analoga” agli effetti del dramma, “scenari analoghi” al contesto geografico o ambientale, “decorazioni analoghe” e “costumi analoghi” all'uso dell'epoca rappresentata; nel caso dei “balli analoghi”, attentamente studiato da ANDREA CHEGAI (*Sul «ballo analogo» settecentesco: una drammaturgia di confine fra opera e azione coreutica*, in G. MORELLI (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Firenze, Olschki 1996, pp. 139-75; *L'esilio di Metastasio*, pp. 165-98; *Le parole-chiave della critica settecentesca sull'opera*), l'analogia poteva interessare genericamente l'ambientazione, ma anche la trama, oppure la modalità di espressione, specifica o d'elezione, dei personaggi. Ricordo inoltre che C. BLASIS riserva alla questione uno dei capitoli dei propri *Studi sulle arti imitatrici* (Milano 1844, 1; rist. anast. Bologna, Forni 1971, pp. 1-16: “Analogia che esiste fra le arti imitatrici”; per indicazioni bio-bibliografiche sull'autore, cfr. nostro capitolo 4).

<sup>498</sup> *Teatro Zustinian in S. Moisè. La Cenerentola di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 12, p. 48.

<sup>499</sup> [...], «Giornaletto Ragionato Teatrale», II (1821), n. 40, pp. 313-15.

<sup>500</sup> [...], «Giornaletto Ragionato Teatrale», I (1820), n. 10, pp. 78-79.

dominare la programmazione *en suite*, e sebbene, a differenza del secolo precedente, il numero di opere allestite a stagione fosse raddoppiato, non si andava comunque oltre la mezza dozzina di spettacoli, replicati per cicli di repliche più brevi rispetto al Settecento, ma sempre di quindici-venti giorni ciascuno. I contemporanei parlavano dunque con facilità di opere “vecchie” per spettacoli, che non avevano un anno di esistenza, ma che, ascoltati fino a trenta volte nel giro di pochi mesi – per le classi colte dell’Italia degli inizi dell’Ottocento era di norma recarsi a teatro quattro o cinque volte la settimana –, avevano saturato l’interesse del pubblico ed erano perciò destinati all’oblio. L’abitudine di cantare le arie alla moda nei salotti, la riduzione strumentale dei brani più celebri, l’adattamento dei pezzi lirici contemporanei per le “società filarmoniche”, le bande cittadine<sup>501</sup> o per le funzioni liturgiche<sup>502</sup>, erano tutti fattori che, mentre accrescevano la popolarità dell’opera, facendo penetrare le sue musiche fin dentro la vita quotidiana, favorivano un senso quasi di ossessione, ingenerando il rapido rigetto dei componimenti troppo abusati.

Ciò sulle generali. Sorprende invece – noi, assieme ai contemporanei – il perdurante, crescente, universalmente diffuso successo dei melodrammi rossiniani, straordinariamente allestiti in più riprese con rinnovati entusiasmi da parte degli spettatori. Il calendario della stagione scaligera del carnevale-quaresima 1825 offre un esempio eloquente: in cinquantacinque sere di spettacolo le opere allestite furono dieci, di cui soltanto una nuova (*I tre mariti* di Gustavo Carulli), che andò in scena solo una volta l’ultima sera; delle restanti nove, cinque erano di Rossini ed una soltanto (il *Mosè in Egitto*, dato quattordici sere) non aveva mai calcato le scene della Scala<sup>503</sup>.

A livello di pubblicistica, l’assoluta preminenza rossiniana negli interessi dei giornalisti era segnalata da un articolo, apparso in forma anonima nella «Gazzetta di Venezia» il 30 gennaio 1823<sup>504</sup>: riflettendo sull’attuale moda melodrammatica, che aveva investito le pagine di pressoché ogni forma di rivista ed anche di tutti i quotidiani – “Non v’è foglio politico in cui, dopo la rapida scorsa per le cinque parti del mondo, dopo essersi rivelati i segreti di tutti i gabinetti, determinati gl’interessi di tutte le nazioni, stabiliti i rapporti di tutti gli Stati, rilevati gli errori di tutti i governi, e dopo essersi esposto, talvolta in parentesi, il metodo sicuro di render felice tutto il genere umano, voi non v’incontrate in un qualche articolo sull’opera nuova, e sul nuovo ballo”–, l’anonimo considerava l’imbarazzo creato dallo strepitoso successo di Rossini ai colleghi critici. A sentire “gli Efori” infatti il compositore non era altro che “un novator periglioso, corruttore della musica e del gusto, un plagiatore che per la mania di rubare non la perdona neppure a se stesso e che si ripete ad ogni momento, un furbo che introna le orecchie, onde gli spettatori sbalorditi non si determinassero a fischiarlo, un temerario che per istrappar l’attenzione del pubblico v’introduce, se occorre, il cannone in chiesa, e la campana in teatro, in fine uno sfrenato ammassatore di suoni, strepitosi sempre, talvolta brillanti, e non mai adattati al sentimento che dovrebbero esprimere”; pure il pubblico continuava a correre “in folla alle musiche del Rossini”. Rilevata la dicotomia tra le

---

<sup>501</sup> Create dopo il regime napoleonico, le bande divennero un elemento caratteristico delle feste pubbliche, delle celebrazioni locali, delle fiere di campagna: basando il loro repertorio sulla musica d’opera, esse costituirono un importante veicolo divulgativo della musica colta; a partire dagli anni Quaranta le melodie d’opera furono diffuse anche dai suonatori ambulanti d’organetto, una forma primitiva di pianoforte portativo, inventato nel 1805. Cfr. M. CONATI e M. PAVARINI (a cura di), *Orchestre in Emilia Romagna*, Parma, Orchestra sinfonica dell’Emilia-Romagna “Arturo Toscanini” 1982; L. BOSCOLO, S. DURANTE (a cura di), *La musica strumentale nel Veneto*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova 4-6 novembre 1996, Padova, Cleup 2000; C. MORENI, *Vita musicale a Milano 1837-1866. Gustavo Adolfo Nosedà collezionista e compositore*.

<sup>502</sup> A questo proposito, basti richiamare la descrizione della musica scelta per dare il benvenuto al principe Salina al suo arrivo nel paesino di Donnafugata, nel capitolo II del *Gattopardo*.

<sup>503</sup> Le altre opere rossiniane inscenate furono il *Maometto II* (quattro sere), la *Semiramide* (sette), *Torvaldo e Dorliska* (quattro), *La donna del lago* (due); tra gli spettacoli non-rossiniani si segnalano l’inconsueta ripresa del *Don Giovanni* di Mozart (cinque sere) e l’opera inaugurale della stagione, *La vestale* di Spontini, alla sua “prima” milanese (cinque sere); per i rimanenti lavori ed in generale per la documentazione di riferimento, cfr. G. TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, p. 21.

<sup>504</sup> S., *Da quali illusioni nasca il diletto che si prova ne’ gran teatri*, «Gazzetta di Venezia», 1823, n. 24, pp. 93-95. Da vedere inoltre l’anonimo commento alla prima rappresentazione veneziana della *Zelmira*, apparso sullo stesso giornale, 1825, nn. 26-27, pp. 101-02, 105-06, con sagaci osservazioni sui diversi partiti favorevoli e contrari a Rossini.



opinioni degli eruditi ed i gusti della maggioranza degli spettatori, l'anonimo si schierava dalla parte di questi ultimi, sottoscrivendo la prerogativa eminentemente edonistica dell'opera musicale, e motivava di seguito la propria posizione: di contro a quanti condannavano la produzione rossiniana, seguitando a giudicarla sulla scorta dei parametri valutativi, desunti dallo studio del melodramma settecentesco, il critico rilevava l'urgenza di modificare i criteri di giudizio e conseguentemente le proprie aspettative secondo le esigenze del nuovo genere musicale, cui aveva dato vita il maestro:

Bisognerà dunque dire che le musiche del Rossini siano dei capi d'opera? – Sì: nel di loro genere. – E quale è questo genere? – Il genere non imitativo, ma semplicemente armonico. – E come? Vi può essere una bella musica che non imiti nulla? – V'è la musica moderna. Ecco il punto su di cui gli eruditi di musica ed il pubblico non si sono bene intesi finora.

Nel prosieguo dell'articolo, il giornalista presentava ai lettori le considerazioni degli intellettuali riguardo alla mimesi musicale – “Ogni arte d'imitazione, dicono essi, è fondata sopra una menzogna: questa menzogna è una specie d'ipotesi stabilita, ed ammessa in virtù d'una convenzione tacita tra l'artista ed i suoi giudici” –, per schernirle, osservando come per il pubblico in maniera più spiccia “l'imitazione che non può avvertirsi, e l'imitazione che non v'è, sono l'istessissima cosa”: ragion per cui, se i “rigoristi” predicavano l'opportunità che il musicista si mantenesse fedele al senso delle parole, redatte dal poeta, i più, considerata l'irrealizzabilità della comprensione del testo, badavano solamente alle melodie, e “quelle del Rossini” parevano bastevolmente “vaghe, variate, brillanti”. Sul finire l'esaltazione del pesarese quale genio innovatore, legato alle istanze della sensibilità moderna ed aperto ad innumerevoli prospettive future, inficiava anche i tentativi di certi sostenitori rossiniani di sanzionare il legame della sua produzione con quella tradizione, di cui gli studi coevi andavano riscoprendo la genesi storica: l'anonimo ribadiva in maniera risoluta l'importanza di giudicare le sue opere in maniera autonoma ed invitava dunque ad una riforma della stessa prassi critica.

Tre anni dopo questo intervento un collaboratore della consorella «Gazzetta di Milano» testimoniava invece il perdurare di modalità interpretative più tradizionali, attraverso il tentativo di inquadrare il fenomeno nella prospettiva di un'evoluzione stilistica, radicata nel secondo Settecento: nei due articoli, apparsi nel settembre 1826, concernenti la musica moderna ed i maestri innovatori fino a Rossini, il giornalista giudicava il compositore epigono di Mozart, individuando nella sua musica tre maniere e ritenendo giunta quasi al termine la sua epoca<sup>505</sup>. Pure nel ripetuto confronto con la bellezza muliebre – “Dov'egli è più scorretto, ivi è spesso più amabile, come quelle gentili donne che sanno farsi amare appunto pei loro difetti” –, come in una serie di successive affermazioni emergono alcuni spunti novatori, che impedivano al critico una decisa condanna dell'incontenibile esuberanza rossiniana: trapela invece la fascinazione dell'anonimo per una produzione, capace forse più di sedurre che appassionare, di piacere più per la magia “dell'effetto” che per la prestanza del “ragionamento”, ma indubbiamente dotata di un'irresistibile passionalità suggestiva. La finale invocazione di un genio riformatore, capace di ricomporre l'audacia del pesarese entro una nuova sintassi espressiva, risulta pertanto affievolita da altre insinuazioni, che sembrano far esitare l'autore sull'investitura dello stesso Rossini a tale incarico:

Lo stato della musica in Italia sembra oggidì analogo a quello in cui trovavasi la pittura avanti i Caracci. – Ne' generi semplici nulla ormai resta da fare. – Lo studio di Mozart trae all'eccessivo nell'ideale, quello di Rossini nell'individuale. – Si parla di supplire a tutto con una importuna vivacità; si crede scrivere delicato, e non si fa che del manierato.

---

<sup>505</sup> S. M. T., *Della musica moderna, e dei maestri che diedero impulso alle innovazioni sino a Rossini*, «Gazzetta di Milano», 1826, nn. 256 e 268, pp. 1009-11, 1055-57 (riprodotto in «Teatri Arti e Letteratura», IV, 1826, nn. 127-28, pp. 49-51, 57-59). I due articoli sono trascritti in forma quasi integrale nell'appendice al volume *La ricezione di Rossini ieri e oggi*.

Fulminato senza ulteriori precisazioni il confronto tra i due titani, presto topico nella polemica fra le scuole italiana e nordica (vi insisterà anche Giuseppe Mazzini)<sup>506</sup>, l'anonimo recuperava il riferimento alle arti figurative, proponendo l'istituzione di "una nuova scuola, che come la pittura dei Caracci, si componga del meglio di tutte le altre"<sup>507</sup>: egli non consigliava "un Sincretismo meccanico che accoppj mostruosamente le cose disparate", bensì, forse echeggiando il romanticismo "combinatorio" di Friedrich Schlegel (frammento 116 dell'«Athenaeum»), "una specie di chimico impasto, che fonda in uno ciò che è più acconcio a generare una buona composizione". "Il bell'ingegno cui toccherà operare questa rivoluzione musicale", affermava quindi, facendo uso di espressioni, che troviamo frequentemente adoperate nei commenti all'operato rossiniano, "sarà modello a sé stesso, e porrà gli altri sulla traccia di nuove forme".

L'irrisolutezza attribuita dell'anonimo testimonia così una volta di più il complesso maturare di una valutazione risolutiva sulla produzione rossiniana, di cui i commentatori avvertivano correttamente l'ambigua natura a cavallo tra due distinte epoche culturali<sup>508</sup>: facendo convivere gli archetipi delle forme tradizionali (arie, duetti, terzetti) con tecniche compositive affatto nuove, proprie ai pezzi dinamici e composti per eccellenza, come le introduzioni e i finali d'atti<sup>509</sup>, Rossini sembrava aspirare all'innesto del sistema dell'opera a forme chiuse entro un superiore disegno unitario, garante dell'assolutezza determinativa dell'apparato musicale – un'intenzionalità, a detta di Carli Ballola, non estranea all'influenza dello Schopenhauer di *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818)<sup>510</sup>.

L'impegno interpretativo, svolto a confronto con lavori di natura così problematica, risultò di fondamentale importanza per la nascita di una critica d'arte più attenta al momento della ricezione ed alle rinnovate esigenze di un pubblico, divenuto componente imprescindibile e determinante del processo artistico<sup>511</sup>: legata al mutare delle preferenze degli spettatori, la stampa periodica adeguò loro i propri parametri di giudizio, rivelando sovente di dipendere anch'essa da quel rapidissimo variare dei gusti e delle mode, che pretendeva invece di regolamentare. Va comunque detto che, se a partire dalla metà degli anni Trenta le aspettative generali si rivolsero alla produzione più drammatica e passionale delle nuove generazioni di compositori, scalzando le opere rossiniane dalle scene italiane, il nome del pesarese mantenne intatta la propria reputazione,

<sup>506</sup> G. MAZZINI, *Filosofia della musica* (1836), a cura di M. De Angelis 1977. Si veda inoltre la più recente edizione, curata da S. Ragni, Pisa, Domus Mazziniana 1996.

<sup>507</sup> Sulla ricezione dei Carracci nell'Ottocento si vedano soprattutto: *Nell'età del Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale settembre-novembre 1986, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1986, in particolare il saggio di A. OTTANI CAVINA, *Felsina sempre pittrice*, pp. 355-65; R. E. WOLF, *Pro e contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, in S. EBERT-SCHIFFER, A. EMILIANI, E. SCHLEIER (a cura di), *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale 1988, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle 1988, pp. 209-38; M. MACCIANTELLI, *La cultura figurativa italiana fra Weimar e Jena. Il caso di Correggio e dei Carracci*, «Il Verri», VIII (dicembre 1988), pp. 49-63; G. PERINI, «L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna»: l'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale 1993, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1993, pp. 269-344; F. VALLI, *Pietro Selvatico e i «Bolognesi». I disegni dell'Accademia di Venezia*, in S. MARINELLI e A. MAZZA (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Verona, Banca Popolare di Verona – Banco S. Geminiano e S. Prospero 1999, pp. 295-308.

<sup>508</sup> Cfr. ancora G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, p. 37.

<sup>509</sup> Oltre agli studi sulla produzione rossiniana, citati in precedenza, segnalo F. LIPPMANN, *Per una esegesi dello stile rossiniano*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II (1968), n. 5, pp. 813-56; P. GOSSETT, *Gioacchino Rossini and the conventions of composition*, «Acta musicologica», XLII (1970), pp. 48-58; HAROLD S. POWERS, «La solita forma» and «the Uses of Convention», «Acta musicologica», LIX (1987), pp. 65-90 (anche in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi 1987, pp. 74-109); S. HENZE-DÖRING, *Che ci dice la «solita forma»? Un'analisi drammaturgico-musicale dell'aria finale di Armida*, in P. FABBRI, *Gioacchino Rossini*, pp. 297-306.

<sup>510</sup> Cfr. G. CARLI BALLOLA, *Il primo Ottocento*, in *Musica in scena*, II, pp. 273-337: 299. Si vedano inoltre le considerazioni, da noi svolte nel capitolo quarto, con relativa bibliografia.

<sup>511</sup> Cfr. L. ZOPPELLI, *Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore*, in P. FABBRI, *Gioacchino Rossini*, pp. 13-24.

ponendosi quale referente imprescindibile per qualsiasi confronto di merito sui più moderni lavori teatrali.

Prima però di rivolgerci a considerare alcuni nuclei centrali della discussione sulle arti nei decenni successivi, occorre rispondere ai quesiti iniziali, da cui era partita la nostra disamina, e spiegare se e in che modo la parabola critica, che abbiamo ora tracciato, risultò determinante anche per le modalità di commento, impiegate a confronto con la contemporanea produzione figurativa, e verso quali aspetti delle varie opere convogliò l'attenzione dei critici e più in generale degli spettatori.

A mio credere, il rinnovato interesse della critica per la componente edonistica del melodramma rossiniano e per le sue capacità seduttive sull'animo degli uditori, andando a toccare quella sfera emotiva e passionale, che anche la gestualità coreutica aveva eletto quale destinatario privilegiato del proprio sistema linguistico, non risulta del tutto separato dalla nuova sensibilità per gli aspetti più seducenti e sottilmente psicologici della pittura e della statuaria contemporanee, *in primis* dei capolavori canoviani: comprendendo l'attrazione del pubblico per i caratteri più moderni della produzione artistica, capaci di catturare l'attenzione del momento, fornendo elementi di novità o di immediata percepibilità di emozioni, sentimenti, messaggi affatto attuali, i giornalisti non poterono che assecondare le preferenze dei propri lettori, rimettendo il modello della trattazione erudita, per sperimentare nuove tipologie testuali, di commento ed analisi, atte a rendere conto dell'intensità passionale di tali opere. Forzando le cose, potremmo poi aggiungere una diretta suggestione di simili approcci interpretativi sugli orientamenti artistici contemporanei: attraverso l'esame degli spettacoli scenici, ineluttabilmente caratterizzati da una notazione fortemente attualizzante (quanto meno a considerare la necessaria mediazione interpretativa, realizzata da attori in carne ed ossa), la pubblicistica contribuì a creare nel pubblico un orizzonte d'attesa, rivolto verso la modernità e l'accentuazione espressiva, caratteristiche del teatro, inducendo o quanto meno incoraggiando il rinnovamento anche delle arti figurative, le quali, dimesse le vesti frigide della stagione neoclassica, si rivolsero alle vicende altamente passionali e drammatiche della storia per soddisfare le moderne richieste di coinvolgimento emotivo.



*Critica, artista e pubblico: interpretazioni delle arti tra istanze civili e coinvolgimento passionale  
(1820-1848)*

Ecco il fonte del riso, ed ecco il rio  
che mortali perigli in sé contiene.  
Or qui tener a fren nostro desio  
ed esser cauti molto a noi conviene:  
chiudiam l'orecchie al dolce canto e riso  
di queste del piacer false sirene,  
così n'andrem fin dove il fiume vago  
si spande in maggior letto e forma un lago.

T. TASSO,  
*Gerusalemme liberata*, XV, 57

Nei giardini della maliarda Armida le attrattive più pericolose erano rappresentate dalle ninfe sonore della “fonte del riso”, che seducevano con la bellezza dei corpi e le parole del canto, suggerendo ingannevolmente la sospensione del tempo ed il ritorno all’età dell’oro. Contraria ad ogni forma di alienazione dalla vita reale, fosse questa di tipo idealistico o spiccatamente individuale, l’estetica romantica italiana – quantomeno in una sua larga componente – intese restituire alle arti la costitutiva funzione civile, radicando la produzione contemporanea nei bisogni e nelle aspettative della società attuale. Fondamentale in tal senso la riscoperta della dimensione storica del fare artistico, volta a dimostrare come l’operazione estetica non si generasse su un piano distinto da quello della quotidianità, ma, penetrando più profondamente al suo interno, consentisse di svelare i meccanismi, che regolavano la realtà: la nuova universalità non sarebbe più stata quella del Bello Ideale, linguaggio rarefatto conseguito per civile consenso o per forza trascendentale, ma sarebbe giunta dal basso, o meglio dal profondo, in un vasto sommovimento di strati della sensibilità, della memoria, dell’inconscio anche, finora relativamente trascurati.

Impegno della pubblicistica degli anni Trenta e Quaranta fu dunque l’approfondimento delle riflessioni intorno alle complesse relazioni tra l’arte e la società, tra le ragioni dell’estetica e quelle della storia, tra il prodotto artistico e l’operazione storiografica: sottolineando la capacità evocativa ed euristica del linguaggio nei confronti di un reale non deducibile, la critica rinnovava l’idea classicistica di un’arte grande, che rappresentando la storia e facendo rivivere il passato nella sua totalità, costituisse una sorta di storiografia nazionale<sup>512</sup>.

Va fin d’ora chiarito come con il procedere dei decenni le distinte sfumature, che da subito caratterizzarono l’interesse storico da parte dei commentatori, abbiano dato vita ad ulteriori frazionamenti e varianti, a volte in aperto conflitto tra loro: se è possibile riconoscere una certa evoluzione da una fase documentaria passiva ad una stagione critica più attenta ad approfondire le complesse relazioni tra l’arte e la storia per dar vita ad un’operazione conoscitiva affatto originale, non tutte le posizioni possono essere ricondotte entro questo schema lineare, mentre a sua volta l’accostamento al melodrammatico intervenne quale variabile complessa e fuggevole nella determinazione dello specifico artistico, presentandosi a volte quale tramite per una più immediata comprensione del vero, in altri casi deviando verso una spettacolarità aliena da qualsiasi intenzionalità rappresentativa.

Un altro punto da tenere presente è il rilievo assunto dalle manifestazioni artistiche più spettacolari, quali la pittura storica o l’opera romantica, che nel corso dei decenni svolsero una notevole funzione per la pubblicizzazione delle arti: il melodramma fu infatti oggetto di una vera passione nel pubblico ottocentesco, la pittura di storia – legata al fenomeno nuovo delle esposizioni, prima in ambito accademico, poi come iniziativa di associazioni private – venne coinvolta, per

---

<sup>512</sup> Oltre agli imprescindibili G. A. BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia* (Roma, Ed. della “Critica” 1905) e B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* (Bari-Roma, Laterza 1921), si veda il più recente P. D’ANGELO, *L’estetica del romanticismo* (Bologna, Il Mulino 1997), con relativa bibliografia.

effetto di trascinamento, nei tentativi di interpretare motivazioni e bisogni della società attuale, altrimenti non realizzati. Pronti interpreti di questo processo di progressiva mondanizzazione della cultura, i giornalisti rivolsero a tali esperienze la propria attenzione, registrando il loro divenire occasione di dibattiti, di prese di coscienza e di assunzione di nuove responsabilità politico-sociali. Tuttavia, poiché all'interno di un'ipotetica graduatoria delle arti per buona parte del terzo e quarto decennio la letteratura mantenne il ruolo guida, risulta imprescindibile per la nostra disamina anticipare una ricapitolazione degli interventi sul romanzo storico: da essi ricevono chiarimento le consentanee valutazioni intorno alla funzione della materia storica nell'arte e nel teatro, che verremo analizzando nei paragrafi successivi.

**a. *Il romanzo storico tra vero e verosimile: le differenti posizioni della pubblicistica ed i contributi di un'analisi "pittorica"***

L'impero della moda è forse più vasto e possente di quello ch'uomo s'immagini. Ella non pure si tiene soggetti i nastri, i veli, le trine, ma a lei obbediscono e sono ancelle per insino le arti, le lettere e, non se ne adontino i dotti, le scienze medesime. [...] Ei vi fu un tempo in Italia, nel quale un uomo non poteva aver titolo di bell'ingegno se non avea dato fuori almen che sia un canzoncino, un sonetto. Allora il bel paese che l'Appennin parte erasi tramutato in una generale selva d'Arcadia, ove ogni galantuomo era divenuto pastore e non avea maggior faccenda che assordare del continuo le orecchie del popolo coi teneri nomi di Fille, d'Amarilli e di Clori. [...] In altri tempi la repubblica letteraria fioriva tranquilla all'ombra delle antiche sue leggi ereditate dai Greci e dai Latini; ora tutto è mutato, e la repubblica delle lettere è lacerata pur ella da intestine discordie, ed uno può essere a posta sua di parte classica, o di romantica. La moda del giorno non vuole che si leggano altri romanzi che gli storici, anzi altri libri, che i romanzi di simil natura. Gualtiero Scott togliendone forse il lontano pensiero al Barthélemy ed al Wieland ha dato vita a questo nuovo genere di componimenti; ma dove quelli sotto il velo d'una favola facile a discoprirsì nascosero le verità della storia, questi, seguendo il contrario cammino, volle invece acquistar fede alle sue finzioni, ponendole, quasi dissì all'ombra di gran nomi e di celebri avvenimenti; pensiero felicissimo quant'altri mai, giacché non è sempre necessario che chi legge si formi idee adeguate nel capo. Il fatto è che la fama di Gualtiero Scott empì di sé tutto il mondo e che da ogni parte sursero gl'imitatori; talché in poco d'ora v'ebbero romanzi storici americani, irlandesi, francesi, svizzeri, slesii e l'Italia poté vantare per mille i suoi Promessi Sposi<sup>513</sup>.

Con questa parole alle soglie degli anni Trenta Tommaso Locatelli, compilatore della «Gazzetta di Venezia», evidenziava le trasformazioni del gusto artistico e letterario, determinate dall'avvento del *revival* medievale: mentre le donne, parte del nuovo pubblico di lettori, adottavano come modelli di abbigliamento e di stile le sfortunate eroine della moderna letteratura<sup>514</sup>, trame e soggetti romanzeschi trovavano diffusione attraverso diversi canali e generi – romanzi, racconti, illustrazioni, quadri, melodrammi, balletti e scenografie –, che procedevano affiancati nella fondazione del carattere popolar-nazionale del nascente stato italiano<sup>515</sup>.

<sup>513</sup> T. LOCATELLI, *La Signora di Monza (Storia del secolo XVII – Venezia, 1829, coi tipi d'Alvisopoli. Tomi tre)*, L'Appendice, I, "Critica", VIII, pp. 239-48: 239-40. Segnalo inoltre R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medio Evo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori 1993.

<sup>514</sup> Si veda quanto scriveva Giulio Baroggi, protagonista del romanzo rovaniano *Cento anni*, riandando con il ricordo agli anni Venti dell'Ottocento: "Canova è morto; e tutte le arti si rinnovano. È il momento questo di tirare alla fortuna che passa veloce. Quel diavolo che ha fatto questa musica, ha sfidato il passato che pareva insuperabile, e ha vinto. Tutta Milano è sottosopra; e le ragazze singhiozzano e si tormentano se han le guance rubiconde, perché *Ildegonda* doveva averle pallidissime: Hayez quest'anno ha trionfato nelle sale di Brera, e lasciando l'antichità, ha fatto il suo ingresso nel Medioevo" (G. ROVANI, *Cento anni*, «Gazzetta di Milano», 1856-1864; ed. a cura di S. Tamiozzo Goldmann, Milano, Rizzoli 2001, L. XIX, c. XX, pp. 1130). Cfr. G. BUTAZZI e A. MOTTOLA MOLFINO (a cura di), *La moda e il revival*, Novara, De Agostino 1992; per gli anni immediatamente precedenti, cfr. *The Age of Napoleon. Costume from Revolution to Empire: 1789-1815*, New York, Fine Communications 1989; M. CUOGHI COSTANTINI (a cura di), *Il tessuto nell'età di Canova*, Venezia, Arsenale 1992; E. MORINI, *Storia della moda XVIII-XX secolo*, Milano, Skira 2000; R. ORSI LANDINI, *L'ideale classico nell'abbigliamento: dalla ricerca della semplicità alla definizione di uno stile*, in C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, Milano, Electa 2005, pp. 309-24.

<sup>515</sup> Cfr. M. MANCINI, *Immaginando Ivanhoe. Romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milano, Mondadori 2007.

Sintomatica delle proporzioni precocemente assunte dalla moda medievalista entro i circuiti dell'informazione e del divertimento la tornata d'anni a cavallo tra secondo e terzo decennio dell'Ottocento: il 24 ottobre 1819 andava in scena al Teatro San Carlo di Napoli *La donna del lago* di Rossini, tratto dall'omonimo romanzo di Walter Scott (disponibile in edizione italiana solamente dal 1821)<sup>516</sup>; all'alba dell'anno seguente Manzoni curava l'edizione del *Carmagnola* presso Vincenzo Ferrario di Milano; alcuni mesi dopo Francesco Hayez espose a Brera il manifesto romantico del *Pietro Rossi*, accolto con straordinario successo in una Milano, scossa dalle prime contestazioni patriottiche (i moti del 1820-21); nel 1821, cinque anni dopo l'edizione francese del *Guy Mannering*, l'abate, massone e liberale Gaetano Barbieri traduceva il romanzo scottiano *Kenilworth* su commissione dell'editore Ferrario, il quale prometteva al pubblico di far conoscere presto tutti gli altri romanzi dello scrittore scozzese<sup>517</sup>; per non dire di altri minori episodi, parimenti rivelatori delle tendenze del momento.

Puntualmente registrata dalla pubblicistica, la moda medievalista suscitò comprensibili interrogativi sulle modalità di approccio ad un materiale, già di per sé vasto e complesso, ma che soprattutto finiva con l'essere investito di inedite responsabilità educative e formative nei confronti della società contemporanea, la quale riconosceva nelle vicende sofferte e negli affanni, che avevano caratterizzato quelle remote età, le proprie stesse preoccupazioni ed i propri tormenti.

Meglio documentate rispetto alle polemiche, che accompagnarono l'affermarsi della tematica storica in ambito figurativo e teatrale, le discussioni intorno al nuovo genere letterario – a volte solamente riecheggiate, più spesso fomentate dalla stampa periodica – offrirono importanti suggestioni alle altre esperienze artistiche ai fini dell'elaborazione di una particolare forma di correlazione tra l'arte e la storia, capace di garantire la piena realizzazione delle responsabilità civili, di cui le varie arti erano investite, senza tuttavia pregiudicare il riconoscimento della piena autonomia della sfera estetica<sup>518</sup>.

Opportuno innanzitutto ricordare l'intervento di Silvio Pellico, apparso nel «Conciliatore» del 7 gennaio 1819<sup>519</sup>: riepilogando alcune delle preoccupazioni e dei motivi di condanna, che operavano nei confronti del romanzo in generale (da quello archeologico di Verri, Compagnoni o

---

<sup>516</sup> Cfr. W. SCOTT, *The Lady of the Lake*, Edimburgh 1810. Nel 1821 il poemetto conobbe due traduzioni: l'una, curata da Giuseppe Indelicato, dottore in medicina e direttore dello "Istituto agrario de' colli", a Palermo, probabilmente dal francese, con il nome e il cognome dell'autore separati dall'usuale trattino; l'altra, indubbiamente più pretenziosa, pubblicata a Torino, senza trattino tra Walter e Scott, era tradotta dall'originale inglese "dal Cav. P. xxx, ufficiale delle armate di S. M. il Re di Sardegna" (su quest'ultima versione cfr. «Biblioteca Italiana», VII, 1822, 25, p. 179). Sui rapporti tra il romanzo ed il melodramma cfr. J. MITCHELL, *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*, Birmingham, Alabama, University Press of Alabama 1977; M. AMBROSE, *Walter Scott, Italian Opera and Romantic Stage-Setting*, «Italian Studies», XXXVI (1981), pp. 58-78; S. CASTELVECCHI, *Walter Scott, Rossini e la couleur ossianique: il contesto culturale della «Donna del lago»*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XXXIII (1993), pp. 57-71.

<sup>517</sup> La collezione dei "Romanzi storici di Walter Scott" prevedeva ogni volume segnato da un numero progressivo, con un'incisione sul frontespizio (cfr. A. BENEDETTI, *Le traduzioni italiane da Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki 1974). La «Biblioteca Italiana» così commentava: "Ottimo divisamento è quello del Sig. Ferrario di dare all'Italia tutti i romanzi di W. Scott tradotti nella lingua nostra. Noi siamo così poveri in questo genere ch'egli è bene che qui si portino le ricchezze straniere onde conoscerle e giudicarle e mostrare agli ingegni italiani una strada che offre una nuova corona" («Biblioteca Italiana», VI, 1821, 24, p. 19).

<sup>518</sup> Per un panorama generale cfr. G. PETROCCHI, *Il romanzo storico nell'800 italiano*, Torino, ERI 1967; R. BERTACCHINI, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium 1969; S. E. SCHLAEPFER, *Temi e aspetti del romanzo storico italiano nella prima metà dell'Ottocento*, Oxford, Rüetschi 1972; R. BRUSCAGLI e R. TURCHI, a cura di, *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni 1991; G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori 1998; M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni 1999; A. CADIOLI, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore 2001; G. FARINELLI, A. MAZZA TANUCCI, E. PACCAGNINI, *La letteratura italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci 2002, con relativa bibliografia.

<sup>519</sup> S. PELLICO, *Lettere di Giulia Willet pubblicate da Orintia Romagnuoli, Roma 1818*, «Conciliatore», II (1819), n. 37 (nell'edizione Branca, II, p. 15-17). Orintia Romagnuoli-Sacratì fu autrice di romanzo epistolare sulle orme del *Werther* e di altri racconti morali (cfr. A. D'ANCONA, *Federico Confalonieri; su documenti inediti di archivi pubblici e privati*, Treves 1898, p. 216).

Cuoco<sup>520</sup>, all'Ortis foscoliano<sup>521</sup>, ai primi tentativi di romanzo storico di Agrati o Levati<sup>522</sup>), Pellico anticipava questioni, di cui in seguito furono fatte oggetto l'invasione scottiana e ancor più l'opera di Manzoni. Con acume il letterato svelava il sofisma falsamente moralistico dei classicisti, che celavano il proprio disprezzo per il genere, non modellato sul loro ideale tradizionale di letteratura, insistendo sull'inopportunità di accogliere opere colme di rappresentazioni amorose:

Giacché l'Italia non arrossisce delle oscenità onde son ricche le prose e le rime di parecchi fra' suoi celebratissimi scrittori, l'Italia può anche desiderare d'acquistare un genere di letteratura di cui è povera, e permettere che, come Petrarca e Metastasio in versi, così altri in prosa si prenda la libertà di commuoverci parlando d'amore senza offendere i costumi. Gli uomini gravi hanno un bel dire; ma vi sono molte passioni più vergognose e meno importanti dell'amore, e questa esercita un troppo grande impero nella società perché non meriti d'essere fatta studio degli osservatori<sup>523</sup>.

Ammettendo l'ampio successo, che il romanzo conseguiva presso il pubblico femminile, Pellico non ne faceva un motivo di condanna del genere, ma valorizzava l'esigenza, nelle donne appunto vivissima, di conoscere "i quadri privati, gli affetti" della società, che la storia non sapeva ritrarre: "Ma questa storia non esistendo fuorché in pochi libri di biografia, non è meraviglia se le donne gustano sovra ogni altra la lettura de' romanzi, di quelli cioè dove la società è ritratta al vero, e dove il cuore umano è analizzato con più minuta attenzione"<sup>524</sup>. Il critico denunciava così l'esigenza di una letteratura, che ritraesse la società al vero e analizzasse l'animo umano; di una forma di esposizione, che supplisse ai silenzi ed allo schematismo della storiografia ufficiale<sup>525</sup>.

A prima vista non paiono diversi i discorsi sulla funzione conoscitiva dei romanzi svolti dall'anonimo recensore dei *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia in Germania e in Italia descritti dal professore Ambrogio Levati* per la filo-governativa «Biblioteca Italiana»<sup>526</sup>: "Noi approviamo la prudente lettura de' romanzi, e li crediamo anzi un utile supplemento a quelle, diremo così, private lezioni, che non mi possono venire dalla maestà dell'istoria"<sup>527</sup>. In realtà il giornalista si poneva su tutt'altre posizioni estetiche, considerando il romanzo sotto le forme dell'evasione e del disimpegno: rigida la demarcazione tra gli episodi fantastici e le vicende della storia, quest'ultima paradigma di verità assolute ed eterne: "Oh! fosse bastato all'intemperanza del nostro ingegno la storia e il romanzo, né si fossero con mostruoso accoppiamento confusi insieme i due generi! Stoltissimo avviso, come quello de' barbari che dipingono statue!"<sup>528</sup>.

---

<sup>520</sup> Di ALESSANDRO VERRI si ricordino *Le avventure di Saffo* (1780), *La Vita di Erostrato* (1815), *Notti romane* (1804); di GIUSEPPE COMPAGNONI le *Veglie del Tasso* (pubblicato a Parigi nel 1800, in italiano e in francese); di VINCENZO CUOCO il *Platone in Italia* (1801; ora disponibile nell'edizione Laterza 2006).

<sup>521</sup> Cfr. la moderna edizione, con bibliografia aggiornata, U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di W. Binni, Milano, Garzanti 2002.

<sup>522</sup> Cfr. S. AGRATI, *Storia di Clarice Visconti, duchessa di Milano*, Milano 1817; A. LEVATI, *I viaggi di Francesco Petrarca in Francia in Germania e in Italia*, Bergamo 1820. Levati scrisse anche un *Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo XIX*, Milano 1831, nel quale sosteneva che il romanzo storico fosse in definitiva un modo di descrivere gradevolmente cose, che la storia rendeva noiose; sull'autore si veda il profilo biografico di C. CHIANCONE, *Ambrogio Levati e le origini del romanzo storico in Italia*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», LXVI (a.a. 2002-2003), pp. 175-95, con relativa bibliografia.

<sup>523</sup> S. PELLICO, *Lettere di Giulia Willet*, p. 16.

<sup>524</sup> S. PELLICO, *Lettere di Giulia Willet*, p. 17.

<sup>525</sup> Si ricordi l'orazione, tenuta da Foscolo a Pavia nel 1809, nella quale il poeta parlava di iniziazione storica al romanzo e lamentava che in Italia dovesse notarsi l'assenza di questo genere letterario (cfr. U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in ID., *Opere*, edizione nazionale, VII, 1933, p. 35).

<sup>526</sup> *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia in Germania e in Italia descritti dal professore Ambrogio Levati. Lettera di A. M. al suo amico F. S. con cui si fanno alcune osservazioni sul primo tomo dei viaggi del Petrarca, del professore Ambrogio Levati*, «Biblioteca Italiana», VI (1821), 23, pp. 145-69.

<sup>527</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>528</sup> *Ivi*, p. 147. Dovendo riconoscere l'esistenza del romanzo storico, il critico cercava quindi di ridurne il nocimento, fornendo delle ricette empiriche, che in concreto verranno a coincidere con la poetica del romanzo storico italiano: "Il romanzo non debb'essere diretto a raccontare le gesta di un illustre personaggio, ma a descrivere un secolo: il protagonista ha da essere per dir così straniero a que' fatti, né dee servire che a legare insieme gli sparsi avvenimenti" (p. 153). In questo caso, secondo l'articolista, la verità poteva salvarsi e la fantasia era libera di inventare i casi del



L'ondata dei successi di Scott – prima delle traduzioni del 1821-22 noti nelle versioni francesi o attraverso le riduzioni operistiche, quale la citata rossiniana – e la relativa profusione di romanzi pseudo-scottiani (“Il torrente minaccia tal piena, che si può credere che d’or innanzi non si parlerà, non si mangerà, non si dormirà che alla *Solitario*, l’*Ivanhoe*, il *Kennilworth*”, osservava argutamente Francesco Pezzi nella «Gazzetta di Milano» del 1823<sup>529</sup>) accentuarono in misura esponenziale le discussioni premesse in questi interventi. Tuttavia, “perché la polemica esplodesse nei suoi accenti più decisi, o perché almeno rivelasse le sue motivazioni più autentiche e le sue forze e la sua consistenza culturale e ideologica, fu necessario”, giusta le osservazioni di Leone De Castris, “che nascesse in modo chiaro e anche quantitativamente rilevante il romanzo storico italiano”<sup>530</sup>. Si dovette cioè attendere il 1827, quando, accanto al *Cambrino Fondulo* di Vincenzo Lancetti, al *Castello di Trezzo* di Giovan Battista Bazzoni, alla *Sibilla Odaleta* di Carlo Varese<sup>531</sup>, comparve il capolavoro di Alessandro Manzoni: inattaccabili sul piano della falsificazione o superficiale trattazione della storia<sup>532</sup>, così come su quello della morale, *I Promessi Sposi* costrinsero i classicisti ad un’offensiva più cauta e complessa, inficiando ogni condanna recisa del genere come prodotto finale nel suo insieme<sup>533</sup>.

Tra gli interventi più validi sono senz’altro da ricordare le quattro dissertazioni di Paride Zajotti (1793-1843), apparse anonime sulla «Biblioteca Italiana» a partire dal 1827<sup>534</sup>: i due discorsi

personaggio senza offendere la verità; mentre se il personaggio era storico, non ci si poteva che attenere ai fatti realmente accaduti. Per differenziare i due registri, il critico suggeriva quindi di “distinguere il vero dal finto con citazioni e con note: in tal modo il lettore conosce i fonti ond’è tratto il racconto, e si mette in difesa, quando l’immaginazione dello scrittore si sforza d’abbellire il vero colla finzione” (p. 161).

<sup>529</sup> F. PEZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Kenilworth, nuovo ballo tragico, composto dal sig. Gioja*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 119.

<sup>530</sup> A. L. DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, Taranto, Cressati 1959, p. 63.

<sup>531</sup> Cfr. [C. VARESE], *Sibilla Odaleta, episodio delle guerre d’Italia alla fine del secolo XV, romanzo storico di un Italiano*, Milano 1827. Si vedano le recensioni della «Biblioteca Italiana», XII (1827), 48, pp. 178-86; «Corriere delle Dame», XXVIII (1827), n. 63, pp. 507-10; «Gazzetta di Milano», 1827, n. 256; K.X.Y [TOMMASEO] «Antologia», VIII (1828), 29, pp. 88-93; cfr. inoltre gli studi di G. AGNOLI, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di W. Scott*, Piacenza, Favari 1906; P. LUCIANI, *Le macchine romanzesche di C. Varese*, «Italianistica», 3/IV (1975). Su Bazzoni, si veda invece L. FASSÒ, *Giambattista Bazzoni (1803-1850): contributi alla storia del romanzo storico italiano*, Città di Castello, Lapi 1906; mentre per Lancetti rimando alle informazioni, contenute nella bibliografia generale sul romanzo storico.

<sup>532</sup> Ricorda de Castris come “un critico immune, per molta parte, dall’atmosfera accesa e interessata delle dispute italiane, il Salfi, espr[esse] in un memorabile articolo il fastidio per l’eccessiva preponderanza dell’elemento storico” (A. L. DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, p. 64; il brano di Francesco Salfi, citato da de Castris, era apparso nella «Revue encyclopédique», t. XXXVIII, aprile 1828, pp. 376-89; se ne leggono alcuni passi nell’antologia, curata da L. LARRARULO, *Il romanzo storico*, Roma, Editori Riuniti 1978, pp. 169-79).

<sup>533</sup> Cfr. M. BARBI, “*I ‘Promessi sposi’ e la critica*”, «Annali manzoniani», III (1942), pp. 31-231: 31-54; S. A. COSTA, G. MAVARO (a cura di), *L’opera del Manzoni nelle pagine dei critici: antologia e schede per una storia della critica*, Firenze, Le Monnier 1962; G. DE FEO, V. U. CAPONE (a cura di), *La lettura dei Promessi sposi: antologia della critica manzoniana*, Firenze, d’Anna 1967; R. SPONGANO, *Le prime interpretazioni dei “Promessi Sposi”* (1947), Bologna, Patron 1973<sup>2</sup>; G. VIGORELLI (a cura di), *Manzoni pro e contro*, 3 voll., I: *L’Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libraria 1975; A. BORLENGHI, *Il successo contrastato dei “Promessi Sposi” e altri studi sull’Ottocento italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi 1980; M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei “Promessi sposi” e le tendenze della prassi corretoria manzoniana*, Milano, Cisalpino 1992. Oltre a quelle citate di seguito, si vedano la recensione di N. TOMMASEO, apparsa in forma anonima nell’«Antologia», VII (1827), 29, pp. 101-15; G. MONTANI, *I “Promessi sposi” di Alessandro Manzoni*, ivi, X (1830), 128, pp. 140-42 (ora in ID., *Scritti letterari*, a cura di A. Ferraris, Torino, Einaudi 1980, pp. 189-92; cfr. inoltre G. BERTONCINI, “*Una Bella Invenzione*”: *Giuseppe Montani e il Romanzo Storico*, Napoli, Liguori 2004); G. SCALVINI, *Dei “Promessi sposi” di Alessandro Manzoni. Articolo primo*, Lugano 1831. Ricordo inoltre il volume di F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, Il Saggiatore 1985, ed il catalogo della mostra, curato dalla FONDAZIONE BIBLIOTECA DI VIA SENATO, *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca di via Senato 28 settembre 2006 – 28 gennaio 2007, Milano, Biblioteca di via Senato 2006.

<sup>534</sup> [P. ZAJOTTI], *Del romanzo in generale, ed anche di Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, «Biblioteca Italiana», XXII (1827), 87-88, rispettivamente pp. 322-73, 32-81. I testi di Zajotti conobbero in seguito numerose edizioni in volume: per citare solo le ristampe ottocentesche, ricordo le due milanesi del 1828 e del 1841; Venezia 1840; la versione di Urbino, 1846; infine Torino 1879.

del *Romanzo in generale e dei Promessi Sposi in particolare*, seguiti nel 1830 da un terzo, dal titolo *Del romanzo storico*, e successivamente da un quarto, *Delle descrizioni dei romanzi*, a proposito della *Battaglia di Benevento* di Guerrazzi (4 volumi, 1827-28). In particolare con i primi due articoli Zajotti impostò in maniera definitiva il punto di vista classicistico sulla questione, rintuzzando le pretese di una moda letteraria, che dall'eccezionale evento del romanzo manzoniano avrebbe ricevuto una patente di validità e successo: richiamato, citato o comunque considerato da tutti, classici e romantici<sup>535</sup>, l'intervento del letterato trentino fornì un impianto concreto di temi di discussione e rivelò la necessità di un ripensamento in profondità della qualità del rapporto interno, che nel romanzo arte e storia si presumeva dovessero stabilire.

Dopo aver rimarcato nelle premesse generali la qualità evasiva ed in certo senso antistorica della poesia, rifugio di una civiltà infiacchita o momento di riposo dal fitto procedere delle umane ricerche, Zajotti ribadiva la distinzione tra i piani (ambidue di per se stessi legittimi) della storia e della finzione, rimproverando chi, "con una confusione di favole", riduceva "incerti i documenti dell'età passata" e, "invece di rendere la finzione più utile e l'istoria più dilettevole", diminuiva "il diletto della finzione" e toglieva "l'utilità dell'istoria"<sup>536</sup>. Persino gli sforzi compiuti dal genio manzoniano per tentare una conciliazione tra le due realtà erano risultati vani:

L'alternativa è tale, che nessun ingegno arriverà mai a sfuggirla. Se i personaggi ed i fatti sono storici, e restano come li descrive l'istoria, il racconto romanzesco rimarrà affatto indipendente da essi, ed invece d'aver un romanzo storico si avrà un romanzo e una storia, che cammineranno vicini come due linee parallele, ma senza toccarsi giammai. Che se i casi veri ed i finti verranno scambievolmente ad ajutarsi, e gli uni serviranno a vicenda a formare e sciogliere il nodo degli altri, ecco necessariamente tradita la verità<sup>537</sup>.

Zajotti non attribuiva alcun valore positivamente conoscitivo alla nuova dimensione storica, impostata da Manzoni: se lo scrittore aveva fatto storia là dove si era accostato ai "pubblici" avvenimenti, ai fatti ufficiali, nei confronti dei quali ogni variazione risultava impossibile, laddove aveva inteso fare storia di eventi sconosciuti, di gente umile, lì non aveva potuto che "descrivere", cioè romanzare, inventare<sup>538</sup>.

Non rientra negli obiettivi della nostra ricerca ripercorrere uno per uno gli interventi di stampo classicista, in sostanza riecheggianti le accuse di falsificazione di Zajotti<sup>539</sup>. Piuttosto che al modesto articolo apparso nel «Corriere delle Dame» del 22 settembre 1827, in cui l'autore dichiarava di non saper "trovare un argomento in cui siano bene equilibrate fra loro la parte storica e la parte immaginaria, e l'una all'altra si leghi non più pel semplice arbitrio e per l'arte dello scrittore, ma sì per la natura medesima delle cose"<sup>540</sup>; vale la pena rivolgere la nostra attenzione ai ben più significativi contributi offerti alla questione dal librettista Felice Romani, fattosi conoscere negli ambienti letterari per la furibonda polemica, che l'anno precedente l'aveva contrapposto al poema di Tommaso Grossi *I Lombardi alla prima crociata*<sup>541</sup>. Romani, che già ai *Lombardi* aveva

---

<sup>535</sup> I discorsi furono tra l'altro recensiti da Mazzini sull'«Indicatore genovese» del 1828, un intervento poi inserito negli *Scritti editi ed inediti* dello stesso MAZZINI (pp. 31-ss.).

<sup>536</sup> [P. ZAJOTTI], *Del romanzo in generale*, p. 69

<sup>537</sup> *Ivi*, pp. 124-25.

<sup>538</sup> *Ivi*, pp. 129-32.

<sup>539</sup> Si vedano in proposito i brani, raccolti nella citata antologia di L. LARRARULO.

<sup>540</sup> *Dei "Promessi sposi" di Alessandro Manzoni*, «Corriere delle Dame», XXIV (1827), n. 32; riprodotto nel «Nuovo Ricoglitore», III (1827), 2, pp. 671-73.

<sup>541</sup> La *querelle* fu innescata dall'uscita dell'opuscolo di ROMANI *Sui primi cinque canti dei "Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi. Ragionamento di DON LIBERO professore d'umanità, tenuto a mente, e pubblicato da Don Sincero suo discepolo*, Milano 1826, cui seguirono reazioni panflettistiche in gran numero prima e dopo la pubblicazione di DON LIBERO [F. ROMANI], *Secondo ragionamento sui "Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi pubblicato da Don Sincero*, Milano 1826; l'attribuzione a Romani di ambedue gli pseudonimi è comune da E. BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino-Firenze-Roma 1882, p. 20, ove si narra l'aneddoto di Vincenzo Monti, che avrebbe svelato l'enigma, stuzzicando Romani e complimentandosi con lui sulla pubblica via. La bibliografia completa degli opuscoli costituenti la polemica, alla quale intervennero tra gli altri Visconti, De Magri, Tommaseo, Calepio, è fornita da A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM 1996,

rimproverato, in nome del tradizionale feticcio mimetico – “La poesia [...], come la pittura e la scultura, è l’imitazione della nobile e bella natura, non dell’abbietto e del deforme” e dipinge “gli uomini a nostro ammaestramento non come sono, ma come dovrebbero essere” –, la contaminazione fra vero storico e creazione poetica<sup>542</sup>, nel settembre del 1827, assunto il ruolo di compilatore e responsabile redazionale unico del periodico di Niccolò Bettoni «La Vespa», sfoderò subito il pungiglione contro *I promessi sposi*, svillaneggiando l’autore e banalizzando le finalità del romanzo – “Si dimostra (cosa nuova) che i ricchi insolentiscono coi poveri... [il che] è pur anche in Bertoldo”<sup>543</sup>. Quanto al problematico dualismo di materia, Romani sosteneva che anche il romanzo storico, se voleva dimostrare di possedere i requisiti di un genere alto, doveva rispettare alcune norme costitutive:

Il soggetto di un Romanzo storico, qualunque sia l’epoca e il fatto che l’Autore ebbe in vista, debbe essere interessante più che si può. Se i personaggi che ne formano il nodo non sono storici, devono conservar la propria loro fisionomia; se immaginari, corrispondere all’epoca in cui è collocata l’azione, e all’importanza dell’azione medesima. La storia debb’essere combinata colla finzione, e la finzione coll’istoria, in guisa che l’una non possa, per così dire, star senza l’altra. Il Romanzo infine debbe procedere come un dramma, aver un nodo, uno scioglimento, uno scopo; l’azione deve conservar una qualche unità, affinché l’animo del Lettore possa rivolgersi ad un certo oggetto; e gli episodi debbono esser connessi siffattamente all’azione principale, che concorrano all’andamento della medesima, e servano alla sua perfezione, in quel modo che tutte le molle giovano egualmente al movimento di una macchina<sup>544</sup>.

Il critico proseguiva confrontando l’opera manzoniana con l’amata produzione scottiana, nella quale i personaggi principali, veri e propri “eroi”, “signoreggiano sugli episodici”, cosicché “da per tutto” vi erano “grandi quadri, grandi caratteri, grandi passioni”. Manzoni invece non solamente aveva “scelta una tristissima epoca storica”, ma ancor più colpevolmente si era occupato dei patetici casi di Renzo e Lucia, “due poveri lavoratori del contado di Como”, quando pur avrebbe avuto sottomano “Duca di Nevers [...], Marchese Spinola [...] Cordova [...] gli oppugnatori o i difensori di Casale, di Vercelli e di Torino, [...] eroi [...] di quell’epoca”<sup>545</sup>: nell’economia romanesca Romani attribuiva dunque un peso schiacciante al personaggio, riducendo la complessità della storia ad un quadro, un palcoscenico, su cui far agire gli eroi.

Tale caratterizzazione del genere letterario risulta per noi di estremo interesse, in quanto testimonia di particolari procedure ermeneutiche di un prodotto artistico, arricchito di elementi storici, non dissimili dalle modalità di fruizione, solitamente attivate dal pubblico ottocentesco a confronto con la contemporanea produzione pittorica ed operistica di ambientazione vagamente medievalizzante: vedremo di seguito, esaminando i commenti ai dipinti hayeziani, la centralità dell’evidenza espressiva dei protagonisti ai fini della determinazione del giudizio complessivo sull’opera; per non parlare del fanatismo degli spettatori per gli interpreti dei melodrammi

---

pp. 46-47, nota 54; cfr. inoltre M. CHINI, *Le teorie dei romantici intorno al poema epico e “I Lombardi alla prima crociata” di Tommaso Grossi*, Lanciano, Carabba 1920.

<sup>542</sup> [F. ROMANI], *Secondo ragionamento*, p. 44.

<sup>543</sup> L’articolo sul romanzo manzoniano apparve nei fascicoli 1, 2 e 3-4, settembre-ottobre 1827, pp. 17-20, 38-43, 96-103 (la citazione è tratta da pagina 98); se ne ebbe poi un’edizione in opuscolo, sotto il titolo *Critica del romanzo di Manzoni “I promessi sposi”*, Piacenza 1880; alcuni stralci si possono leggere in R. BERTACCHINI, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell’800*, Roma, Studium 1969, pp. 80-82. Già dopo il primo intervento giunse un attacco violento contro Romani dal «Nuovo Ricognitore», con un invito alla “ape” Bettoni, affinché riducesse alla ragione la “vespa” (C., *La vespa bettoniana*, «Nuovo Ricognitore», III (1827), 3, pp. 658-63; Roccatagliati ipotizza che la sigla autoriale rimandi all’iniziale di Compagnoni: cfr. A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, p. 49, nota 61). Romani preparò allora una replica, nella quale appellava più volte “letamajuolo” l’interlocutore (la risposta autografa di Romani si conserva in Archivio di Stato di Milano, Autografi Galletti, Romani, 113); Bettoni non pubblicò la risposta romaniana, ma prese le nette distanze dalle idee del collega attraverso una *Lettera ad un amico* (citato da M. BERENGO, *Intellettuali e librai*, p. 208, come opuscolo a sé stante, il testo apriva la collezione della «Vespa» nel microfilm consultabile nella Biblioteca Nazionale Braidense, quasi esso, datato 28 settembre 1827, fosse stato distribuito come allegato ad uno dei fascicoli della rivista).

<sup>544</sup> [F. ROMANI], *I Promessi Sposi*, p. 38.

<sup>545</sup> *Ivi*, p. 97.

donizettiani o belliniani, rispetto al quale impallidiscono le odierne manifestazioni d'entusiasmo per i divi della musica, del cinema o dello sport.

Per comprendere meglio questo passaggio, occorre confrontare le pagine romane con l'intervento, apparso nel precedente mese di giugno sul «Nuovo Ricoglitore», ove un anonimo, celato sotto la sigla Y., sembra precorrere il sarcasmo del librettista, schernendo Manzoni per aver scelto a soggetto dei suoi tre corposi volumi una storia da nulla: “Un onesto matrimonio, concluso fra povere persone, e impedito inonestamente da signorile prepotenza, contrastato poi a lungo dall'avvicinare di casi avversi, e tratto finalmente ad effetto dal succedere d'una più mite fortuna”<sup>546</sup>. Mutuando le osservazioni di Zajotti, il recensore forniva una sorta di ricetta strutturale per comporre dei testi nel genere tanto di moda, anch'essa anticipatrice delle osservazioni di Romani:

L'arte dello scrivere romanzi ha sue leggi, le quali vi comandano di scegliere a dovere argomento e personaggi che hanno ad essere o cose famose per le storie, ovvero impresse (se le create) d'un conio di grandezza e di perfezione ideale che le renda interessanti e cospicue: v'ingiungono le leggi del romanzo d'annodare i fili della favola, e come gli abbiate intricati quanto bisogna a destare interesse e un soave stringicuoore in chi legge, avete poi a progredire senza posa verso il disviluppo, e quanto più difilato correrete a quello, tanto maggiore riuscirà il diletto che il vostro romanzo procaccerà; son poi vietati dalle prefate leggi i lunghi episodii, i parlari dell'autore, quand'anche sien posti in bocca de' personaggi, i brani di morale e siffatte cose, sotto pena che il romanzo cada di mano al lettore addormentato.

Il successo riscosso dal libro rendeva però problematico al giornalista dare applicazione ai propri precetti: sebbene andassero “contro tutti gli ordinamenti prefati”, *I Promessi Sposi* riuscivano a mantenere vivo l'interesse del lettore e i pur numerosi episodi, di cui era infarcito il romanzo, non facevano mai perdere le fila della storia:

In questo libro – constatava il critico – l'Autore ci dispiega un bel tratto di storia patria con accurata fedeltà, con nitido ordine, con sottile e sana critica. In questo libro abbiamo una viva pittura de' costumi del secolo XVII. In questo libro troviamo rappresentati colle vero loro tinte caratteri d'ogni maniera, d'ogni condizione, d'ogni stato. Abbiam dipinte orrende scelleratezze che son toccate con pennello sì gagliardo da scuotere il cinico più gelato; poi t'imbatti in certe scene gioconde dove la forza comica è accompagnata ad una morale che ti consola, poi siam trasportati in situazioni pietose commoventissime. Il pensiero dell'Autore scorre leggerissimo sui vari soggetti, né il seguirlo riesce cosa grave alla nostra mente.

Di contro alle pretese classiciste, che volevano rispettate le regole aristoteliche dell'unità di tempo e di luogo, il caso manzoniano dimostrava insomma come sola unità necessaria fosse quella relativa all'azione: spettava poi all'autore, sottomettendo alle ragioni di una narrazione sviluppata in maniera piena e coerente (dunque verisimile) ogni altra considerazione riguardante le condizioni cronologiche, la natura dei personaggi od episodi apparentemente secondari, conferire ordine e significato agli eventi. L'anonimo giungeva così all'implicito riconoscimento del valore autentico ed in sé autonomo dell'arte, capace di rilevare la verità dei fatti storici, costituendosi come forma di storiografia estetica<sup>547</sup>.

\*\*\*

Per non perdere di vista l'obiettivo dei nostri ragionamenti cerchiamo di riannodare le fila di quanto finora esposto: quale dunque il valore di questa corsa attraverso alcuni campioni della riflessione ottocentesca sul romanzo storico? Innanzitutto risalta la pervasività di tale questione nel panorama culturale dell'epoca, chiamando in causa interlocutori della più diversa estrazione culturale e sociale, che apportarono ciascuno il proprio originale contributo, più o meno legato a preventive idiosincrasie, più o meno partecipe dei rinnovati meccanismi di promozione e consumo artistico. Essa ci ha inoltre permesso di evidenziare alcuni snodi critici, che ritroveremo, indagando

---

<sup>546</sup> Y., *I Promessi Sposi*, « Nuovo Ricoglitore », X (1827), pp. 446-51.

<sup>547</sup> Cfr. R. ASSUNTO, *Verità e bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia neoclassica e primoromantica*, Roma, Quasar 1984, pp. 197-98.

l'evoluzione della critica più propriamente figurativa e teatrale, rivelatori dunque di una sensibilità comune nei confronti delle diverse esperienze artistiche, tanto da comportare effettivi suggestioni e slittamenti di campo, quantomeno ai livelli di divulgazione e consumo dell'opera.

Ecco allora che, sebbene ampiamente indagata (tanto da consentirci di glissare su altri contributi, che in forma variata proposero all'incirca le stesse considerazioni degli autori su citati), la questione sulla natura del romanzo storico nelle intenzioni critiche coeve offre ancora stimoli interessanti, manifesti in alcuni aspetti meno indagati: in relazione al problema della relazione tra le arti, che più direttamente ci coinvolge, va segnalata la presenza in numerosi degli articoli, da noi esaminati, di interessanti richiami ed analogie con le modalità rappresentative, proprie alle arti figurative, segnali di un preciso interesse per la determinazione dello specifico estetico, non più demandato al tradizionale rapporto con il reale, che pareva incompiuto e carente entro le forme tradizionali delle singole discipline e premeva ad una sua risoluzione entro una nuova sintesi superiore.

Venendo ad una campionatura specifica: nella «Gazzetta di Venezia» del 1824 un anonimo S., dando il benvenuto alla moda romanzesca, osservava come la “confusione d'oggetti contrarii” posti “sotto il nome istesso” di romanzo provocasse “il disprezzo de' saggi, e l'abbominio degli uomini austeri verso i romanzi”, e consigliava pertanto “l'eloquente Walter Scott” a chiamare i suoi “tesori di ricchezze intellettuali” piuttosto “*saggi d'un nuovo modo di scrivere l'istoria de' secoli più oscuri*” invece di romanzi, guadagnando in tal modo il rispetto degli eruditi<sup>548</sup>. Di seguito invitava a distinguere “quegli aborti informi della mente in delirio, quegli ammassi di stravaganze, di assurdi e di nullità che si chiaman romanzi”, e che andrebbero invece detti “*frenesie*”, da “quei parti sublimi del genio, quelle creazioni di fatti falsi sopra de' quali risplende la verità, detti romanzi ancor essi”: sarebbe stato preferibile indicare questi ultimi come “*quadri storici*”, differenziandoli anche dalle narrazioni storiografiche (di cui condividevano il legittimante regime non fittizio)<sup>549</sup> “che potrebbero chiamarsi *ritratti*”.

Nello stesso anno Sansone Uzielli si valeva invece di un formulario desunto dalla letteratura artistica per ribadire l'impraticabilità di un discorso sul romanzo, che lo pensasse esclusivamente come forma di storiografia divulgativa<sup>550</sup>; mentre Niccolò Tommaseo nel commento ai *Lombardi grossiani* di due anni successivo (1826) impiegava il verbo “dimostrare” congiunto al romanzo, contro il narrare della storia, per segnalare lo scarto tra la sterilità storiografica e la nuova forma artistica, atta a dar voce ad una realtà articolata<sup>551</sup>.

Un'ulteriore testimonianza del progressivo affermarsi della vista, come il senso guida della moderna prospettiva intellettuale, capace di percepire e rielaborare il reale, era offerta da Massimo d'Azeglio, attraverso l'immagine del romanziere-architetto, che completava lo spaccato della casa, di cui lo storico tratteggiava solamente le linee esterne<sup>552</sup>.

Ancora il citato Giovan Battista Bazzoni, “capofila degli scottiani d'Italia”<sup>553</sup>, riproponeva il confronto con la pittura nell'*Introduzione* al suo *Falco della Rupe* (1829):

---

<sup>548</sup> S., *Sui Romanzi*, «Gazzetta di Venezia», 1824, n. 175, pp. 607-08.

<sup>549</sup> Sintomatici in tal senso i sottotitoli, che accompagnavano i testi ottocenteschi (“romanzo storico”, “narrazione”, storia”, “cronaca”), come le dichiarazioni autoriali, presenti nelle prefazioni: cfr. M. COLUMMI CAMERINO, *Il narratore dimezzato. Legittimazioni del racconto nel romanzo storico italiano*, in E. VILLARI, *Storie su storie: indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Vicenza, Neri Pozza 1985, pp. 95-120.

<sup>550</sup> S. UZIELLI, *Waverley, or 'Tis sixty years since (ossia i sessanta anni fa). Quentin Durward. Romanzi di Walter Scott*, II, «Antologia», V (1824), 13, pp. 132-33.

<sup>551</sup> KXY [TOMMASEO], *I Lombardi alla prima Crociata*, II, «Antologia», VII (1826), 24, p. 5. Notava Lancetti come compito del romanziere fosse svolgere un lavoro integrativo, rendendo la storia “intera probabile e compiuta” (V. LANCETTI, *Proemio a Cabrino Fondulo. Frammento della Storia Lombarda sul finire del secolo XIV e il principiare del XV*, Milano 1827, 2 vll, p. VI).

<sup>552</sup> Cfr. E. VILLARI, *Storie su storie*, p. 111; quindi E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi 1974, e E. BONFATTI, M. FACELLI (a cura di) *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, Roma, Artemide 1997.

<sup>553</sup> La definizione è di A. L. DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, p. 124.

La storia [...] si può chiamare un gran quadro ove sono tracciati tutti gli avvenimenti, collocati i grandi personaggi, e la serie d'alcuni fatti esposta con ordine, ma dove la moltitudine delle cose v'è negletta o appena accennata in confuso e di scorcio, e solo le azioni più straordinarie e gli uomini sommi vi stanno dipinti isolatamente e quasi sempre nell'unica relazione dei pubblici interessi. Il Romanzo storico è una gran lente che s'applica ad un punto di quell'immenso quadro: per esso ciò ch'era appena visibile riceve le sue naturali dimensioni, un lieve abbozzato contorno che diventa un disegno regolare e perfetto, o meglio un quadro in cui tutti gli oggetti riprendono il loro vero colore. Non più i soli re, i duci, i magistrati, ma la gente del popolo, le donne, i fanciulli vi fanno la loro mostra, vi sono messi in azione i vizii, le virtù domestiche, e palesata l'influenza delle pubbliche istituzioni sui privati costumi, sui bisogni e la felicità della vita, che è quanto deve alla fin fine interessare l'universalità degli uomini. I romanzi di tal genere sono in somma i *panorama* della storia<sup>554</sup>.

Venute meno le preoccupazioni difensive, che avevano consigliato di porre il romanzo al riparo di una tipologia legittima come la storia, il nuovo genere reclamava la propria capacità di integrazione della storia stessa, dapprima su un piano prevalentemente meccanico e quantitativo<sup>555</sup>, quindi nei termini di una letteratura *engagé* capace di istituire con gli eventi passati un rapporto propedeutico al presente. Efficace in questa prospettiva l'intervento del 1838 di Antonio Piazza, il quale sviluppava una serie di acute riflessioni sul romanzo storico a confronto non con un'opera letteraria, bensì con il dipinto di Francesco Hayez, che ne aveva preso le mosse:

È un pregiudizio, a mio credere, l'anatemizzare a fascio i romanzi, particolarmente gli storici; povertà d'intelletto il voler far segni di croce al solo nome di romanzo, siccome di cosa che disordina la mente, e guasta il cuore; errore il sostenere che sia un falso genere di letteratura pregiudizievole alla gioventù. Non per questo che ogni romanzo debba esser tenuto per buono, e sconsideratamente abbandonato alle mani degl'inesperti; ma scritti con garbo, conditi di squisita morale, desunti da cronache patrie, i romanzi ponno istruire e dilettere ad un punto, e indurci anche, con la dipintura di tempi calamitosi e infelici, ad aver cara l'età alla quale la Provvidenza ci ha destinati. I soprusi e i delitti dei secoli feudali ne fanno riguardare con compiacenza all'impero delle nostre leggi, le quali puniscono o difendono il povero e il ricco indistintamente. I pregiudizj e l'ignoranza dei tempi di mezzo ci conducono a benedire la moderna civiltà, e l'educazione che si propaga con crescente successo in tutte le classi sociali. Le antiche ribalderie, paragonate con le odierne pubbliche beneficenze, valgono a consolarci del progresso e dei miglioramenti dell'umana progenie; e, per quanto la storia faccia con noi da maestra, non potrà mai dirsi che torni più proficua del romanzo, il quale pone le vicende di questo mondo in azione, ci dipinge a gran tratti, ma in miniatura, gli errori, i traviamenti, le colpe degli avoli nostri, e c'ispira una confidenza lusinghiera e soave nei nostri miti costumi, nelle nostre civili istituzioni. Trattato dunque da mano esperta, il romanzo storico può avvantaggiar, divertendoci, la nostra condizione, e scuoterci d'addosso quell'apatia che è detta da alcuni la malattia dominante del secolo<sup>556</sup>.

Stando alle parole di Piazza, la coinvolgente evidenza della tela hayeziana faceva meglio risaltare nel romanzo di riferimento l'avvenuto passaggio da un narratore affabulatore ad una sorta di *metteur en scène*, capace di impiegare i materiali della storia per raggiungere finalità inedite, approfondendo le loro intense possibilità esemplari in direzione idealmente politica e rivoluzionaria<sup>557</sup>.

L'anno successivo, nelle supposte conclusive considerazioni sulla natura, i diritti e le leggi del romanzo storico, Giuseppe Picci si valeva anch'egli del confronto con la pittura per chiarire la morfologia strutturale del nuovo genere letterario, atta a distinguerlo dall'operazione storiografica pura:

---

<sup>554</sup> G. B. BAZZONI, *Falco della Rupe*, Milano 1829, p. III.

<sup>555</sup> Si veda tra gli altri M. D'AZEGLIO, *Prefazione a Niccolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni*, Milano 1841, pp. V-VII: "Trovata muta, insufficiente la storia, mi volsi alle cronache, ai carteggi, ai prioristi del tempo, alle tradizioni del popolo, ai monumenti. Interrogai le torri, le mura di Firenze [...]. Corsi il contado, salii sui monti di Pistoja e mi consolai il cuore e l'orecchio udendo poveri pastori e contadini parlarli la lingua del Firenzuola: ascoltando ciò che mi sapean narrare di Castruccio, di Francesco Ferrucci che non avean certo conosciuti nelle storie o ne' libri, ma d'età in età gli uni dagli altri avean imparato".

<sup>556</sup> A. PIAZZA, *Bice ritrovata da Marco Visconti, dipinto del professore Francesco Hayez*, «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano nell'anno MDCCCXXXVIII», II (1838), pp. 58-66.

<sup>557</sup> Per un confronto cfr. I. CANTÙ, *Al lettore*, in ID., *Racconti storici*, Milano 1838, p. 11; L. ERCOLIANI, *Introduzione*, in ID., *I valvassori bresciani*, Brescia 1846<sup>2</sup>, p. 17: sono alcune testimonianze, che mostrano come il rapporto con la fonte, laddove ancora esiste, sia ormai minimizzato o trascurato.

Fu ripetuto le mille volte: *ut pictura poesis*. Pognamo adunque d'averne innanzi agli occhi una tela storica di alcuno de' nostri illustri pittori: qual modo e misura terremmo noi nell'esaminarla e nel giudicarla? Vorremmo serbate in ogni sua parte tutte le essenziali condizioni dei luoghi e dei tempi, e tutte le circostanze e tutti gli attori essenziali del fatto, dei quali ameremmo che l'artista ci rendesse l'immagine somigliantissima al vero: nel rimanente non solo permetteremmo, ma sì anzi richiederemmo che vi s'aggiungessero tutte quelle altre persone e circostanze che potessero contribuire al miglior effetto del quadro: e daremmo al genio liberissimo il campo di fingere accidenti e gruppi e volti e movenze, quali ei credesse mestieri a fare più perfetta la sua opera. E così infatti adoperarono tutti i più gran pittori di storia, e tali furono le norme onde si giudicarono le loro tele, e tali gli argomenti onde il mondo intero le ammirò.

Perché adunque niegheremo all'arte che dipinge colla parola i diritti che tutti i secoli e tutti gli uomini e migliaia di esempi e di precettisti vollero conceduti all'arte sorella esternatrice de' fatti coll'artificio dei colori?<sup>558</sup>

Di seguito, quasi trasferendosi dalle arti figurative alle sceniche, Picci si richiamava alle modalità ricettive da queste richieste, così da impostare su di esse la distinzione tra “finzione” e “falso”, che Paride Zajotti aveva invece accomunato in un'unica categoria: se compito della storia era quello di narrare, fornendo un “compendioso” resoconto dei fatti accaduti, la poesia doveva estendere i propri confini, aprendosi alla descrizione delle “immagini” e dei “sentimenti”. Ponendo la verità “sott'occhio”, essa doveva “farla sentire”, ossia coinvolgere emotivamente lo spettatore nella narrazione, così da incidere più profondamente nella sua coscienza e renderlo osservatore avvertito anche della realtà, a lui contemporanea:

Il poeta discende al particolare; ogni circostanza, purché atta a dare risalto all'azione o al carattere principale, non tocca solo, ma calca; e non potendosi senza le idee del luogo, del tempo e del modo dipinger bene un'azione qual ch'ella sia, s'ingegna di porre gli ascoltanti in quel luogo, in quel tempo ove il fatto si narra avvenuto, e di far sì ch'essi credano non già solo di comprenderlo, ma di vederlo e di sentirlo nell'intima coscienza<sup>559</sup>.

La componente fittizia risultava imprescindibile per la piena esplicazione dell'impegno storiografico, ricercato dal romanzo, poiché interveniva quale elemento estraneo e per ciò stesso provocante, atto a svelare le meccaniche sottese al reale, che lo storico vero e proprio, nel suo impegno documentario, mancava spesso di cogliere nel loro insieme.

Senza procedere oltre nella disamina dei successivi sviluppi della parabola romanzesca, con i segnali di crisi evidenziati dalla *Ca' de cani* di Carlo Tenca (1840) o dai *Cento anni* di Giuseppe Rovani (1856-64) – per non voler ricordare l'estrema abiura manzoniana<sup>560</sup> –, abbiamo scelto di riservare le nostre osservazioni conclusive ad un articolo apparso in due puntate sul «Ricoglitore» nel febbraio e nel giugno del 1833, tratto dalla prefazione della *Preziosa di Sanluri*, romanzo storico di Carlo Varese, edito l'anno precedente<sup>561</sup>: pur sufficientemente noto agli specialisti, lo scritto ci pare meritevole di un'ulteriore considerazione, chiamando in causa non solamente le arti figurative, ma anche la contemporanea produzione melodrammatica. Varese istituiva infatti un gustoso, sebbene semplicistico rapporto tra Rossini e Walter Scott, fondato sulla straordinaria “moda” dei due:

La musica di Rossini è la musica alla moda: il romanzo storico è la moda del giorno... Sì, se così volete; ma questa che voi chiamate moda, è appunto la misura delle inclinazioni del secolo, cioè di quelle modificazioni che il concorso di una folla di circostanze politiche e civili fa nascere.

---

<sup>558</sup> G. PICCI, *Della natura, dei diritti e di alcune leggi del romanzo storico*, «Rivista Europea», II (1839), 4, pp. 531-60: 537.

<sup>559</sup> *Ivi*, p. 541.

<sup>560</sup> Cfr. A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), a cura di G. Macchia, G. Portinari, S. De Laude, F. Danelon, Milano, Centro nazionale studi manzoniani 2000. Tale rifiuto fu letto da Croce come l'estremo tentativo manzoniano di opporsi alle propulsioni irrazionalistiche del romanticismo europeo (cfr. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, 1902, ed. cons. a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi 1990, cap. XIV, “L'estetica in Francia, in Inghilterra e in Italia nella prima metà del secolo XIX”, pp. 446-56: 453-56).

<sup>561</sup> C. VARESE, *Preziosa di Sanluri*, Milano 1832; seconda ed. Milano 1857. L'articolo, cui facciamo riferimento, apparve invece nel «Nuovo Ricoglitore», XVI (1833), n. 98, pp. 117-28, e n. 102, pp. 407-19.

Attraverso il confronto con le modalità compositive del maestro italiano, Varese giungeva a motivare la funzione sociale del romanzo, non solamente propedeutico alla conoscenza della storia – “Il Romanzo poi, anche decorato del titolo di storico, non ha la pretesa d’insegnare la storia a chicchessia: tutto al più invoglierà qualcuno de’ suoi lettori a consultare la storia” –, ma soprattutto latore di una moralità intrinseca, complementariamente conoscitiva degli eventi passati, ed insieme didascalica, capace di “correggere ridendo”.

Ovviamente, per conferire validità al proprio discorso, il romanziere doveva in via preliminare riscattare la musica rossiniana dalle accuse di disinteresse nei riguardi del procedere storico, avanzate da taluni critici, ed a tal fine si valeva di una serie di analogie con le arti figurative, da cui prendeva in prestito anche certo formulario esegetico:

Difetto che viene opposto al *Rossini*, siccome quello che costituisce un marchio particolare ripetuto sino a stabilire il manierismo, si è quella sua predilezione per le appoggiature, cioè per quelle note maggiori o minori dell’armonica, mercé le quali questa nota essenziale si fa desiderare più in là di quello che dagli altri maestri si fosse in uso di fare. Queste appoggiature sono appunto come gli arabeschi in pittura, direi quasi come quelle fioriture colle quali era di moda abbellire lettere maiuscole dai copisti e principalmente dai claustrali prima della invenzione della stampa. Ce ne rimangono esempi in assai vecchi pregiatissimi codici, ed anche nelle edizioni di lusso d’Amsterdam e di Magonza. Spesso queste fioriture sono così bizzarre, che bisogna indovinare la lettera cui furono preposte ad ornare; e ognuno vede da sé come in tal caso costituiscano un vero difetto. Ebbene quest’abito [...] è anche’esso vezzo di *Walter-Scott*. Che cosa sono, in grazia, quelle descrizioni poetiche dei luoghi, degli abiti, delle persone dalla punta del pennacchio, o del cappuccio sino alla suola dei calzari; che cosa sono, diciam noi, se non se fioriture, arabeschi, vere appoggiature usate con profusione, con prodigalità, e assolutamente con tanta ostinazione in tutte le opere da stabilire un deciso manierismo?

Nel testo di Varese i tradizionali precetti umanistici sulla fratellanza fra le arti trovavano dunque sviluppo in un’infinità di confronti critici, che, se nulla ebbero a che fare con l’unità, promossa dal *Gesamtkunstwerk*, si richiamavano alla dipendenza dell’atto creativo da una comune invenzione poetica per promuovere l’elaborazione di un sistema storico-critico onnicomprensivo e pertanto più utile nella trasmissione di contenuti e di modi espressivi, condivisi dalle diverse esperienze artistiche.

D’altro canto, come anticipato in precedenza, se indubbia risultò l’efficacia del raffronto analogico con le altre forme espressive per la piena comprensione delle qualità proprie del romanzo storico, non meno rilevante fu l’importanza delle nuove prospettive interpretative, avanzate nei suoi confronti, per le indagini sui rapporti tra storia e invenzione, svolte dalle arti sorelle: determinando una correlazione tra le varie forme espressive affatto interna alla prassi esegetica, la critica indusse infatti musica e pittura ad interrogarsi sul proprio statuto estetico e, rivolgendo loro gli strumenti analitici acquisiti attraverso le contese sul nuovo genere letterario, favorì un’inedita consapevolezza delle rinnovate responsabilità civili, di cui la modernità le aveva investite.

**b. “Qual moda oggidì più accolta e diffusa”? La pittura di storia nella stampa ottocentesca: il gioco conflittuale tra “affetti” ed “effetti”**

Nell’agosto del 1820 Francesco Hayez esponeva all’Accademia di Belle Arti di Brera una tela, già rifiutata a Venezia, raffigurante il congedo di Pietro Rossi dalla sua famiglia: l’opera segnò l’avvio dei temi romantici in pittura, con le loro inedite intenzionalità culturali, di ordine civile, educativo, sociale, politico. In breve destinati a prendere il sopravvento sulle bandite raffigurazioni mitologiche, i nuovi argomenti nazionali e nazionalisti, grazie anche alla lettura attualizzante di una parte della critica, che cominciava ad individuare il collegamento tra la rivoluzione tematica della pittura storica e gli ideali politici democratici, stimolarono una nuova e più attiva partecipazione del pubblico, aprendo così quello che fino allora era stato un campo elitario della produzione figurativa ad un più moderno dibattito culturale, svolto spesso sulle pagine di riviste e pubblicistica specializzata. Come anticipato nel primo capitolo, la periodicità, quindi la verifica dell’attualità che in essa si realizza, contribuì a fare delle annuali rassegne accademiche un’irrinunciabile occasione di discussione intorno al fenomeno artistico nel suo complesso ed alle tendenze dell’arte moderna:



attese con curiosità crescente dal pubblico cittadino e non, poi avido lettore dei giudizi redatti sulle opere in mostra nei diversi giornali, le esposizioni costituirono un importante banco di prova delle modalità critiche, impiegate per partecipare il fenomeno artistico ad un numero crescente di fruitori come fenomeno di massa, acuendo la capacità dei commentatori di cogliere i punti caldi della produzione contemporanea ed elaborare strumenti adeguati ad evidenziare, in senso positivo o negativo, il loro peculiare significato.

Data la molteplicità dei materiali, impostisi alla nostra attenzione e di cui gli studi specialistici sul fenomeno accademico hanno già richiamato l'attenzione<sup>562</sup>, abbiamo inteso organizzare la nostra trattazione sulla pittura di storia intorno al rapporto fra vero e verisimile: nel gioco conflittuale tra affetti (sentimenti invocati dal Purismo per svecchiare le convenzioni cristallizzate del passato) ed effetti (oltranzes espressive che forzano la misura delle possibilità comunicative delle immagini) ancora il teatro fornì un modello, ora acclamato ora fortemente paventato, soprattutto per le qualità espressive della pittura. Anticipiamo al percorso tematico un rapido accenno ai meccanismi espositivi, adottati dalle diverse sedi accademiche, certo non disutile per comprendere i singoli avvenimenti e le discussioni, che fomentarono.

\*\*\*

Fin dalla loro rifondazione, inizialmente promossa a Brera da Giuseppe Bossi ed attuata grazie alle riforme napoleoniche, subito estese anche agli altri due istituti del Regno Italico, le Accademie di Milano, Bologna e Venezia favorirono una serie di iniziative, volte alla promozione artistica dei giovani ingegni ed al consolidamento della loro fama nell'universo artistico contemporaneo<sup>563</sup>.

I primi Concorsi Governativi istituiti furono i premi di Prima e Seconda Classe, detti anche Grandi e Piccoli Concorsi, i quali vennero regolarmente attivati per la prima volta a Milano nel 1805 e furono quindi adottati anche da Bologna e Venezia: se comuni furono i caratteri delle competizioni di Seconda Classe, riservate esclusivamente agli studenti regolarmente iscritti

---

<sup>562</sup> Per una panoramica generale cfr. F. MAZZOCCA, *Il modello accademico e la pittura di storia*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa, II, 1990, pp. 602-28.

<sup>563</sup> Sull'Accademia milanese cfr. E. TEA, *L'Accademia di Belle Arti a Brera*, Firenze, Le Monnier 1941; A. SCOTTI, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Centro Di 1979; G. AGOSTI e M. CERIANA, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Firenze, Centro Di 1997; sulla veneziana cfr. E. BASSI, *La Regia Accademia di Belle arti*; EAD., *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*; Catalogo della mostra, Venezia, Accademia di Belle Arti 1950; F. MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in S. MARINELLI, G. MAZZARIOL, F. MAZZOCCA (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-20 ottobre 1989), Milano, Electa 1989, pp. 40-80, riedito con il titolo *Gli artisti e la politica nel Veneto asburgico*, in F. MAZZOCCA, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza 2002, pp. 311-90; sulla bolognese cfr. A. GATTI, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna 1896; G. LIPPARINI, *La Reale Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze, Le Monnier 1941; R. GRANDI (a cura di), *I concorsi curlandesi. Bologna, Accademia di Belle Arti 1785-1870*, Bologna, La Galleria 1980; C. POPPI, *Le istituzioni artistiche tra governo pontificio e stato unitario*, in R. GRANDI (a cura di), *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis 1983, pp. 43-54; A. W. A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1989; per una panoramica generale cfr. F. HASKELL (a cura di), *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX e XX*, Bologna, CLUEB 1981; S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in P. FOSSATI (coordinamento editoriale), *Storia dell'arte italiana*, 3 parti, II: F. ZERI (a cura di), *Dal Medioevo al Novecento*, 3 voll., vol. II: *Dal Cinquecento all'Ottocento*, II: *Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi 1982, pp. 793-1079; A. PINELLI, *L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatrici del gusto neoclassico*, in AA. VV., *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Atti del convegno, Frankfurt am Main 24-26 novembre 1982, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1984, pp. 193-206.; G. RICCI (a cura di), *L'architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Milano, Guerini 1992; O. ROSSI PINELLI, *Artisti come professionisti, artisti come profeti. Accademie, mestieri e mercato nel XVIII secolo*, Roma, Lithos 1997.

all'Accademia, i Grandi Concorsi braidensi si distinsero subito da quelli degli istituti gemelli per la loro apertura statutaria agli allievi esterni ed agli artisti stranieri<sup>564</sup>.

Tutte le opere, che concorrevano ai premi, erano esposte al pubblico prima e dopo la proclamazione del vincitore durante la pubblica mostra, che di solito si teneva ad inizio estate a Bologna, nel mese di agosto a Venezia, a Brera tra fine agosto e settembre: nella prima sala erano generalmente collocati i lavori più rappresentativi degli iscritti ai corsi delle scuole di Pittura, Scultura, Architettura e Ornato, e quelli che si erano aggiudicati i premi dei Piccoli Concorsi; nella seconda trovavano posto quelli, che avevano conseguito i premi dei Grandi Concorsi; nelle sale successive e nelle gallerie erano sistemate con ordine progressivo le opere, che i professori, gli artisti, i pensionati (cioè gli studenti, che al termine del corso di studi avevano meritato una borsa di perfezionamento per un soggiorno a Roma presso palazzo Venezia, sede dell'Accademia del Nudo diretta da Antonio Canova)<sup>565</sup> ed i dilettanti avevano compiuto nel corso dell'ultimo anno. Osservando i dati numerici, relativi sia alle opere esposte che ai lavori presentati ai premi di Pittura e Figura, risulta evidente la preminenza fino agli anni Venti degli argomenti tratti dalla mitologia e dalla storia antica: dalla *Morte di Egisto* di Marco Capizzi, vincitrice del Concorso di Pittura del 1805, alla celebre *Lucerna di Anassagora*, con cui Odorico Politi si impose nel 1818, le opere premiate ai Grandi Concorsi offrono una puntuale testimonianza della contemporanea diffusione del gusto neoclassico<sup>566</sup>.

Già nel 1820 tuttavia apparve all'esposizione di Brera un'opera, destinata a suscitare un inatteso clamore ed a dirigere verso altri lidi la produzione pittorica moderna: il veneziano Francesco Hayez (1791-1882) presentava un quadro dal lungo titolo, inteso a spiegare l'inusuale soggetto, sconosciuto ai più, la cui scelta risulta indicativa di una presa di coscienza del dibattito, che stava coinvolgendo gli intellettuali lombardo-veneti nel clima pre-risorgimentale<sup>567</sup>.

---

<sup>564</sup> Generalmente il numero dei concorrenti, che partecipavano ai Grandi Concorsi, non superò le tre o quattro persone; in alcuni casi il premio non venne assegnato, talvolta per mancanza di concorrenti, altre per la scadente qualità delle opere presentate; negli anni 1812, 1831, 1845 e 1853 fu aggiunto un premio supplementare, sia per ragioni squisitamente artistiche che nel tentativo di ricercare un equilibrio fra i diversi potentati accademici. Le notizie riguardanti i Concorsi di Prima Classe milanesi si possono ricavare dagli *Atti* (dal 1805 al 1894) e dai Cataloghi delle Esposizioni annuali di Brera; i nomi dei vincitori, i giudizi delle Commissioni Accademiche e le opere premiate sono inoltre in parte pubblicati nei giornali governativi, nella «Biblioteca Italiana» e nei grandi atlanti illustrati *Opere dei grandi concorsi premiate all'I. R. Accademia delle Belle Arti in Milano, disegnatte ed incise per cura del pittore Agostino Comerio, membro dell'I. R. Accademia e degli architetti Felice Pizzigalli e Giulio Aluisetti*, Milano 1825; *Opere dei grandi concorsi premiate all'I. R. Accademia delle Belle Arti in Milano, disegnatte ed incise per cura degli architetti Felice Pizzagalli, Giulio Aluisetti e del pittore Gaetano Banfi*, Milano 1831; cfr. inoltre M. C. BOZZOLI, *Contributi alle esposizioni di Brera*, e C. FERRI, *I Concorsi Governativi*, in G. G. AGOSTI e M. CERIANA, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, pp. 16-23.

<sup>565</sup> I concorsi, già previsti nell'Accademia settecentesca ma riformati da Bossi nel 1803, erano aperti a pittori, scultori e architetti delle tre accademie, che avessero compiuto i 26 anni d'età: il regolamento stabiliva, che alla fine di ogni anno i pensionati inviassero a Milano dei saggi, che rimanevano poi di proprietà dell'Accademia e venivano presentati al pubblico durante l'esposizione annuale. La durata del pensionato variò molto nel corso della sua storia, dagli iniziali quattro anni, ai tre, nuovamente quattro dal 1812; con il ritorno del governo austriaco quest'istituzione incontrò numerose difficoltà e fu più volte sospesa, sia per ragioni finanziarie che, soprattutto, politiche. Cfr. G. MORAZZONI, *Il pensionato di Roma dell'Accademia di Belle Arti di Milano*, in *Atti e Memorie del III Congresso Storico Lombardo*, Milano, Deputazione di Storia Patria per la Lombardia 1939, pp. 479-507; G. R. GRASSI, *Il pensionato artistico della Scuola di architettura: da Roma a Reims*, in G. AGOSTI e M. CERIANA, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, pp. 74-89.

<sup>566</sup> Cfr. A. M. BRIZIO, M. DALAI EMILIANI, M. ROSCI ET AL. (a cura di), *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, febbraio 1975 – aprile 1975, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente 1975; un'alternativa al gusto dominante è offerta in questi anni dai ritratti in miniatura di Giovambattista Gigola, su cui cfr. F. MAZZOCCA (a cura di), *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra, Milano, Centro Di 1978-79.

<sup>567</sup> Il titolo completo del dipinto è *Pietro Rossi, signore di Parma, spogliato dei suoi domini dagli Scaligeri, signori di Verona, mentre è invitato nel castello di Pontremoli, di cui stava a difensore, ad assumere il comando dell'esercito veneto, il quale doveva muoversi contro i di lui propri nemici, viene scongiurato con lagrime dalla moglie e da due figlie a non accettare l'impresa*. Sull'opera, conservata presso la Pinacoteca di Brera, cfr. F. MAZZOCCA,

La lettura della recensione scritta da Stefano Ticozzi per presentare al pubblico il dipinto non lascia minimamente sospettare l'effetto eclatante, che l'opera ebbe per la pittura italiana di primo Ottocento: intervenendo sulla governativa «Gazzetta di Milano» (settembre 1820), Ticozzi permetteva al commento del *Pietro Rossi* una veloce scheda sul giovane artista, pupillo di Cicognara, già segnalatosi in alcune precedenti rassegne milanesi<sup>568</sup>. Ripercorso il cammino del pittore, il giornalista forniva un'ampia descrizione della vicenda raffigurata nel quadro, senza ulteriori commenti: “Il soggetto del quadro del sig. Hayez, che da pochi giorni si vede esposto in Brera, è tratto dalla storia italiana del secolo decimo quarto. Pietro Rossi antico signore di Parma, spogliato de' suoi possedimenti dallo Scaligero, era reputato il miglior duce d'eserciti di que' tempi...”. Di seguito, Ticozzi riassume le vicende storiche, precedenti l'episodio rappresentato dall'artista, impiegando una procedura critica di tipo tradizionale, aliena dal riconoscimento dell'autosufficienza referenziale dell'esperienza figurativa, che veniva quindi subordinata all'intervento chiarificatore da parte letteraria.

Ad un anno di distanza toccò a Francesco Pezzi considerare i motivi della subita popolarità del dipinto, ricordando come nessuno degli spettatori se ne fosse allontanato “ad occhio asciutto”<sup>569</sup>: risolvendo il commovente tema di storia patria nei termini formali di una “verità”, misurata sull'osservazione della pittura dei primitivi veneti (Giovanni Bellini, Carpaccio, Giorgione)<sup>570</sup>, Hayez aveva infatti segnato una svolta fondamentale nella prassi pittorica contemporanea, proponendo un linguaggio estraneo alle convenzioni classiciste. Giusta le note del critico, il pittore aveva saputo porre in scena personaggi, rivelatori di sentimenti ed emozioni affatto moderni e facilmente condivisibili dal pubblico: dall'affetto, che legava tra loro i diversi familiari nell'ora della separazione; all'eroismo del padre, il quale, fermo nella sua decisione di immolare la propria vita per la patria, con atteggiamento pensoso, ma risoluto, sembrava distogliere lo sguardo dalla moglie, che in ginocchio lo supplicava di non partire; al dolore, evidente nelle figure femminili, per un destino ineluttabile.

Se per Hayez il quadro possedeva una valenza esclusivamente di sperimentazione in campo figurativo<sup>571</sup>, non risulta comunque immotivata la connotazione spiccatamente patriottica, di cui l'opera fu presto investita dalla critica: come ha notato Mazzocca, “fu in particolare l'evidentissimo calco, con cui la figura femminile in piedi scioglieva in sé la commozione marmorea dell'Italia piangente nella tomba alfieriana di Canova in Santa Croce, a caricare il dipinto di quel segnale politico [...] subito colto in una Milano scossa dalle prime contestazioni patriottiche”<sup>572</sup>. Spiegabili dunque gli interessi degli acquirenti, che, scorgendovi un'allusione alle vicende politiche attuali, si impegnarono in una sorta di gara: la combinazione, che i collezionisti, interessati all'acquisto – il marchese Giorgio Pallavicino Trivulzio, il conte Francesco Teodoro Arese e Carlo de Castillia – di lì a pochi mesi fossero tutti processati e incarcerati con altri amici per

---

*Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano, F. Motta 1994, pp. 137-139; I. MARELLI, *Brera mai vista. Il romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, Milano, Electa 2001.

<sup>568</sup> [S. TICOZZI], *Esposizione a Brera – Quadro del sig. Hayez*, «Gazzetta di Milano», 1820, n. 248, pp. 1269-70. Il tirocinio hayeziano presso l'Accademia veneziana, le sue esperienze romane al fianco di Canova e le sue prime partecipazioni alle mostre braidensi sono stati opportunamente ricostruiti da F. Mazzocca nel citato catalogo sull'artista.

<sup>569</sup> [F. PEZZI], *Esposizione di Brera – Il Carmagnola, quadro d'Hayez*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 237, pp. 1267-68.

<sup>570</sup> Si veda in proposito la lettera, indirizzata da Hayez a Canova il 10 agosto 1818 (resa nota da F. MAZZOCCA, *Hayez*, p. 86), nella quale spiegava come per la realizzazione del *Pietro Rossi* avesse messo in pratica i suggerimenti dello scultore, dedicandosi alla meditazione sui capolavori di Giovanni Bellini, Cima da Conegliano e Carpaccio, “veri imitatori del vero”, dai quali ricavò la composizione essenziale, l'uso del colore (i toni caldi e accesi in primo piano, quelli freddi sullo sfondo) e “l'espressione delle teste”, cioè quel muto dialogo fatto di sguardi, che anima gli uomini rinchiusi nelle armature e che sottolinea l'atteggiamento implorante delle donne in lacrime.

<sup>571</sup> Nelle *Memorie* autobiografiche, dettate tra il 1869 e il 1875 all'amica Giuseppina Neuron Prato Morosini, Hayez precisava come la scelta del soggetto da rappresentare e delle fonti storiche, dalle quali trarre ispirazione, fosse stata determinata “da puro sentimento dell'arte, senza idee preconcepite” (F. HAYEZ, *Le mie memorie*, con appendice a cura di G. Carotti e con discorso di E. Visconti Venosta, Milano 1890; nell'edizione a cura di F. Mazzocca, Vicenza, Neri Pozza 1995, si veda in particolare p. 119).

<sup>572</sup> F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, p. 30.

la cospirazione carbonara, facente capo al conte Federico Confalonieri<sup>573</sup>, non fece poi che contribuire indirettamente alla fortuna del dipinto.

Sconfitto nell'assegnazione del *Pietro Rossi*, il colonnello Arese decise di commissionare ad Hayez una nuova opera, ispirata alla vicenda veneziana del Carmagnola, recentemente tornata di pubblico interesse grazie al successo dell'omonimo dramma manzoniano<sup>574</sup>. Prestando particolare attenzione all'accoglienza, riservata al dipinto dagli spettatori, poi avidi lettori dei suoi "Glissons", nei quali cercavano conferma o, meno di frequente, smentita al proprio giudizio, ancora Francesco Pezzi segnalava l'incisività semantica del quadro, capace di suscitare le medesime, "se pure non [...] più forti" impressioni del precedente:

L'effetto morale dell'argomento è d'alcuni gradi più drammatico di quello di Pier de Rossi; quest'uomo finalmente non partiva da suoi, che per scendere nel campo della gloria; la sua morte poteva essere preveduta, come quella di qualunque guerriero, ma non era sicura, e d'altronde non poteva essere che onorevole. Carmagnola rappresentato nel dipinto che vediamo oggi, abbandona la desolata famiglia per incamminarsi al patibolo. Qual dolore non è quello della consorte e delle figliole? Quale strazio non risente nell'animo l'infelice marito e padre! Egli lascia loro in retaggio una gloria dubbia, e un'infamia certa!<sup>575</sup>

Di formazione illuminista, il critico era un convinto assertore della valenza conoscitiva della percezione sensoriale<sup>576</sup> ed esaltava pertanto l'estrema espressività fisiognomica e gestuale dei protagonisti, che dispensava l'osservatore dal conoscere la sequenza degli avvenimenti: palese la raccomandazione di Carmagnola a Gonzaga della "propria compagna e i suoi nati"; chiarissimo il cordoglio dell'amico; quasi percepibili i rotti singhiozzi del pianto della figlia maggiore, mentre dell'altra, "di cui non si scorge che un contorno del volto, l'ambascia s'indovina dall'abbandono e dalla mossa della figura". Se nella riproduzione delle "vesti dei primari personaggi" nonché della "armatura di Gonzaga" Hayez aveva esaudito le richieste documentarie, imposte dalla trattazione di un fatto storico, attraverso la resa viva e coinvolgente degli affetti aveva superato il rischio illustrativo, rivelandosi pratico regista, capace di rendere viva e presente la storia e parlare insieme al "cuore", alla "mente" ed al "gusto"<sup>577</sup>. In conclusione, ribadiva Pezzi, l'opera soddisfaceva pienamente le attese sentimentali e politiche del pubblico milanese, che poteva facilmente condividere gli stati d'animo ed i sentimenti raffigurati, riscoprendovi la rappresentazione delle sue stesse sofferenze e dei suoi patimenti.

Gli esempi riportati ci rendono avvertiti della molteplicità di prospettive critiche, adottate dai giornalisti in relazione ad una stessa opera: molteplicità, in tal caso da imputarsi alle idiosincrasie proprie ai diversi interpreti, che tendevano a formulare la relazione ed il giudizio sul singolo prodotto artistico, conforme a preventivi orientamenti culturali, più o meno partiticamente schierati. Diverso il caso di un'eventuale difformità di valutazioni e stime, proposte a confronto con dipinti di differente fattura e condotta stilistica: come infatti constaterà desolatamente Mazzini dall'esilio svizzero<sup>578</sup>, per tutti gli anni Venti i risvolti attuali e militanti dell'impegno storiografico

---

<sup>573</sup> Cfr. *I costituti di Federico Confalonieri*, Bologna, Zanichelli, vl. I e II a cura di F. SALATA, 1940-41, vl. IV a cura di A. GUISSANI, 1956. In generale per queste figure di collezionisti cfr. il sintetico profilo di I. MARELLI, *I committenti, i collezionisti*, in ID., *Brera mai vista. Il romanticismo storico*, pp. 40-45; ulteriori indicazioni nei cataloghi degli artisti, da loro protetti; segnalo inoltre A. MAGGI, *Gian Giacomo Trivulzio*, in E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri*, vl. II, pp. 470-78; E. PELLEGRINI, *Arese Lucini, Francesco Teodoro*, in *DBI*, IV, 1962, pp. 87-88; F. MAZZOCCA, *Francesco Teodoro Arese Lucini, un mecenate milanese del Risorgimento*, «Arte Lombarda», XXXIII (1987), n. 88, pp. 80-96.

<sup>574</sup> Sul dipinto, distrutto durante i bombardamenti di Montecassino nel 1943, cfr. F. MAZZOCCA, *Hayez*, cat. 53, pp. 147-48.

<sup>575</sup> F. PEZZI, *Varietà*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 193, pp. 769-71.

<sup>576</sup> Si veda il nostro prossimo capitolo.

<sup>577</sup> Sul dipinto si veda inoltre il più tardo intervento dell'«Ape» bettoniana: *Quinta lettera tipografica da Milano. Il Nuovo Torchio Bettoniano e la Fonderia; con Appendice sulla esposizione degli oggetti di Belle Arti e dell'Industria nel Palazzo di Brera*, «Ape», IV (1824), pp. 289-320.

<sup>578</sup> F. MAZZINI, *La pittura moderna in Italia*, a cura di A. Tugnoli, Bologna, Clueb 1993. Mazzini scrisse il saggio in francese, ma venne pubblicato in inglese con il titolo *Modern Italian Painters* nella «London and Westminster Review», XXXV (1841), pp. 363-390. Sulla posizione mazziniana a proposito della pittura di storia, cfr. H. RÖTTGEN,

hayeziano vennero per lo più elusi dai pittori contemporanei, i quali, mentre dirigevano le proprie attenzioni alle vicende medievali o agli intrighi dinastico-amorosi dell'età rinascimentale, divenuti, come dicevamo, la moda del momento, ridussero sovente il ricorso alla materia storica ad una riforma tematica, aliena da un effettivo rinnovamento stilistico. Come pretendere di ritrovare nelle letture critiche quella sentita partecipazione, nel contempo emotiva e ideologica, affatto assente in tali opere?

Pure, fu proprio questo tipo di produzione, impostata secondo le regole neoclassiche di compostezza e decoro<sup>579</sup>, ad ottenere le maggiori simpatie, quando non del pubblico, che affollava le sale dell'esposizione, certamente della critica moderata, che vi riconosceva preservati i valori figurativi e morali, cui era stata educata: indubbiamente l'impiego di una morfologia in gran parte di derivazione accademica e la preponderanza della tematica dinastico-gentilizia, incentrata sulla celebrazione delle virtù e della grandezza morale del singolo eroe, rendevano tali lavori di più semplice interpretazione per i commentatori, che potevano valersi dei medesimi parametri di riferimento, elaborati dall'erudizione settecentesca, viceversa inficiati dalla controversa produzione hayeziana, con le sue inedite finalità etico-civili e le sue innovative risoluzioni formali.

Se vogliamo dunque avere un quadro generale delle preferenze e degli orizzonti valutativi della stampa del terzo decennio, più che alle opere del veneziano, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione ai dipinti di Pelagio Palagi (1777-1860), artista di formazione ed attitudini di chiaro gusto classicista<sup>580</sup>, che nel 1822 espose a Brera una tela, raffigurante la visita di Carlo VIII re di Francia al duca Giovanni Galeazzo Sforza, probabilmente ispirata a quella *Storia di Milano* di Pietro Verri, da Stendhal definita "interessante come Walter Scott"<sup>581</sup>.

Il già citato Francesco Pezzi nel numero 251 della «Gazzetta di Milano», stimolato dalla precisa attenzione al dettaglio manifestata dall'artista, rimetteva gli aspetti più moderni, evidenziati nella sua pratica critica, per concentrarsi sulla corrispondenza documentaria, riconoscendo in essa la responsabilità principe di questo tipo di prodotto figurativo<sup>582</sup>: confrontando il dipinto attuale, realizzato per l'austriacante Giacomo Mellerio, consigliere intimo del Governo Lombardo-Veneto<sup>583</sup>, con la versione eseguita l'anno precedente per Porro Lambertenghi<sup>584</sup>, Pezzi rimproverava dunque Palagi per aver mutato la fisionomia delle teste, sostenendo che in questo modo si induceva lo spettatore a supporre che in uno dei due casi fosse stata tradita la verità.

La risposta apparentemente più moderna di Giannantonio Maggi dalle pagine della «Biblioteca Italiana» cela in realtà un maggior adeguamento alle dottrine neoclassiche, per cui il

---

*Historismus in der Malerei – Historismus in Italien*, in E. MAI (a cura di), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern 1990, pp. 275-302: 287-302; E. CARRARA, *Dall'arte per una nazione all'arte della nazione. La pittura di storia come 'genere nazionale': testimonianze di un dibattito (1840-1871)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVII (2003), pp. 248-57; si vedano anche i riferimenti in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, pp. 73-79.

<sup>579</sup> Cfr. C. F., *Belle Arti*, «Corriere delle Dame», XIX (1822), n. 37, pp. 290-93.

<sup>580</sup> Per un quadro generale sull'artista e sulle successive riserve di Mazzini, cfr. *Pelagio Palagi artista e collezionista*, catalogo della mostra, Bologna aprile – settembre 1976, Torino novembre – febbraio 1977, Bologna, Grafis 1976; F. MAZZOCCA, *Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico*, in C. POPPI (a cura di), *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Grafis 1989, pp. 27-45; C. POPPI, *Pelagio Palagi pittore* in ID. (a cura di), *Pelagio Palagi pittore. Dipinti delle raccolte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna 6 ottobre – 8 dicembre 1996, Milano, Electa 1996, pp. 15-60.

<sup>581</sup> STENDHAL, *Roma Napoli Firenze*, 1824 (ed. consultata Roma-Bari, Laterza 1990, p. 45).

<sup>582</sup> [F. PEZZI], *Esposizione in Brera – Quadro di Palagi*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 244.

<sup>583</sup> Mellerio, collezionista amico di Manzoni e di Antonio Rosmini, commissionò come *pendant* al dipinto di Palagi una tela con *La corte di Ludovico il Moro* (1823, conservata a Lodi, Museo Civico) a Giuseppe Diotti: le due opere si integravano a vicenda e venivano a costituire un'allusione ai positivi effetti della politica antifrancese di Ludovico il Moro, descritto nella tela di Diotti in un momento di svago nella sua colta corte umanistica, mentre all'opposto campeggiava la triste agonia di Gian Galeazzo davanti all'impotente Carlo VIII re di Francia nella tela di Palagi. Cfr. C. COLLINA, *Pelagio Palagi e i suoi committenti, dall'età dei Lumi all'alba dell'Unità*, *ivi*, pp. 81-82, 93; su Diotti, cfr. *infra*.

<sup>584</sup> La versione, esposta nel 1821, appare già ideata nelle sue linee generali nel 1816 (l'abbozzo presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano).

critico subordinava la “rassomiglianza” delle fisionomie al conseguimento di un ideale equilibrio compositivo<sup>585</sup>. Sulla stessa linea l’anonimo C. F. del «Corriere delle Dame», che applaudiva l’artista per la composizione “semplice e chiara”, dove le figure “distinte, ciascuna con evidenza nelle loro parziali attitudini, sono maestrevolmente legate per il tutto”<sup>586</sup>.

Il temuto critico del «Kunst-Blatt», Ludwig Schörn, formulava invece un confronto, presto topico, tra la produzione hayeziana e quella del bolognese, scrivendo:

Nel primo quadro Palagi trattò la storia del tutto semplicemente, come la scena di una visita. [...] Questo semplice primordio dell’azione è rappresentato con tale espressione e nobiltà, che desta il più grande interesse, e rende l’animo degli spettatori soddisfatto del contenuto nel quadro, ad onta che debbasi cedere bentosto alla considerazione, che manca al medesimo quel più alto interesse storico, che si trova nel fondo del fatto di cui trattasi. Di ciò si avvide lo stesso artista, e quindi scelse pel secondo dipinto il successivo più importante momento, e cercò inoltre d’introdurvi tutte le circostanze narrate dagli scrittori. [...] L’artista ha ben ideato la sua composizione, ed ottenne l’effetto che si prefisse. Il bel principe infermo, la donna inginocchiata presso il letto, ed il piangente fanciullino, il giovine Re che le sta davanti dignitoso e benigno, il contrasto dei caratteri fra le persone accessorie, svegliano la sensazione di un fatto veramente tragico. – Ma soltanto questa sensazione. – Se si dimanda quale sia la cagione di questa scena piena di affetto, il quadro per sé stesso non dà su di ciò alcuna contezza; e noi troviamo che qui, ove l’artista ha lavorato con tutto il dispendio del suo ingegno, incappò in un errore, che per verità anche altri molti non schivarono<sup>587</sup>.

Avvertitamente il tedesco notava come Palagi, prestando un’eccessiva attenzione alla distribuzione delle figure ed alla cura dei costumi, avesse poi mancato nell’ufficio fondamentale della propria arte, in quanto non era riuscito a far sì che “il quadro [...] si pronuncia[sse] da sé medesimo”: arrestatosi al livello didascalico, il pittore aveva ristretto i propri interessi alla statica precisione di costume, all’accuratezza del controllo delle fonti storiche, mancando affatto la “verità” emotiva ed etica di Hayez.

Quasi sovrapponibili ai precedenti i commenti relativi alla produzione di Giuseppe Diotti, artista oriundo di Casalmaggiore (1779-1846), il quale rappresentò tra terzo e quarto decennio del secolo il punto di riferimento della committenza bresciana e più in generale della provincia lombarda: formatosi a Parma presso Gaetano Callani e quindi perfezionatosi a Roma, dove era stato seguito nei suoi progressi da Bossi, Camuccini e Landi<sup>588</sup>, di recente nominato direttore dell’Accademia istituita dal conte Carrara a Bergamo (dal 1810 insediata nell’edificio fatto eseguire all’architetto Simone Elia<sup>589</sup>), Diotti portava avanti una condotta rigorosamente tradizionalista, stemperando i possibili fervori, suscitati da opere di tema schiettamente romantico, attraverso un’interpretazione ligia ai principi compositivi nonché etici del più osservante Neoclassicismo.

Possiamo rilevare l’accoglienza della sua produzione entro il circuito mediatico lombardo-veneto, confrontando i commenti, pubblicati in occasione della rassegna braidense del 1823, cui l’artista partecipò con un’opera di commissione Mellerio, rappresentante *La Corte di Ludovico il Moro*: i critici mostrarono di apprezzare la minuziosa cura, riservata dall’artista al trattamento delle vesti, “lavorate alla foggia del secolo decimo quinto con tanta maestria nel panneggiare, che ben ne distingui la materia e vedi le pieghe svolgersi con morbidezza e seguire gli andamenti della persona”; così come applaudirono “la correzione del disegno, il vigore e l’armonia del colorito, la bella composizione, la ricchezza e la maestria del panneggiare, l’espressione degli atteggiamenti e de’ volti con quella fusione di colore nelle carni che le fa parer vere, il rilievo delle figure come se

---

<sup>585</sup> G. A. M[AGGI], *Osservazioni sull’articolo inserito nella Gazzetta di Milano del giorno 8 settembre 1822 intorno al quadro del signor Pelagio PALAGI rappresentante la visita di Carlo VIII re di Francia al duca Giovanni Galeazzo Sforza*, «Biblioteca Italiana», VII (1822), 22, pp. 20-32.

<sup>586</sup> [C. F.], *Belle Arti*, «Corriere delle Dame», XVIII (1821), n. 37, pp. 290-93.

<sup>587</sup> L. SCHÖRN, *Articolo estratto dal n.° 7 del Giornale delle arti [Kunstblatt] che si pubblica a Stuttgart. Notizie di Milano. Ottobre 1822*, «Biblioteca Italiana», IX (1824), 33, p. 169. Sui rapporti fra il critico e Palagi, cfr. C. POPPI, *Pelagio Palagi pittore*, pp. 44-45.

<sup>588</sup> Cfr. G. GERMANI, *Della vita artistica di Giuseppe Diotti da Casalmaggiore*, Cremona 1865; R. MANGILI, *Giuseppe Diotti. Nell’Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Milano, Mazzotta 1991.

<sup>589</sup> Cfr. F. RUSSOLI, *Accademia Carrara: galleria di belle arti in Bergamo: catalogo ufficiale*, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche 1973; F. ROSSI, *Accademia Carrara*, Milano, Silvana 1995, con relativa bibliografia.

fossero staccate da quel fondo leggero su cui piacque all'artefice di rappresentarle"<sup>590</sup>. A sottolineare la matrice neoclassica di simili letture, ritorna frequente, all'interno dei diversi interventi, il termine "contemplazione", spia di un'intenzionalità formativa, inclinante alla rigorosa codifica delle passioni, elaborata nel corso del Settecento, che l'artista moderno avrebbe dovuto impiegare nelle proprie opere, così da garantire un'opportuna spiritualizzazione dei materiali espressivi, proposti agli astanti<sup>591</sup>.

Oramai sideralmente lontani dal moderno consorzio delle passioni, tali imprestiti erano condannati dall'acuto Francesco Pezzi, che nella «Gazzetta di Milano» elogiava la condotta stilistica di Diotti, ma notava l'assoluta indifferenza, mostrata dai personaggi nei confronti della vicenda inscenata<sup>592</sup>.

Da altri lidi una pubblicistica, forse maggiormente consapevole delle nuove responsabilità etiche e civili, di cui la modernità aveva investito le arti, manifestò serie perplessità nei confronti di una pittura, modernizzatasi solamente sul piano contenutistico, ma per la quale l'adozione della tematica storica non corrispondeva che ad un semplice adeguamento alle mode del secolo ed alle preferenze di una committenza, orientata verso gli avvenimenti patrii<sup>593</sup>. Diverso, nelle intenzioni di questi interpreti, il rapporto con la materia storica intrattenuto dalla produzione hayeziana, la quale, non contenta di promuovere uno svecchiamento tematico, veniva proponendo un corrispondente

---

<sup>590</sup> G. A. M[AGGI], *Quadro del sig. Giuseppe Diotti rappresentante la protezione compartita da Lodovico Sforza duca di Milano alle scienze, alle lettere ed alle arti*, «Biblioteca Italiana», VIII (1823), 32, pp. 188-97.

<sup>591</sup> Accanto alla secentesca *Conférence tenue en l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, par CHARLES LE BRUN, sur l'expression générale et particulière, Paris 1698, riprodotta in *La Passion*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», n. 21 (1980), p. 25 (cui si rinvia anche per la bibliografia) ed al trattato cartesiano *Les Passions de l'âme* (Paris 1649), vanno ricordati le *Ideen zu einer Mimik von J. J. ENGEL*, Berlin 1785-8 (tradotte in Italia da Giovanni Rasori con il titolo *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, Milano, I, 1818, e II, 1819; rist. anast. a cura di L. Mariti, Roma, Editori Associati 1993); G. E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, Amburgo 1767-69 (ed. consultata a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni 1975); D. DIDEROT, *Premier entretien sur le Fils naturel*, Paris 1758 (ora in ID. *Œuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Parigi, Garnier 1968, p. 90), e la celebre lettera di Ranieri De' Calzabigi a Vittorio Alfieri sulle sue prime quattro tragedie (ora edita in L. TOSCHI, *Il teatro italiano, IV. Vittorio Alfieri, TRAGEDIE*, Torino, Einaudi 1993, I, pp. 345-65; su Calzabigi cfr. F. MARRI, a cura di, *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Atti del convegno di studi, Livorno 14-15 dicembre 1987, Firenze, Olschki 1989; R. DE' CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, 2 voll., a cura di A. L. Bellina, Roma, Salerno 1994; F. MARRI e F. P. RUSSO, a cura di, *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, Atti del convegno di studi, Livorno 23-24 settembre 1996, Lucca, LIM 1997). Cfr. inoltre V. BRANCA (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni 1967; G. GRONDA, *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini 1984; G. MANGINI, *Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXII (1987), pp. 114-44; P. LUCIANI, *Il gesto della passione*, in G. GODI e S. SISI, *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta 5 maggio – 29 luglio 2001, Milano, Mazzotta 2001, pp. 13-27.

<sup>592</sup> *Esposizione in Brera. – Dipinti del Diotti*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 256, pp. 1021-22.

<sup>593</sup> «Noi viviamo a tempi ne' quali il discorrere per diritto e mal verso di Crociati e di Crociate è leggerissimo argomento voluto dalla moda», osservava Giuseppe Sacchi nel 1826, congratulandosi con i pittori contemporanei per aver finalmente sbandito dalle arti «gli argomenti greci, romani, e dell'antichità in generale» ([G. SACCHI], *Le belle arti in Milano nell'anno 1826*, «Ricoglitore», IX, 1826, pp. 631-45; cfr. inoltre O. ARRIVABENE, *Introduzione a N., Un nuovo quadro del professore Cesare Mussini*, «Figaro», III, 1837, n. 65, pp. 258-59). Sul collezionismo lombardo-veneto del primo Ottocento, oltre ai testi precedentemente citati, cfr. A. MOTTOLA MOLFINO ET AL. (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879*, Catalogo della mostra, Milano, Il Museo 1979; G. I. MELLINI, *Un banchiere milanese dell'Ottocento per le arti: il cavaliere Ambrogio Uboldo*, «Paradigma», III (1980), pp. 193-229; M. MONDINI e C. ZANI (a cura di), *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Brescia, Grafo 1981; F. MAZZOCCA, *G. B. Sommariva o il borghese mecenate: il "Cabinet" neoclassico di Parigi, la Galleria romantica di Tremezzo*, in AA. VV., *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, Firenze, SPES 1981, pp. 145-293; F. MAGANI, R. PALLUCCHINI, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA. 1989; R. PAVONI, *Rispettabilissimo Goethe... Caro Hayez... Adorato Thorvaldsen...: gusto e cultura europea nelle raccolte d'arte di Enrico Mylius*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi 1999; *Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835): cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento: atti del Convegno*, Pavia, Aisthesis 2000; F. AUTIZI, M. B. AURIZI, *Vincenzo Stefano Breda. Un collezionista dell'Ottocento*, Padova, Il Poligrafo 2003; S. MOMESSO, *La collezione di Antonio Scarpa*, Livenza (TV), Edizioni Prioritarie 2007; A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina 2007.

rinnovamento stilistico, atto ad uniformare i meccanismi compositivi alle esigenze di un'arte modernamente *engagé*.

Se già nel *Pietro Rossi* la più originale innovazione era stata individuata dai commentatori nella coinvolgente messa in scena di passioni, evidenti nella loro intensità e concatenate con fine intuito drammaturgico ed innovative sperimentazioni stilistiche, i *Vespri siciliani* (1822), venuti ad iscriversi in quella serie di dipinti di chiare intenzionalità politiche, che segnò il clamoroso esordio hayeziano – “indiscutibilmente legato all'ambiente carbonaro e «federato» stroncato dai processi e dagli esili del 1821-23”, come ha scritto Marco Rosci<sup>594</sup> –, solleccitarono letture di autentica foga melodrammatica: esposta alla mostra di Brera del 1822, la stessa della seconda versione del *Gian Galeazzo Sforza* palagianò, questa descrizione politicamente connotata di una rivolta popolare contro il dominio angiono non poteva che catalizzare su di sé l'attenzione di critica e spettatori<sup>595</sup>.

Incurante di ogni sconvenienza, l'opera schierava un'accentuata violenza drammatica, basata sulla foga di un gesto pittorico estremamente incisivo, di chiara ispirazione teatrale: come non ritrovare nel soldato angiono, che moriva in primo piano, un ricordo della tragica fine della Desdemona rossiniana<sup>596</sup>? Come non riconoscere nella giovane donna, che sveniva fra le braccia dello sposo, le fisionomie della Pallerini, sventurata vestale? Accanto al ricorso ad un apparato gestuale familiare al pubblico contemporaneo, che per suo tramite poteva immedesimarsi più facilmente nelle vicende rappresentate e negli “affetti” dei protagonisti, il processo attualizzante della storia era infatti garantito dall'ampio utilizzo di ritratti dell'aristocrazia milanese, assunta a modello per la caratterizzazione dei volti e delle corporature dei personaggi: la pratica, già presente nel *Pietro Rossi* e nel *Carmagnola* ed esplicitamente incoraggiata dalla committente, la marchesa Vittoria Visconti d'Aragona, rispondeva così nel contempo al gusto per il travestimento, tipico dell'epoca – con l'eccezionale celebrazione nel ballo Batthyany del 1828 –, ed alle esigenze divulgative di una cultura storica, ancora al di là dal divenire patrimonio comune della nazione.

Chiamando gli spettatori ad un'intensa partecipazione emotiva, Hayez rivoluzionava dunque le modalità stesse di fruizione e commento dell'opera, impedendo alla critica anche di stampo più tradizionale di mantenersi salda alle modalità discorsive fino allora impiegate.

Pur nel tentativo di ricondurre lo stile del maestro ai tradizionali valori disegnativi, lo stesso Stefano Ticozzi doveva riconoscere l'estrema drammatizzazione della sua pittura, capace di commuovere nel profondo l'animo dello spettatore<sup>597</sup>; mentre il citato Schörn, dopo aver

---

<sup>594</sup> M. ROSCI, *Brera «Romantica»*, in A. M. BRIZIO, M. DALAI EMILIANI, M. ROSCI ET AL., *Mostra dei Maestri di Brera*, pp. 113-32: 122. Il soggetto dei *Vespri* fu commissionato ad Hayez dalla marchesa Vittoria Visconti d'Aragone, il cui marito si era compromesso nei moti dell'anno precedente; nel 1825 Francesco Teodoro Arese, scarcerato dallo Spielberg, ne ordinò al pittore una seconda versione, insieme ad un proprio ritratto in un interno di cella (F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 120, pp. 187-88).

<sup>595</sup> Il titolo completo dell'opera è al solito estremamente lungo e puntiglioso: *Un nobile palermitano vendica nella persona di un soldato angiono per nome Drouet l'oltraggio fatto al decoro della propria sorella promessa sposa, dal qual fatto accaduto in Monreale l'anno 1282 ebbe principio la strage de' francesi in tutta l'isola* (1822, ora conservato a Torino, collezione privata). Cfr. la relativa scheda in F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 57, pp. 149-51.

<sup>596</sup> A questa data il referente operistico maschile per quanto riguarda il finale tragico non risulta possibile: persino il *Tancredi*, originalmente concepito in tale direzione, dovette essere modificato da Rossini, e nei primi decenni dell'Ottocento circolò prevalentemente nella versione con lieto fine (cfr. P. GOSSETT, *The Tragic Finale of Tancredi*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1976, nn. 1-3, pp. 5-79; ID., *The Tragic Finale of Rossini's 'Tancredi'*, Pesaro, Fondazione Rossini 1977, pp. 12-21). Si veda inoltre L. FINSCHER, *Gluck e la tradizione dell'opera seria. Il problema del lieto fine nei drammi della riforma*, «Chigiana», n.s. XXX (1973), 10, pp. 263-74; M. P. MC CLYMONDS, *“La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino” and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s*, in A. POMPILIO ET AL. (a cura di), *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di musicologia, Bologna 27 agosto – 1° settembre 1987, Ferrara-Parma 30 agosto 1987, Torino, EDT 1990, III, pp. 285-92; F. D'AMICO, «*Tancredi*»: *due finali a confronto*, in *Tancredi*, programma di sala, Pesaro, Rossini Opera Festival 1991 (prima versione Pesaro 1982), pp. 41-50; P. FABBRI (a cura di), *Tancredi*, Pesaro, Fondazione Rossini 1994; C. QUESTA e R. RAFFAELLI, *I due finali di Otello*, in P. FABBRI, *Gioacchino Rossini*, pp. 183-204; B. L. SCOTT, *Tectonic and Linear Form in the Ottocento libretto: The case of the Two Otellos*, «Opera Journal of the National Opera Association», XXVIII (1995), pp. 2-14.

<sup>597</sup> [S. TICOZZI], *Esposizione in Brera. Quadri d'Hayez: i Vespri - Imelda de' Lambertazzi*, «Gazzetta di Milano», 1822, n. 249; si veda inoltre quanto avrebbe scritto sui *Vespri* Padre Giuseppe Defendi nella «Gazzetta di



ricapitolato le vicende storiche antecedenti l'episodio rappresentato, introduceva il lettore nel mezzo della scena, facendolo avvertito dei rumori di fondo e della concitazione della folla:

Si è già udito colà il grido dell'azione iniqua: il corteo è in disordine; molti si precipitano coi pugnali imbarditi: sbalzano fuori davanti due cavalieri: ed alcuni soldati francesi sono abbattuti: da per tutto un gridare, un'ansietà, un furore. Più dappresso nel davanti stanno due altri siciliani col pugnale nella mano: l'uno ha abbrancato un soldato francese; un terzo grida verso il porto, ove già s'innalza un eguale tumulto. Molte figure in oscuro si staccano dalla superficie dell'acqua, ed il cielo si copre di nere nubi temporalesche sopra la spaventosa scena<sup>598</sup>.

Di chiara formazione letteraria, il commentatore faceva passare la piena approvazione del componimento pittorico attraverso il confronto con il testo scritto, considerato un referente imprescindibile; ma doveva infine applaudire "il foco col quale l'artista" gettò l'episodio "sulla tela", tanto che poteva persino dirsi "più scritto, che dipinto".

Nel 1828, in una serie di articoli sugli studi dei più quotati artisti operanti a Milano, pubblicati sulla «Farfalla» bettoniana, ritornando a considerare la suggestione provocata dai *Vespri* hayeziani, il critico pavese Defendente Sacchi avrebbe quindi attestato la centralità dell'opera entro il percorso artistico del veneziano<sup>599</sup>: superata una fase più scenografica, in cui la storia era servita quale ambientazione, spesso ininfluyente, di vicende, spettanti affatto la dimensione individuale dei personaggi, con i *Vespri* Hayez aveva inaugurato una nuova stagione di più consapevoli legami tra le vicende del singolo e quelle della collettività; procedendo da un'allegorica immobilità ad uno svolgimento più narrativo e drammatico, il pittore aveva avviato un discorso comunitario, che affidava alla corallità dell'azione popolare un messaggio di riscatto politico e morale.

Due anni dopo, nella breve parentesi della «Minerva Ticinese», lo stesso Sacchi tracciava con più sicurezza il discrimine tra questo nuovo stadio dell'esperienza storica ed il precedente, su cui ancora si attardavano quegli artisti, che credevano si potesse "denominare veramente storica ogni composizione d'arte in cui siano svolti avvenimenti o casi d'uomini o di nazioni"<sup>600</sup>. Il critico manifestava invece tutt'altra opinione:

Ché anzi portiamo parere avervi molte storie rese in tele o in marmi da più valenti artisti, che per nulla tengono il carattere storico; perché si avranno gruppi di figure studiate con tutta la maestria dell'arte, recheranno delineate in volto quelle passioni che convengono alle vicende che si ricordano, ma pure mancheranno di que' tratti che marchiano la vera pittura o scultura storica, che con maggiore proprietà noi denomineremo *civile*. Prima indole e precipua di questo genere, è di rappresentare il fare e l'essere dell'umana convivenza nel secolo di cui si toglie ad effigiare un avvenimento, o vero o immaginato.

---

Venezia» del 1835, ripercorrendo i successi del pittore: "Il *Vespri Siciliano* è dipintura terribile pel grande effetto prodotto dal colorito e dal tocco tutto spirito e forza." (P. G. DEFENDI, *Scuola Veneziana – Hayez. Articolo III ed ultimo*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 105, pp. 417-19).

<sup>598</sup> L. SCHÖRN, *Articolo estratto dal n.° 7 del Giornale delle arti [Kunstblatt] che si pubblica a Stuttgart*, p. 173

<sup>599</sup> D. S[ACCH]I, *Visite allo studio di Hayez, e degli altri artisti di Milano*, «Farfalla», I (1828), n. 1, pp. 9-10; ma vedi anche ID., *Visita allo studio di Hayez, e degli altri artisti di Milano*, «Farfalla», I (1828), n. 7, pp. 50-53 (poi raccolto in ID., *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia 1830, pp. 151-53; ed ora riedito in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, pp. 265-78), che può considerarsi lo scritto cardine del suo pensiero estetico, ricco di tutti i motivi di riflessione, ripetuti in trattazioni successive.

<sup>600</sup> D. SACCHI, *Intorno all'indole della letteratura italiana nel secolo XIX, ossia della letteratura civile con un'appendice intorno alla poesia eroica, sacra e alle belle arti*, «Minerva Ticinese», II (1830), n. 16, pp. 285-99, poi pubblicato in estratto Pavia s.d. [1830], pp. 136-51. Nelle intenzioni dell'autore, la "Letteratura civile" avrebbe dovuto insinuarsi nello "spirito del proprio secolo", toccare le "cose presenti", esprimendo "tutte [...] le affezioni della socievole convivenza attuale", e spargere sugli "avvenimenti passati [...] il colorito dell'età cui appartengono"; nel contempo "storica" e "civile", essa avrebbe rifiutato "come credenza la pagana mitologia" e le "leggi convenzionali", scegliendo di preferenza gli "argomenti [...] che spettano l'età di mezzo ed all'era moderna [...], perché questi appartenendo agli avi e padri nostri, e puenno meglio destare il nostro interesse per sé ed accomodarsi ai nostri sentimenti" (D. SACCHI, *Intorno all'indole della letteratura italiana nel secolo XIX, ossia Della letteratura civile*, Pavia 1830, *passim*; si veda la recensione apparsa in «Biblioteca Italiana», XV, 1830, 52, pp. 302-19).

Per assolvere l'impegno civile assegnatogli, il pittore doveva scostarsi dal gramo naturalismo e dalla servile riproduzione dei fatti realmente accaduti, per "offrire con varietà quell'ideale storico e civile che risulta dal trascritto, desunto sullo studio de' secoli e delle nazioni": doveva evitare di farsi pedissequo imitatore del libretto, per concedere alla sua musica di superare la particolarità e la contingenza dei singoli episodi e così conseguire un più alto valore ideologico e morale, a questa data tuttavia ancora al di là dallo spiegarsi.

Mentre infatti parte della critica intuiva la perdita di valore del tradizionale rapporto con il reale, le vie, attraverso cui tale superamento sarebbe potuto avvenire, e soprattutto l'obiettivo finale di queste ricerche, rimanevano ancora vaghi e confusi: ragione della pluralità dei percorsi, avviati dai diversi artisti come dal singolo nel corso della sua carriera (con più o meno dichiarate, più o meno efficaci contaminazioni tra le varie arti), nonché delle diverse e spesso contrastanti valutazioni di esperienze, ora ritenute autenticamente produttive, ora condannate come sterili o desuete.

Nel percorso della pittura storica italiana risulta esemplare l'accoglienza, riservata dai commentatori al nuovo dipinto hayeziano del *Pier l'Eremita che predica la crociata* (1827-29)<sup>601</sup>, commissionato da un collezionista fedele al pittore veneziano come Francesco Peloso: d'ispirazione storico-letteraria – vi confluirono gli stimoli offerti tanto dalla *Storia delle Crociate* di Jean-Fraçois Michaud (1817-22, tradotta e pubblicata dalla Società de' Classici Italiani dal 1819 al 1826), quanto dal poema epico di Tommaso Grossi *I Lombardi alla prima Crociata* del 1826 – esso fu infatti all'origine di un ampio dibattito tra gli interpreti sia per lo scoperto messaggio politico sia per l'inconsueta elaborazione formale.

Mentre la stampa più legata all'ufficialità ne contestava le provocazioni stilistiche e l'inopportuna rappresentazione delle ripercussioni del fanatismo popolare, la pubblicistica di tendenza liberale e romantica si diffuse in espressioni entusiastiche ai confini dell'apoteosi. Attraverso una lettura articolata su vari registri, il citato Defendente Sacchi rinsaldava nel suo commento il nesso tra le scelte iconografiche e gli ideali politici dell'opera, la cui sfacciata risoluzione formale, più ancora che nei dipinti precedenti, esaltava la passionalità dei protagonisti e faceva risaltare l'intento etico e sociale dell'argomento. Richiamandosi alle contemporanee riflessioni sul romanzo storico, su cui era intervenuto anche Giuseppe Mazzini (poi grande interprete del "genio democratico" di Hayez)<sup>602</sup>, il critico sottolineava la diversità tra il trattamento di un avvenimento, richiesto allo storico, e la sua rappresentazione artistica, nella quale l'artefice, senza tradire la "ragione del vero", era chiamato a far prevalere la logica degli effetti patetici<sup>603</sup>.

E mentre l'anonimo recensore del «Corriere delle Dame» rilevava come, pur non presentando "nulla di quel convenzionale [...] che gli artisti sogliono usare allorché rappresentano qualche personaggio straordinario", la figura di Pietro risultasse straordinariamente espressiva<sup>604</sup>, anche il pelagiano Giuseppe Sacchi insisteva nel «Nuovo Ricoglitore»<sup>605</sup> sull'intensità e l'evidenza

---

<sup>601</sup> Il titolo completo dell'opera, conservata in collezione privata a Milano, suona: *Pietro l'Eremita che cavalcando una bianca mula col Crocifisso in mano, e scorrendo le città e le borgae predica la crociata* (cfr. la relativa scheda in F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, pp. 196-99).

<sup>602</sup> G. MAZZINI, recensione a P. ZAIOTTI, *Del romanzo storico in generale ed anche dei Promessi Sposi di Alessandro Manzoni*, Milano 1828, in *Scritti letterari editi ed inediti di GIUSEPPE MAZZINI*, I, pp. 33-36. Sugli interventi artistici di Mazzini cfr. più oltre nel testo.

<sup>603</sup> Cfr. D. SACCHI, *Esposizione delle Belle Arti al palazzo di Brera*, «Minerva Ticinese», I (1829), pp. 659-70. Le osservazioni di Sacchi vanno confrontate con le opinioni di G. [JOSEPH] DROZ, *Sull'uso da farsi della Storia nelle lettere e nelle arti*, «Biblioteca Italiana», XVII (1832), 67, pp. 289-98, e 68, pp. 152-61 e 162-70, e del citato G. PICCI, *Della natura, dei diritti e di alcune leggi del romanzo storico*. Tra le opere di Droz sull'arte ricordo gli *Études sur le Beau dans le Arts*, trad. it. *Del bello nelle arti. Considerazioni di GIUSEPPE DROZ dell'Accademia francese recate in italiano*, Milano 1828, e il *Manuale di filosofia morale, ossia Dei vari sistemi intorno alla scienza della vita*, Palermo 1836; uno studio su Droz si trova in B. A. BONVICINI, *Compendio storico delle Belle Arti*, Firenze 1844, pp. 321-446.

<sup>604</sup> *Esposizione nell'I. R. Accademia di Brera (Articolo terzo)*, «Corriere delle Dame», XXVI (1829), n. 39, pp. 306-07.

<sup>605</sup> *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1829. Relazione stesa da Giuseppe SACCHI. Anno VI*, «Nuovo Ricoglitore», IV (1829), pp. 641-67.

passionali dell'opera, manifestando tuttavia obiettivi differenti rispetto a quelli del cugino: Defendente attribuiva al coinvolgente apparato hayeziano un'intenzionalità politica, certamente non estranea alle mire del maestro, Giuseppe, nei suoi propositi spiccatamente pedagogici, riduceva la ricerca espressiva ad una sorta di "utile dulci miscendum" di derivazione illuminista<sup>606</sup>.

Ancora un imprecisato collaboratore dell'«Eco» decifrava l'opera nello spirito del celebre coro manzoniano dell'*Adelchi* "Le donne accorate – tornanti all'addio!", ribadendo: "[Hayez] ci trasporta ai costumi, alle opinioni, alle usanze di nove secoli addietro"<sup>607</sup>. Più efficace il pur cauto commento di Ignazio Fumagalli, che nella «Biblioteca Italiana», attraverso il ricorso ad una terminologia ed un formulario classicheggianti, ricordava come il dipinto fosse divenuto il centro di una sorta di *happening*, in cui gli spettatori dell'opera andavano ad incrementare la folla attenta alla predica di Piero:

In quanto all'effetto, alla forza ed al distacco delle sue figure, accenneremo ciò che ci venne fatto di osservare, cioè che veduta da un'altra sala la folla de' curiosi che quotidianamente urtavasi intorno a questo quadro per contemplarlo, sembrava questa formar parte del quadro medesimo, e l'emergente Pietro eremita ad essa pure indirizzare le sue parole<sup>608</sup>.

Nelle pagine seguenti Fumagalli celebrava senza alcuna riserva la più rassicurante produzione di Palagi, che aveva presentato all'esposizione un dipinto di chiara derivazione melodrammatica, raffigurante *Il ritorno di Colombo dal Nuovo Mondo*<sup>609</sup>: particolarmente apprezzato per la "giustezza e correzione" del disegno, "il tinteggiare caldo, dorato, trasparente", la "diligente esecuzione e la squisitezza" degli "accessori", veniva definito dal critico, che ricusava le forzature espressive e le provocazioni iconografiche di Hayez, scena "teatrale" ed "imponente":

Un magnifico trono, appositamente eretto in un edificio che indica tuttora per la sua moresca costruzione l'antecedente dominio degli Arabi, è calcato dalla maestà dei sovrani, alla di cui presenza ammesso lo scopritore eroe, accenna con atto riverente il seguito di alcuni Indiani seco lui condotti, e le offerte dei tesori e delle produzioni raccolte in quelle ricche contrade: il fondo presenta una parte della città ed il lontano faro.

Fumagalli perdonava facilmente l'artista per "non aver seguito lo storico Irving per rispetto alla località, in cui ci dice succeduto questo ricevimento": anzi lodava Palagi per aver disposto la rappresentazione non "in una grande sala chiusa", ma all'aperto, fornendo insieme la vista "di un bellissimo fondo" e l'idea "di una storica circostanza anteriore, quale si era la indicazione del porto in cui approdò Colombo, circostanza che contribuisce non poco a rendere più chiaro ed intelligibile il soggetto". Confortato dalle preferenze anche stilistiche dell'artista, con il suo linguaggio eclettico e compromissorio, Fumagalli procedeva così ad un'interpretazione della pittura storica, dimessa alla soddisfazione di finalità meramente edonistiche: essa veniva pertanto privata delle alte intenzionalità civili, che da altri fronti le venivano riconoscendo diversi interpreti.

Sulla stessa linea di Fumagalli l'anonimo redattore del «Corriere delle Dame», secondo cui Palagi aveva dimostrato una mirabile "accortezza" nel trattare le fisionomie dei selvaggi: pur rivelando nell'espressione attonita degli occhi di "esser eglino una razza di gente nuova affatto nel

---

<sup>606</sup> *Ivi.* Sugli interessi educativi di Giuseppe Sacchi e sulla sua posizione di spicco entro la pedagogia ottocentesca, cfr. G. CALÒ, *Pedagogia del Risorgimento*, Firenze, Sansoni 1965, pp. 528-ss; G. CAPPONI, *Carteggio: 1828-1873*, a cura di R. Lambruschini e V. Gabbriellini, Firenze, Fondazione Spadolini – Nuova Antologia 1996, p. 120.

<sup>607</sup> *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nelle sale di Brera*, «Eco», II (1829), n. 113.

<sup>608</sup> I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XIV (1829), 56, pp. 386-411: 387-89.

<sup>609</sup> L'opera, eseguita per il banchiere Peloso di Genova, trae ispirazione da un melodramma di Ricci su libretto di Romani, andato in scena a Parma nel 1829; sempre per il Peloso Palagi eseguì tra il 1829 e il 1830 *Matteo Visconti ed Enrico VII ad Asti*, anch'esso derivato da un'opera su libretto di Romani, musicata da Morlacchi nel 1828. Ricordo che Palagi fu nei suoi primi anni attivo come scenografo dei teatri bolognesi accanto al coetaneo Antonio Giuseppe Basoli.

nostro mondo”, conservavano infatti tutto il decoro della statuaria classica<sup>610</sup>. Ugualmente il commentatore della strena «Esposizione di Belle Arti in Brera, 1830» osservava:

Alcuni, che si piccano di buona memoria, notarono qualche rassomiglianza fra la testa di Colombo e quella di altro grand'uomo ritratta dallo stesso Palagi in altro suo celebratissimo quadro. Vi ebbe ancora chi disse soverchiamente seria la fisionomia dello stesso Colombo, meschino il corteggio della coppia regale, e impropria la scena. Altri finalmente diedero colpa a Palagi di avere con soverchio scrupolo sostituito al vero un inopportuno ideale anche nella pittura degl'ignudi Americani. Noi per altro, mentre troviamo giuste, comeché appoggiate alla storia, le censure de' primi, non esitiamo a pronunciarci contro l'opinione degl'ultimi. E vaglia il vero: se per ragioni che non è qui il luogo di discutere, si è stabilito in massima che l'artista, anziché rappresentare l'uomo quale natura il fece, cioè composto di parti belle, mediocri e deformi, debba accuratamente studiarne le migliori, e con quelle crearne un tutto bello, cui fu dato il nome d'ideale, noi non vediamo perché dall'applicazione di questo precetto si avessero ad escludere quegli Americani, quasicché non fosser uomini pur essi, ed avvisiamo anzi, che, appunto perché di color olivastro e dotato in natura di forme ordinariamente goffe e sgradevoli, ragion voleva che quelle forme venissero il più possibilmente ingentilite, onde l'occhio de' riguardanti non ne rimanesse offeso<sup>611</sup>.

Meno favorevole la critica più impegnata: l'«Eco» ammoniva Palagi di perseguire troppo la perfetta condotta stilistica, anche a scapito della commozione<sup>612</sup>. Così pure Giacinto Battaglia, aprendo la rivista specialistica «I Teatri» ad occuparsi delle arti figurative, rimproverava il pittore per “la soverchia cura del bello”.

Atteggia egli le sue figure – proseguiva il giornalista – in modo da ricordarci bene spesso le posizioni che prenderebbe un danzatore francese diretto da un valente coreografo. Nel quadro di cui teniamo parola il solo color di rame e le vesti fanno distinguere gli Americani, alcuni de' quali qui appaiono di perfettissime forme greche e ben lontani ne' loro modi da quella dura rozzezza, che sembra dovrebbe pur essere così naturale a quegli abitanti del Nuovo Emisfero<sup>613</sup>.

Lo stesso Giuseppe Sacchi dovette constatare:

Palagi solo in parte fallì allorché al vero trascelto amò sostituire un inopportuno ideale. Nel suo gruppo, ad esempio, degli Indiani seppe in una donna accosciata e in una testa da vecchio prestare ne' contorni la rude selvatichezza dell'uomo della natura, e negli aspetti e nelle mosse esprimere quella goffa schiettezza che di tutto si pasce e di nulla si cura [...]. Questo scrupolo di imitazione non volle più estendere né alle forme né all'atteggiarsi degli altri Americani che senz'uopo ingentili per seguir la ragione del bello pittorico, quasi che ad essa immolar si dovesse la ragione del vero<sup>614</sup>.

Mostrando un'attenzione maggiore dei letterati di formazione classicista al carattere delle relazioni, che l'arte avrebbe dovuto intrattenere con la materia storica, Sacchi, pur ammiratore di Palagi, non mancava di riprendere il pittore per gli aspetti più idealizzanti del suo fare artistico, confermando le distinzioni tra il dominio della “finzione” e della “falsità”, elaborate dalla critica letteraria in rapporto al romanzo storico.

\*\*\*

---

<sup>610</sup> *Esposizione di Belle Arti*, «Corriere delle Dame», XXVII (1830), n. 55, pp. 435-36.

<sup>611</sup> *Il primo ritorno di Colombo dall'America, di Pelagio Palagi*, «Esposizione di Belle Arti in Brera, 1830», pp. 39-43; l'articolo è riportato in P. BAROCCHI, F. NICOLINI, S. PINTO (a cura di), *Romanticismo Storico*, catalogo della mostra, Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti dicembre 1973-febbraio 1974, Firenze, Centro Di 1974, pp. 208-10.

<sup>612</sup> [F. AMBROSOLI], *Esposizione pubblica del 1830. L'ignorante a Brera*, «Eco», III (1830), n. 114. È probabile che Ambrosoli fosse a conoscenza delle controversie tra Palagi ed i suoi committenti, dai cui rimproveri di ritardo nella consegna dell'opera l'artista si giustificava in ragione di una lunga e complessa metodologia esecutiva (cfr. C. POPPI, *Pelagio Palagi pittore*, in ID., a cura di, *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del comune di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico 6 ottobre – 8 dicembre 1996, Milano, Electa 1996, pp. 15-60: 16-17).

<sup>613</sup> B[ATTAGLIA], *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Teatri», IV (1830), 1, pp. 347-52, 363-67, 376-85: 378-79.

<sup>614</sup> *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1830. Relazione di GIUSEPPE SACCHI*, «Nuovo Ricoglitore», VI (1830), pp. 750-74.

A questo punto, per non correre il rischio di ridurre le diverse voci critiche a duplicati più o meno fedeli dei medesimi concetti, privando così gli interventi della loro originalità, occorre arrestare un momento i nostri ragionamenti e rivolgere uno sguardo alla produzione artistica degli anni Trenta: solamente tenendo in considerazione le complesse dinamiche alla base dei contributi, che stiamo analizzando, risulta possibile comprendere la poliedricità di visuali, spesso giocate sulle medesime espressioni terminologiche e sulle stesse formulazioni concettuali.

Uno spaccato delle tendenze artistiche a metà degli anni Trenta ci è offerto dal volumetto di Pietro Chevalier *Note su alcune produzioni di Belle Arti*, edito nel 1836: oltre che per le interessanti riflessioni sul difficile cammino della moderna pittura di paesaggio e sui segnali d'apertura, presenti in alcune opere di carattere sacro, il testo risalta per le puntuali osservazioni sui tentativi di aggiornamento della pittura di storia, ancora caratterizzata da troppe reminiscenze classiciste. I commenti del giornalista ben segnalano il progressivo scadimento di tanta parte della produzione contemporanea in un convenzionale descrittivismo, nel quale, sotto la sollecitazione delle preoccupazioni documentarie, delle precisazioni fisionomiche e di costume, i pittori sembravano aver perso di vista i problemi autenticamente figurativi.

Nella generale piattezza, talune esperienze riuscirono comunque a catturare in maniera più o meno prolungata l'attenzione del pubblico e della critica, che riversò su di esse le proprie aspettative per un'arte efficacemente propositiva, ma nel contempo estranea agli aspetti più controversi e polemici della maniera hayeziana. Il citato Giuseppe Diotti riscosse uno strabiliante successo nel 1832, quando espose a Brera un dipinto ai limiti del "disgustoso", ispirato alle ben note vicende dell'Ugolino dantesco ("Io non piangea, sì dentro impetrai: / piangevan elli; e Anselmuccio mio / disse: "Tu guardi sì padre! Che hai?" / Perciò non lagrimai né rispuos'io / tutto quel giorno né la notte appresso"; *Inf.* XXXIII, vv. 49-54): caricando sulla tragicità del soggetto, pur senza uscire dai limiti del sublime classico, Diotti suscitò grande clamore tra i visitatori della rassegna, candidando il proprio nome a terzo polo tra la pittura civile hayeziana e la maniera dinastico-gentilizia di Palagi. A discapito dell'inaudita popolarità, subito raggiunta dall'opera – oltre alle numerose incisioni, pare che se ne vendessero addirittura piccole riproduzioni in zucchero<sup>615</sup> –, i commentatori più avvertiti vi scorsero tuttavia una totale subordinazione della ricerca stilistica alla componente iconografica, risolta con un fare artificioso e studiato, e giudicarono pertanto improponibile la via, segnata dall'artista.

Altrettanto infruttuose sarebbero risultate le caute aperture alla tematica storica del bolognese Ludovico Lipparini (1800-56)<sup>616</sup>, parimenti indirizzate al campo del sublime: se la sua

---

<sup>615</sup> Cfr. A[MBROSOLI], *Rivista delle Sale di Brera*, «Eco», V (1832), n. 115; G. C. G., *Due parole sull'Ugolino del Diotti*, «Indicatore», IV (1832), 12, pp. 421-24; *Le belle arti in Milano nell'anno 1832. relazione di DEFENDENTE SACCHI e GIUSEPPE SACCHI (Anno VII)*, «Nuovo Ricoglitore», VIII (1832), 93, pp. 609-64: 623-27; *Sull'indole delle belle arti italiane nel secolo XIX*, «Poligrafo», n. s. I (1834), 1, pp. 74-83; D. SACCHI, *Il Conte Ugolino di Diotti*, «Cosmorama», I (1835), n. 26, pp. 201-02; T. SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838), n. 81; PROF. CARPANELLI, *Il conte Ugolino, dipinto di Diotti inciso da Cesare Ferreri di Pavia*, «Fama», VI (1841), n. 77; P. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, pp. 92-93. Sul tema dell'Ugolino cfr. F. A. YATES, *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courland Institutes», XIV (1951), pp. 92-117.

<sup>616</sup> Sul pittore, bolognese di nascita, ma veneziano di studi e d'adozione, amico di Cicognara, Giordani, Rossini e Leopardi, cfr. P. CHEVALIER, *Polemica. Continuazione delle note...*, «Vaglio», I (1836), n. 40; T. LOCATELLI, *L'Appendice*, IV, «Critica», 5 e 11; P. ZANDOMENEGHI FIGLIO, *Belle arti – L'esilio di Caino – Nuovo quadro di Lodovico Lipparini professore nell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», I (1836), n. 32. Il perdurante accademismo di Lipparini fu in seguito oggetto delle aspre censure di Boito e di Pompeo Molmenti: in particolare quest'ultimo in *La pittura veneziana* (Firenze, Alinari 1903, p. 135), menzionava lo "sfoggiare, tra smaglianti effetti di tinte, una pompa artificiosa con atteggiamenti di danza e da teatro"; Boito trattò invece di Lipparini nella «Nuova Antologia», agosto 1871, p. 949 (sui giudizi di entrambi i critici, cfr. F. BERNABEI, *Critica d'arte e pubblicistica*, p. 519). Va comunque ricordato che a partire dagli anni Quaranta, rivolgendosi agli episodi ed ai personaggi più noti del dramma nazionale greco recentemente consumatosi (come nella rappresentazione della morte del celebre eroe Marco Botzaris, avvenuta a Missolonghi il 20 agosto 1823; cfr. la scheda, redatta da F. MAZZOCCA, in S. MARINELLI, G.

maniera, purgando l'impeto drammatico di soggetti particolarmente intensi attraverso una castigatezza formale ed un equilibrato cromatismo di chiara matrice classicista, gli garantì per un certo periodo un notevole consenso di pubblico e critica, la sua produzione rimase in questi anni inquadrata entro rigidi schematismi compositivi, inadatti all'espressione delle tensioni e della precarietà, caratterizzanti la sensibilità moderna.

Alcune opere di giovani, come l'*Episodio del diluvio* (1836) dell'udinese Filippo Giuseppini (1811-1862) – memorabile nella coppia sbalzata in primo piano, ove risultava isolato un nodo di affetti familiari, teso a suscitare nell'osservatore un violento impatto emotivo – o l'*Inondazione del Po nel 1839* di Pietro Paoletti (1801-1847), con i loro tentativi di rinnovare i temi e presentarli con una veemenza compositiva ed un'intensità stilistica inconsuete, divennero subito dei casi e crearono delle attese, destinate però ad esaurirsi subito, mano a mano che una più matura riflessione evidenziava le troppo reviviscenze accademiche, caratterizzanti anche questi lavori.

Ancora, rinviando ai testi, riportati nell'antologia allegata per un approfondimento, va ricordato l'eccezionale scalpore, suscitato dall'eccezionale dipinto di Karl Pavlovič Brjullov (1799-1852), *Ultimo giorno di Pompei*. L'immensa, strabiliante tela, commissionata dal principe Anatolij Demidov<sup>617</sup>, era approdata dopo una trionfale *tournee* europea all'esposizione di Brera del 1833<sup>618</sup>: la sua realistica espressività, gli effetti sprezzanti di non finito, la violenza del panorama emozionale, la foga quasi a dire neobarocca impressionarono il pubblico e fecero convergere sull'autore le speranze di un nutrito gruppo di artisti, vivamente sostenuti da una parte della critica, stanca del pacato e controllato registro ideale della pittura civile hayeziana: tali interpreti invitarono allora i loro protetti ad insistere sulla via sperimentale, proposta dal russo, ricercando nuove suggestioni sentimentali, narrative e formali, esaltate da un apparato scenografico spinto ai limiti del "pirotecnico", capace quanto meno di soddisfare gli appetiti festevoli degli spettatori, se non di comprendere le problematiche attuali ed offrire delle risposte efficaci alle preoccupazioni ed ai dubbi della società.

Infine altri critici convogliarono le loro aspettative sulle esperienze dell'anconitano Francesco Podesti (1800-95), il quale veniva proponendo una pittura ad alto tasso di narratività, insufflando nei propri dipinti un'intenzionalità educativa di facile successo<sup>619</sup>: la sua predilezione per soggetti di indubbia fascinazione letteraria – come il celebre *Tasso che declama la Gerusalemme liberata*, realizzato in tre versioni tra il 1831 e il 1835<sup>620</sup> –, i riferimenti compositivi a

---

MAZZARIOL, F. MAZZOCCA, *Il Veneto e l'Austria*, p. 194, cat. 125), la produzione di Lipparini, pur nel rigoroso impianto classicista, risulta percorsa da riguardevoli fremiti del patriottismo romantico.

<sup>617</sup> Sull'attività di mecenate e collezionista del principe cfr. L. TONINI (a cura di), *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, Atti del Convegno, Pratolino 1991, Firenze, Olschki 1996.

<sup>618</sup> Sul dipinto di Karl Pavlovič Brjullov, dipinto tra il 1827 e il 1832 ed ora conservato presso il Museo di Stato di San Pietroburgo, cfr. quanto scriveva un anonimo critico della «Gazzetta di Venezia», 1833, n. 235, pp. 937-38; e ancora I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XVIII (1833), 54, pp. 244-87; D. SACCHI, *Dipinti del cavaliere Carlo Bruloff*, «Barbiere», II (1834), n. 76, pp. 301-02; *Belle Arti*, «Corriere delle Dame», XXX (1833), n. 52, pp. 410-12; A[MBROSOLI], *Esposizione di Opere di Belle Arti in Brera*, «Eco», VI (1833), n. 114; [ID.], *Incisione del Gran Quadro del cavaliere Bruloff*, ivi, n. 135; G. S[ACCHI], *Giudizio de' Giornali francesi sul quadro di Bruloff L'Ultimo giorno di Pompei*, ivi, VII (1834), n. 34; D. SACCHI, *Accademia di Milano*, «Giornale di Belle Arti», I (1833), n. 7, p. 355; A. BELLANI, *Se si possa applicare al quadro di Bruloff il titolo di ultimo giorno di Pompei*, ivi, II (1834), n. 10, p. 73; C. CANTÙ, *L'ultimo giorno di Pompei. Quadro del cavalier Carlo Bruloff*, «Indicatore», n. s. I (1833), 4, pp. 161-70; *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1833. Relazione di DEFENDENTE SACCHI*, «Nuovo Ricoglitore», IX (1833), n. 105, pp. 585-621; C. PORRO, *L'ultimo giorno di Pompei. Quadro del signor Bruloff esposto in Brera*, ivi, n. 108, pp. 809-16; *Sull'indole delle belle arti italiane nel secolo XIX*, «Poligrafo», n. s. I (1834), 1, pp. 74-83.

<sup>619</sup> Cfr. G. L. MELLINI, *Podesti e l'Europa*, in M. POLVERARI (a cura di), *Francesco Podesti*, catalogo della mostra di Ancona, Mole Vanvitelliana 2 giugno – 1 settembre 1996, Milano, Electa 1996, pp. 15-32. Dello stesso autore si veda inoltre il saggio *Francesco Podesti, Roma 1825*, «Labyrinthos», I (1982), 1/2, pp. 112-23.

<sup>620</sup> La prima versione fu realizzata tra il 1831 e il 1835 ed acquistata dal banchiere romano Alessandro Torlonia; una seconda versione – dispersa – fu eseguita per il principe russo Teodoro Galitzin e una terza per il bresciano Paolo Tosio (si vedano le schede, redatte da M. T. BAROLO, in M. POLVERARI, *Francesco Podesti*, cat. 23, p. 140, e cat. 34, p. 170, per la versione bresciana). L'episodio, trattato di volta in volta per le sue valenze romanzesche, passionali, politiche, nel mito dell'eroe tormentato da amore, pazzia, avversità del fato, compare ad esempio nel *Saggio*

Raffaello, Mengs, Wicar e Palagi, le citazioni da Carracci, Canova, Mantegna, uniti a una sapiente maestria, in un raffinato e colto sincretismo culturale, seppero assicurare a Podesti commissioni in tutta Italia ed un sicuro e costante successo, fomentato dalla pubblicistica, contraria alle letture politicamente impegnate della storia, che negli stessi anni ispiravano invece la produzione hayeziana.

A quest'ultima rivolse invece le maggiori attenzioni il citato Defendente Sacchi, cercando di cogliere il discrimine tra una pittura meramente documentaristica – “Una gretta pagina di storia come Rollin” – e la rappresentazione artistica di un fatto storico, quale quella proposta da Hayez, piena di valenze ideologiche e conoscitive – “Offrirla [la storia] in azione come Tacito e Davila”<sup>621</sup>. “Ei si solleva al secolo in cui seguì un avvenimento”, constatava opportunamente il letterato pavese, “ne studia il carattere dell'età e degli uomini, e quel secolo è redivivo mercé il suo pennello”<sup>622</sup>.

Alla felice intuizione sacchiana della “pittura civile” si ricollegarono molti altri critici degli anni Trenta<sup>623</sup>. Giacinto Battaglia nel «Figaro» del 1835 sosteneva che “il pittore storico non è mai tanto grande come allorché cogliendo un solo punto di un fatto, sa in esso ritrarre il carattere di un'epoca e di una nazione”, e concedeva pieno plauso ad Hayez, il quale nella recente *Valenza Gradenigo*, “svolgendo un soggetto di sole cinque figure, seppe, senza sussidj secondarj, indovinarne con tanta verità lo spirito, che di più non ci avrebbe insegnato se poneva in azione un'intera moltitudine”<sup>624</sup>. Lo stesso Giuseppe Mazzini, nell'articolo sulla *Pittura moderna in Italia*, riconosceva l'eccezionalità del genio hayeziano, per cui merito l'arte era divenuta una “manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo”<sup>625</sup>. Scriveva il patriota:

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

“La ‘verità’, non la semplice e scarna ‘realtà’” fondava la pittura hayeziana, che, se nel riferirsi ad eventi del passato nazionale svolgeva un ruolo storico, nel perseguire “l'Ideale” si sollevava al valore di profezia.

Un'occasione di confronto tra le diverse posizioni degli interpreti di fronte alla problematicità del magistero dell'artista veneziano ci è offerta dalle contese, sorte a confronto con un'opera di particolare fattura e complessità ermeneutica: la contestata *Adunanza di Clermont*, esposta alla rassegna milanese del 1834<sup>626</sup>. All'interno del gruppo di opere, presentate da Hayez, risalta anzitutto la preferenza accordata dai critici al *Bonaventura Fenaroli*, giocato su certa

---

sugli amori del Tasso di Giovanni Rosini (Pisa 1832) e nell'opera donizettiana *Torquato Tasso* (Roma, Teatro Valle 9 settembre 1833). Cfr. A. BUZZONI, *Torquato Tasso. Letteratura musica teatro arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa 1985.

<sup>621</sup> D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti in Milano nel 1834*, «Gazzetta di Milano», 1834, n. 258, pp. 1017-1018.

<sup>622</sup> Cfr. D. FALCHETTI PEZZOLI, *Lo strumento di lavoro del pittore storico: la biblioteca di Hayez*, in M. C. GOZZOLI e F. MAZZOCCA, *Hayez*, pp. 358-66.

<sup>623</sup> Oltre agli esempi riportati di seguito, cfr. G. ORTI, *Esposizione delle Belle Arti nelle Sale del Teatro Filarmonico di Verona nell'agosto 1835*, «Poligrafo», n. s. I (1835), 8, pp. 117-39.

<sup>624</sup> G. B[ATTAGLIA], *Pubblica esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 75, pp. 297-98.

<sup>625</sup> G. MAZZINI, *Modern Italian Painters*, «London and Westminster Review», XXXV (gennaio-aprile 1841), pp. 363-90 (cfr. ora G. MAZZINI, *La pittura moderna in Italia*, a cura di A. Tugnoli, Bologna, Clueb 1994): l'articolo era stato scritto in francese nel giugno e terminato ai primi di luglio del 1840, per poi essere pubblicato, tradotto in inglese, nella rivista citata. In generale sulle riflessioni estetiche di Mazzini, cfr. il recente catalogo a cura di F. MAZZOCCA, *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, Milano, Skira 2005.

<sup>626</sup> L'opera, che risultava sino alla rassegna del 1934 in proprietà Litta Modignani a Milano ed ora di ubicazione ignota, era stata presentata all'Esposizione del 1835 con il titolo: *Papa Urbano II sulla piazza di Clermont predica la prima Crociata* (si veda la relativa scheda in F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 209, pp. 244-45).

puntigliosità didascalica, prossima ai valori pelagiani, più facilmente condivisibili<sup>627</sup>. “L’artista si è dapprima empito l’animo di tutte le più gagliarde emozioni che gli vennero suggerite dal suo soggetto” – notava Battaglia nel suo «Barbiere» – quindi, con una felice operazione di sintesi, “le ha accumulate in questo principale centro drammatico”<sup>628</sup>:

È impossibile affacciarsi a questo quadro senza provare un sommovimento singolare e senza accogliere in mente de’ pensieri dolorosi. Colui che se ne allontana senza un palpito nell’animo, non è certo il meno frivolo degli osservatori. Egli si diverta a suo agio alla vista di quel rubicondo visaccio che, sporgendo dal gruppo di persone posto alla destra del Fenaroli, accenna appunto alla melensaggine di coloro che sanno essere spettatori indifferenti anche alle più terribili scene.

Ancora Defendente Sacchi ne sottolineava la “distribuzione savia, armonica”, la “forza di prospettiva molta, talché si vede la parte del tempio distendersi dinanzi allo sguardo, l’aria tremolare in mezzo alle figure che distaccano dal fondo”<sup>629</sup>. Gli faceva eco l’anonimo recensore del «Corriere delle Dame»: “La passione è dipinta con sorprendente verità su quelle faccie [*sic*] commosse o atterrite. È questa una pagina sublime di storia patria”<sup>630</sup>.

Nello stesso anno Hayez espose però a Brera opere, capaci di varcare i limiti della compiutezza compositiva e formale, entro cui ancora si muoveva il *Fenaroli*, per lasciare spazio ad una maggiore vivacità nella distribuzione degli episodi e dei singoli personaggi, come ad un’inconsueta scioltezza cromatica: su tale filone, inaugurato dalla *Maria Stuarda che protesta la propria innocenza* (1832)<sup>631</sup>, si inseriva l’*Adunanza di Clermont*, commissionatagli dai fratelli Enrico e Gaetano Taccioli. Il pittore raffigurò ivi un altro momento dell’infiammata predicazione di Pietro l’Eremita, che, agitando la Croce al lato del pontefice, faceva confluire sulla goticheggiante piazza di Clermont una concitata folla di uomini e donne, pronti a partire per la crociata: la complessità del dipinto, risaputa peraltro dallo stesso pittore, risiedeva nel caratterizzare differentemente i molteplici gruppi di fedeli, i quali avrebbero dovuto manifestare “in modi ben differenti a seconda dei paesi a cui appartenevano, a seconda dell’età, e delle differenti classi” l’entusiasmo in loro eccitato dalle veementi parole del frate<sup>632</sup>.

Mentre Defendente Sacchi attendeva delucidazioni dallo stesso Hayez, che gli agevolassero la lettura della sua nuova maniera di dipingere<sup>633</sup>, altri giornalisti – primo fra tutti Angiolo Lambertini della «Gazzetta di Milano»<sup>634</sup> – svolsero le proprie accuse nei riguardi dell’opera in forma più tradizionale, lamentando la “confusione” della composizione e la marginalità del protagonista, la mancanza di prospettiva sia lineare sia aerea – “Più non conosci se

---

<sup>627</sup> Sull’opera, conservata in una collezione privata bresciana, cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 201, pp. 238-39.

<sup>628</sup> G. B[ATTAGLIA], *Alcuni cenni sull’esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, «Barbiere di Siviglia», II (1834), n. 75, pp. 298-99.

<sup>629</sup> D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti in Milano nel 1834*.

<sup>630</sup> [A. CAZZANIGA – A. PIAZZA], *Brera 1834. Pittura*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 52, pp. 409-12; sul *Fenaroli*, cfr. inoltre G. MOSCONI, *Pubblica esposizione di belle arti in Milano nell’anno 1834*, «Ricognitore Italiano e Straniero», I (1834), n. 10, pp. 317-431.

<sup>631</sup> Cfr. A[MBROSOLI], *Rivista delle Sale di Brera*, «Eco», V (1832), numeri 39 e 114; I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XVII (1832), 72, pp. 386-419; *Le Belle Arti in Milano nell’anno 1832. Relazione di D. S[ACCHI] e G. S[ACCHI] (Anno VII)*, «Nuovo Ricognitore», VIII (1832), pp. 609-64: 629.

<sup>632</sup> Cfr. F. HAYEZ, *Memorie*, p. 82.

<sup>633</sup> Nel 1834 Sacchi richiedeva esplicitamente ad Hayez di dichiarare le proprie intenzioni poetiche e stilistiche: sebbene il biglietto di risposta del pittore fosse parco di suggerimenti che agevolassero la lettura critica, lo scrittore fece tesoro delle poche indicazioni fornitegli e le applicò nella recensione alla successiva mostra braidense. Su questo episodio e in generale sui difficili rapporti tra i due cfr. il citato saggio di S. ZATTI, *Cronache di belle arti a Brera nelle recensioni di Defendente Sacchi*, pp. 268-69.

<sup>634</sup> LAMBERTINI, *Esposizione delle Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera in Milano*, («Gazzetta di Milano»), *Varie appendici estratte dalla Gazzetta Privilegiata di Milano dell’anno 1835*, Milano 1836, pp. 229-33.



uomini, capre od ombre accorrono al grido del banditore Eremita”<sup>635</sup> –, la completa assenza di “effetto” e di “natura”<sup>636</sup>.

Anche il favorevole Giacinto Battaglia manifestava il suo sconcerto di fronte al dipinto:

Ci faremo lecito osservare che colui il quale la prima volta si affaccia ad essa, rimane facilmente colpito da un confuso senso di sorpresa, non bene sapendo dire a sé stesso se una sola o se più emozioni abbia voluto in lui destare il pittore; se siasi proposto di esprimere un grande affetto, il quale scendendo da una o più figure protagoniste e dominanti, si diffonda gradatamente sulle altre intorno ad esse con bella varietà distribuite, o se mirasse a porre tanti centri d’azione più o meno efficace in tutti i diversi gruppi, sicché l’interesse drammatico venisse a larga mano. Quanto a noi pensiamo che l’Hayez, senza curarsi gran fatto di dare all’insieme della sua composizione un marcato carattere di unità, stette pago ad idearne in modo le parti diverse, che ognuna di esse offerisse un interesse distinto e parziale, peraltro collegato all’intenzione generale del soggetto da un sottile nodo, non del tutto impercettibile a chi bene osservi il suo quadro. L’entusiasmo religioso destato nella moltitudine dall’ispirata eloquenza dell’Eremita; ecco il pensiero che l’Hayez pensò dilatare nelle diverse parti del dipinto in discorso; ecco l’affetto principale ch’ei suddivise in più modi, o, per dir meglio, diffuse come un’aura vitale che animasse i molteplici gruppi, e le varie speciali masse che col loro insieme formano la massa generale, il popolo<sup>637</sup>.

Dal «Telegrafo» (il nuovo nome, con cui era stato ribattezzato il «Glissons», presto abbandonato per il titolo originale) Gian Jacopo Pezzi, figlio del temuto Francesco ed erede della sagace vena paterna, forniva una succosa descrizione dell’opera, sottolineandone l’estrema concitazione, l’intensità passionale e la valenza suggestiva, per cui “l’osservatore [...], ammaliato dal prestigio del pennello, si trasporta, per così dire, su quella piazza, dimentica l’arte, le proporzioni minori del vero, retrocede nei tempi ed ammira Papa Urbano assiso sul trono, e l’Eremita Pietro, rifinito dai digiuni con la croce della Redenzione in mano, e tutti quei guerrieri e cittadini, e gli uomini e le donne ed i fanciulli, e tutto ciò ammira come se il vero ammirasse”<sup>638</sup>. Nel prosieguo dell’articolo tuttavia il critico dava voce, senza controbattere, alle riserve avanzate da certi osservatori nei confronti del quadro, lasciando trasparire la propria sintonia con talune di esse.

Lo stesso Hayez, ben consapevole della parte giocata dal quotidiano ufficiale nel condizionare i favori del pubblico, fu costretto a prendere in mano la penna e far sentire la propria voce sulla «Gazzetta di Milano»:

Perché conosciate – replicava l’artista al compilatore – in qual conto io tenga la professione dello scrittore, e massime dello scrittore da giornale, avuta la debita ragione al molto bene e al molto male, ch’egli può fare secondo i lumi e la buona volontà ch’egli si trova o non si trova avere, e perché non abbiate più a disputare di parità o disparità fra artista e giornalista; eccomivi innanzi docile e riverente in atto di chi brama giustificarsi, e tale da lasciarvi argomentare facilmente come non mi sia mai passato pel capo di credermi superiore a un paro vostro o di volervi mancar di rispetto<sup>639</sup>.

Al rinnovarsi delle accuse di Lambertini<sup>640</sup>, le difese del pittore furono invece assunte nel «Ricoglitore Italiano e Straniero» da Cleto Porro, il quale, senza lesinare riproveri ad Hayez per altri suoi dipinti esposti nella stessa mostra del 1835<sup>641</sup>, esaltò l’impeto rappresentativo dell’*Adunanza*, evidente “sia nella verità e schiettezza del tocco, sia nella prontezza, vivacità, ed espressione delle sue figure”. Confrontando la composizione dell’artista veneziano con la sua fonte, la *Storia delle Crociate* di Michaud, Porro notava come il pittore avesse supplito alla minor

---

<sup>635</sup> *Ibidem.*

<sup>636</sup> *Ibidem*; cfr. inoltre il brano di Cleto Porro, citato di seguito.

<sup>637</sup> B[ATTAGLIA], *Pubblica esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 75, pp. 297-98.

<sup>638</sup> G. J. PEZZI, *Esposizione in Brera*, «Telegrafo», I (1835), n. 98.

<sup>639</sup> Lettera del signor HAYEZ all’Estensore, («Gazzetta di Milano»), *Varie appendici estratte dalla Gazzetta Privilegiata di Milano dell’anno 1835*, pp. 281-85.

<sup>640</sup> LAMBERTINI, *Risposta al sig. Hayez*, *ivi*, pp. 285-93.

<sup>641</sup> C. PORRO, *Esposizione delle Belle Arti in Milano. Del settembre 1835*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», II (1835), pp. 428-51: della Valenza Gradenigo davanti agli inquisitori censurava la figura eccessivamente pallida della donna; dell’episodio di storia greca rimproverava il fondo poco corretto.

estensione concessa alla sua arte “co’ verosimili creati dalla sua immaginazione”, così da dar vita a tanti gruppi di “forte effetto” e di “vera e commovente rappresentanza”. Il dipinto rivelava inoltre un chiaro intento morale: “V’ha la discordia che dimette il suo furore e, riconciliati gli animi, si confermano nell’amore col bacio di pace; l’amor filiale, il paterno, il coniugale, e tutte insomma le fiamme onde può accendersi un uman cuore”. Pure “gli accigliati precettisti, puristi, estetici, od altro, come più piace chiamarli, vi trovarono male intesa, anzi confusa la composizione. Durarono grande fatica a rinvenirvi il protagonista: videro tutto distratto questo popolo d’amazzoni e d’eroi, dalla dovuta attenzione a chi si squarcia il petto per predicare, ed a quel Gregorio cardinale, il quale poscia salito sulla cattedra di Pietro, si nominò Innocenzo II, e che ora tutto maestà e fervore sta leggendo ad alta voce la formola di generale confessione”. Porro rispondeva a simili accuse, opponendovi l’evidenza passionale di una rappresentazione, capace di sostituire al timido mascheramento di formule accademiche in abiti medievali, adottato dai più, un più maturo storicismo, a sua volta sostenuto da un modo “più franco e naturale” di condurre le vesti e disporre i vari episodi.

Mentre ci richiama analoghe questioni, avanzate a proposito del romanzo storico, la viva preoccupazione circa le relazioni tra la vicenda principale ed il corredo accessorio, comune a tutti gli interventi considerati, si proponeva dunque quale snodo critico centrale di un più vasto ordine di problemi, relativi ai rapporti fra vero e verosimile<sup>642</sup>: confondendosi con l’altra fondamentale questione del momento pregnante, la problematica giustificazione degli accidenti secondari esitava infatti fra il riconoscimento della loro funzione chiarificatrice nei confronti dell’azione principale, rispetto alla cui eccessiva riduzione episodica offrivano la possibilità di un arricchimento documentario ed affettivo, ed il timore per un loro eventuale affrancamento da qualsiasi relazione con la vicenda portante, finendo così con il ridursi a semplice allettamento per il pubblico, che vi trovava soddisfazione alla propria curiosità pettegola. Le riserve, più o meno opportunamente avanzate da certa parte della critica, testimoniano la difficoltà di stabilire un opportuno discrimine tra l’edonismo materialistico di certi pittori, interessati unicamente ad incantare gli spettatori attraverso una serie di scenette vivaci e spesso piccanti, onuste di trine, merletti, ori, gioielli, drappi di fogge e colori disparati, e le diverse intenzionalità della ricerca sperimentale di Francesco Hayez, il quale – come segnalavano altri commentatori – veniva invece impostando sugli accessori un discorso intorno all’elemento relativo, inteso a forzare i limiti della tradizionale concezione mimetica per formulare in termini nuovi il rapportato dell’arte con il reale.

Va da sé che proprio il carattere innovativo dell’indagine hayeziana desse luogo ad una serie altalenante di risultati, ora più ora meno efficaci, contribuendo così ad imbarazzare ancor più gli interpreti contemporanei, i quali in certe soluzioni affatto aneddotiche e calligrafiche (si pensi all’*Apelle che ritrae Campaspe alla presenza di Alessandro* e alla *Valenza Gradenigo al cospetto dell’Inquisitore suo padre*, entrambi del 1832<sup>643</sup>, od al *Gentile Bellini, accompagnato dal Ballo veneto, nell’atto di presentare a Maometto II il suo quadro, in cui era effigiato San Giovanni Decollato*, del 1834<sup>644</sup>) non scorgevano altro che un guazzabuglio ipertrofico, capace forse di impressionare il pubblico, ma non di intimamente commuoverlo.

Partendo da queste considerazioni, meglio comprendiamo il disappunto di Pietro Cominazzi, che nel «Figaro» del 1838 rimproverava il pittore di aver dimenticato la “missione di far rivivere la grande scuola veneta” e di essersi “abbandonato ai capricci della sua musa, essere fantastico e bizzarro”, cercando “gli effetti in istrane combinazioni e negli accessori” e mancando

---

<sup>642</sup> Cfr. R. W. LEE, *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting* (1967), Firenze, Sansoni 1974, p. 165-73; M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Los Angeles-London, Berkeley 1981, pp. 83-95; A. BECQ, *Genèse de l’esthétique française moderne. De la Raion classique à l’Imagination créatrice. 1680-1814* [1984], Paris, Albin Michel 1994, p. 560.

<sup>643</sup> Cfr. le rispettive schede in F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, n. 180, p. 227, e n. 176, p. 225.

<sup>644</sup> *Ivi*, n. 200, pp. 236-37.

“quasi sempre di *carattere*”<sup>645</sup>. A conferma di ciò, il librettista recava di seguito un esempio, a suo credere lampante:

Affissate gli occhi in quel gran quadro raffigurante Maria Teresa che presenta l’infante Giuseppe agli Ungari, e dite se vi par egli d’assistere a quell’atto solenne, a quel nobile entusiasmo? Il primo pensiero a vederlo è tutt’altro che severo; parrebbe un’arena teatrale svariata, piena di pose o men degne o ignobili, vuote di colore, senza affetti, o almeno con affetti mendicati, infinti. Bensì è vero che l’Hayez ha vinte gravi difficoltà unendo in una fraterna armonica colleganza colori per sé stessi men che armonici, lo che gli sarà costata immensa fatica; ma non sempre il superare gli ostacoli val lode, né tutto ciò che è malagevole è grande.

In relazione allo stesso dipinto Ignazio Fumagalli notava nella «Biblioteca Italiana»:

Lo spettatore intento alle singole figure, ciascuna delle quali colla sua speciale azione crea nella mente di lui un’immagine e desta un pensiero suo proprio, si svia alcun poco da ciò che costituisce il bello ed il nobile di quell’avvenimento, e non può concentrare come dovrebbe la sua attenzione sopra quella gran moltitudine fatta in un subito generosa e concorde dall’eroica fiducia di quella donna immortale<sup>646</sup>.

A detta del critico la molteplicità di fuochi, invece di accrescere il coinvolgimento emotivo, stornava l’attenzione dello spettatore dall’intento morale dell’opera, privandola completamente della sua efficacia formativa.

Parimenti Lambertini, pur lodando la precisa ricostruzione storica e fisiognomica, osservava come alcune figure fossero rappresentate con mosse tanto esagerate che “a primo sguardo mi sembrò piuttosto [...] una di quelle sceniche congiure teatrali in cui sanno tanto bene batter piedi, mani, scudi e spade alcuni dei nostri più esagerati attori mimici”<sup>647</sup>.

Affronteremo nel capitolo quarto la complessa problematica delle relazioni fra Hayez ed il teatro, cercando di ricostruire, attraverso le dirette testimonianze dei contemporanei, i sottili percorsi della suggestione e della contaminazione fra le varie arti: importa qui tenere presente come anche il ricorso a certe soluzioni espressive e l’innesto di elementi propri dell’apparato teatrale e melodrammatico in particolare fossero avvertiti dai critici sia come una possibile risorsa, ai fini di un maggiore coinvolgimento emotivo degli spettatori, sia come un pericolo, se troppo insistiti e caricati fino ai limiti dell’annullamento dello specifico figurativo in un armamentario meramente spettacolare.

Opportunamente dunque il ventiduenne Carlo Tenca, nel suo primo intervento entro l’arringo delle esposizioni (1838), puntualizzava il connubio tra la rivoluzione tematica, operata da Hayez, ed il rinnovamento del linguaggio figurativo, di cui lo stesso artista era stato artefice: “Il soggetto tolto dalle storie più recenti rifiutava di necessità il modo di dipingere degli antichi, perocché come sarebbe stato conveniente il fare Raffaellesco con personaggi in brache e parrucca?”<sup>648</sup>. Il giovane critico, insistendo sulla necessità che “la pittura” adempisse al proprio istituto di essere, “fors’anche più che la stessa poesia, [...] l’espressione dei tempi e degli uomini”, proclamava Hayez “il pittore storico per eccellenza, il solo forse che abbia compreso i bisogni dell’arte nel nostro secolo”. Quindi proseguiva:

Se il poeta investigando la natura dei tempi ha detto: la lirica e l’epopea non è per noi, quindi il romanzo storico ed il dramma: perché non dovrà dire il pittore? gli dei e gli eroi sono caduti, teniamoci agli uomini, occupiamoci di azioni a noi vicine, di popoli conosciuti, di ciò infine che maggiormente colpisca i sensi; riproduciamo la nostra natura e non quella di mill’anni addietro, cerchiamola nei libri, nelle cronache, nei costumi, nel popolo stesso, e non nei dipinti de’ vecchi artisti; siamo moderni almeno, se non possiamo essere contemporanei. Ecco ciò che pensa il pittore, il

---

<sup>645</sup> P. COMINAZZI, *Belle Arti nelle Gallerie di Brera*, «Figaro», IV (1838), n. 80, pp. 317-18. Sulle critiche mosse ad Hayez in occasione dell’esposizione dell’opera ritornerà anni dopo ANDREA MAFFEI in un articolo per le «Gemme d’arti italiane», III (1846), pp. 41-46.

<sup>646</sup> I[GNAZIO] F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera in Milano*, «Biblioteca Italiana», XXIII (1838), 131, pp. 99-141.

<sup>647</sup> LAMBERTINI, *Esposizione delle Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera*, «Gazzetta di Milano», 1840, n. 270, pp. 1077-78.

<sup>648</sup> C. [TENCA], *Esposizione nelle sale in Brera*, «Fama», III (1838), n. 116, pp. 461-62.

quale studiato il passato, fermossi ad osservare l'età presente, e gettò uno sguardo all'avvenire. Egli non seguì le orme di nessuno, ma creò una maniera nuova di dipingere, perché nuovo era il concetto; e questo fece Hayez ne' suoi quadri e specialmente nella Maria Teresa. Siffatta arditezza di concepimento e di esecuzione doveva certamente attirarsi le censure di coloro che inetti a creare s'attaccano con ardore all'opere d'un antico, beati se arrivano a indovinarne la maniera di dipingere. E per verità tante e sì disparate sono le opinioni degli artisti intorno a lui, che più d'una volta sono mosso ad esclamare: dove mai n'andò la rettitudine del vedere e del giudicare? Dove il buon gusto dell'arti che formava il nostro precipuo patrimonio?

Impegnato nella difesa della funzione altamente civile dell'arte, Tenca promuoveva dunque un duplice rinnovamento, nel contempo tematico e stilistico, poiché entro le forme convenzionali lo spirito presente non avrebbe potuto trovare completa manifestazione: eludendo le riserve della divisione per generi, egli equiparava arte e letteratura, entrambe procedenti sulla via di una progressiva "popolarizzazione", e salutava in Hayez il Manzoni figurativo, capace di segnare per la pittura moderna l'inizio di una nuova epoca<sup>649</sup>.

Nei successivi interventi il critico distingueva i meriti dell'artista veneziano dalle prove scialbe ed oltremodo sterili di tanti altri pittori, incapaci di seguirlo sul cammino, da lui indicato: così il *Rienzi* di Francesco Gonin (1808-89) od il *Raffaello che induce la Fornarina a servirgli di modello* di Cesare Mussini (1804-79)<sup>650</sup>; o ancora (siamo nel 1840) l'*Alcione e Ceice* di Pompeo Calvi (1806-84), che non solamente riprendeva un tema mitologico, quando oramai "i fatti che fanno odore di mitologia, e che richiedono le *metamorfosi* d'Ovidio per commento, non hanno più potere sull'animo nostro", ma si faceva "imitatore di una scuola manierata e di cattivo gusto qual era quella dei Carracci"<sup>651</sup>. Tenca inveiva inoltre contro gli eccessi effettistici delle nuove leve romantiche – Cherubino Cornienti, Carlo Arienti, Enrico Scuri, Pasquale Massacra o Giacomo Trécourt, per ricordare alcuni nomi –, che, pur encomiabili per le loro ricerche sperimentali, finivano però spesso con il cedere ad una seduzione drammatica fine a se stessa, puntando su soggetti di forte presa emotiva e su una resa formale "limitata entro un'equilibrata gamma di riferimenti accademici e di richiami alla tradizione cinquecentesca", secondo le note di Fernando Mazzocca<sup>652</sup>.

Contro lo scadimento nella convenzionalità di molti artisti, incapaci di preservare il delicato equilibrio tra storia e natura da Hayez raggiunto in alcune felici occasioni, intervenne nel medesimo torno d'anni anche il marchese Pietro Selvatico, che in un articolo per la «Rivista Europea» del 1839 stilava la sua celeberrima ricetta strutturale per la composizione pittorica<sup>653</sup>. Utile ricordarne i principali "ingredienti", direttamente ricavati dalla prassi contemporanea: il personaggio principale andava sempre "collocato nel bel mezzo e rivestito di abiti più appariscenti, illuminati da una luce più viva del resto"; vicino a lui dovevano stare "figure o piegate, o ginocchioni, o sedenti", per "foggiare il gruppo primario a mo' di piramide"; nei lati del quadro andavano inseriti "due, o soldati, o schiavi o servi che, pari ai confidenti delle tragedie classiche francesi", indicassero col dito l'azione principale, "quasi che l'osservatore non avesse occhi per vederla"; sul dinanzi si poneva "una sedia, od un panno, od un tronco d'albero, o qualche accessorio arditamente dipinto", perché servisse "di quinta a tutta la composizione". Ed ancora:

Scorgete un gruppo in isbattimento contrastare con uno intieramente illuminato; le linee del fondo incrociarsi con quelle delle figure, e mille altri tali stentati artifizi, i quali appalesano come nella moderna educazione artistica,

<sup>649</sup> [ID.], *Esposizione di belle arti in Brera*, «Corriere delle dame», XL (1840), n. 26, pp. 201-04.

<sup>650</sup> [ID.], *Esposizione nelle sale in Brera*, «Fama», III (1838), n. 118, pp. 469-70.

<sup>651</sup> [ID.], *Esposizione di belle arti in Brera*, «Corriere delle dame», XL (1840), n. 27, pp. 209-11.

<sup>652</sup> F. MAZZOCCA, *Arte e rivoluzione. Nuove frontiere espressive negli anni Quaranta*, in F. DELLA PERUTA – F. MAZZOCCA (a cura di), *Oh giornate del nostro riscatto. Milano dalla Restaurazione alle cinque giornate*, catalogo della mostra di Milano, Ginevra-Milano, Skira 1998, pp. 165-79: 168.

<sup>653</sup> P. SELVATICO, *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, «Rivista Europea», II (1839), 1, pp. 273-314. La tematica, presentata per la prima volta nel 1837 in forma di articolo nell'«Indicatore» (n. 6, pp. 7-15; n. 7, pp. 158-82; n. 8, pp. 5-22) e nell'opuscolo derivatone *Considerazioni sullo stato presente della Pittura Storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare* (Milano 1837), sarà poi ampliata nel citato volume del 1842 *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*.

invece che istillare l'affetto, formare l'occhio a conoscerlo, il cuore a sentirlo, si tenta ogni via per estinguerlo, od almeno per raggelarlo coi ghiacci di un ordine, di una legge fissa, la quale si fa impaccio e morte, non ala del genio.

Selvatico passava dunque a considerare le motivazioni della presente fioritura del genere storico, individuando tra le ragioni, che avevano concorso alla sua affermazione, la contemporanea propagazione della cultura: pur tuttavia l'arte non aveva saputo trarre da un tale progresso pieno vantaggio, poiché aveva ridotto il proprio interesse per la materia storica ad un ammodernamento tematico, scisso da qualsivoglia avanzamento nei domini a lei peculiari della "invenzione" e della "composizione"<sup>654</sup>. Così facendo, "i nostri moderni Parrasii" inficiavano le funzionalità pedagogiche e conoscitive, che la critica veniva attribuendo alla pittura di storia: se un suo riscatto era ancora possibile, gli artisti avrebbero dovuto cessare certi falsi atteggiamenti accademici, rivolgendo invece l'attenzione ad un'arte cristiana, la quale, nella reintroduzione della tematica religiosa come attraverso "più domestiche scene della società presente", porgesse alimento agli affetti, ai buoni sentimenti ed alle oneste passioni<sup>655</sup>.

In numerose occasioni, durante la propria attività giornalistica, Selvatico ebbe modo di applicare simili assunti a diretto confronto con la produzione contemporanea, riprendendo i pittori per un fare teatrale, spesso urtante nel ridicolo<sup>656</sup>. Recensendo alcune moderne pubblicazioni, il critico approfondiva invece l'indagine sulla funzione dell'arte entro la società moderna, confermando la sua ideale investitura di un'alta responsabilità civile, per quanto attualmente non soddisfatta. Interessante in proposito l'appunto iniziale del commento al discorso di Lodovico Luzi *Della Suprema Educazione degli Artisti*, in cui Selvatico ribadiva il prestigio intellettuale degli artisti: "Al paro del letterato", il pittore infatti "tiene fra mano una molla potente che, se compresa, se sentita dal popolo, può tornare di infinita efficacia al bene comune; anch'egli è un sacerdote investito dell'alta missione di far più civile, più saggia, più virtuosa la società"<sup>657</sup>.

In un altro articolo ribadiva con Lessing la difformità mediatica di letteratura ed arti figurative, entrambe però caratterizzate da una medesima finalità esemplare<sup>658</sup>: così "ove bisogna per commuovere l'affetto valersi di certa successione di immagini e di idee, quello è segno peculiare della poesia", mentre "ove giova agitarlo colla rappresentazione di un fatto, di un momento ricco di gagliarde passioni, in cui l'uomo può appalesare esteriormente quanto gli sta dentro del cuore, allora viene opportuna l'arte de' pennelli"<sup>659</sup>. Proseguendo il discorso lessinghiano circa l'inconciliabilità fra linguaggio figurativo e verbale, Selvatico scansava il pericolo di sottrarre alle arti del vedere il territorio governato dall'intelligenza e dall'espressione, mentre compiva un passo ulteriore verso il riconoscimento della diretta pertinenza del mezzo quale variabile determinante nella formulazione del messaggio. Stando alle note del marchese, diversi erano dunque i ruoli, interpretati dallo storiografo e dall'artista nei riguardi della materia storica: se il primo svolgeva la propria funzione educativa attraverso il racconto obiettivo e documentato degli eventi trascorsi, compito del secondo era dar vita alle vicende passate ed istruire il pubblico tramite

---

<sup>654</sup> ID., *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, p. 304; dello stesso autore si veda inoltre *Esposizione di belle arti in Venezia nell'agosto del 1842*, «Rivista Europea», VI (1842), 4, pp. 46-76: 51-52. Analoghe proposizioni in (ID.), *Esposizione nelle sale della I. R. Accademia delle belle Arti in Venezia*, «Apatista», II (1835), n. 31.

<sup>655</sup> Sulla questione, centrale in tutto il pensiero di Selvatico, cfr. F. BERNABELI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti*; ricordo inoltre il mio *La pittura di genere nelle «Gemme d'arti italiane»*, citato nel capitolo primo.

<sup>656</sup> Si vedano i brani, citati nel nostro prossimo capitolo.

<sup>657</sup> SELVATICO, *Della Suprema Educazione degli Artisti, Discorso di Lodovico Luzi di Orvieto*, «Rivista Europea», IV (1841), 1, pp. 100-108: 101.

<sup>658</sup> ID., *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, ivi, 4, pp. 273-310.

<sup>659</sup> *Ivi*, p. 292.

il suo coinvolgimento. A tal fine soddisfacevano tanto gli episodi “più famosi della storia”, quanto gli “oscuri”<sup>660</sup>:

Dunque non è vero che siavi bisogno, perché un dipinto storico tocchi vivamente, che lo spettatore ne conosca prima tutti i particolari: basta che in quel dipinto sia animoso l'affetto, e meglio ancora sia vero, perché se verità non esiste, se l'ideale vi regna, e in qual maniera sentirsi agitati? È mai possibile che un segno, un atto, un pensiero che in natura non si trovano, possano commuovere il cuore dell'uomo, che solo può essere scosso da quanto gli richiama all'animo il vero da cui è circondato? Il falso potrà divertirlo un istante, infondergli meraviglia, ma sommovimento mai<sup>661</sup>.

L'attribuzione di un carattere veritiero alla pittura di storia non era fatto dipendere dalla filologica ricostruzione dei luoghi o dall'antiquariale cura per le vesti e gli accessori: per Selvatico, evitati i paradossi cronologici, lo scarto qualitativo tra un'opera mediocre ed una di alto livello era determinato dalla resa naturalistica di affetti e sentimenti, intimamente sentiti. Se la “condizione”, “l'indole”, il “grado di civiltà” od il “tempo in cui visse chi operò [il] fatto” concorrevano a destare interesse nel riguardante, fondamentale per l'efficacia “sugli animi” della pittura storica era la rappresentazione realistica non di “fatti storici veri, ma “sì bene [di] costumi ed affetti veri”: quindi una “affettuosa composizione, immaginata senza artifizii e senza artifizii condotta, temperata nelle movenze, eppure calda di affetti generosi”<sup>662</sup>.

Per questa via il critico tentava di chiarire il carattere rappresentativo della pittura moderna: dimesso l'idealismo, che aveva contraddistinto il rapporto tra l'arte ed il naturale in età neoclassica, egli chiamava la pittura ad investigare in maniera più approfondita lo storico, non per proporsi quale replica fedele della realtà, ma per elaborare dei tipi, che senza corrispondere esattamente ad esseri storicamente esistiti, colpissero abbastanza con la loro verità da illuminare lo spettatore nella comprensione del reale. Come la concomitante esperienza del melodramma verdiano illustrava appieno, in un universo artistico, dove l'invenzione era preferita all'imitazione, l'idealità non andava dunque sostituita con la realtà ma con l'esemplarità.

Partendo da queste affermazioni, in occasione della rassegna braidense del 1844 il marchese applaudiva eccezionalmente la controversa produzione hayeziana, rivelando l'efficacia del pittore di farsi “insigne interprete del veneto medio evo”<sup>663</sup>: “assai meglio di molte pagine storiche”, egli era infatti riuscito a “dar vita e verità ai sentimenti, agli affetti, direi fin quasi alla politica di Venezia repubblicana”. Di contro agli artisti, che intendevano la pittura storica come semplice illustrazione delle vicende narrate altrove dagli storiografi, il veneziano aveva mostrato una piena comprensione della missione formativa affidatagli: senza limitarsi alla rappresentazione documentaria degli eventi passati, Hayez si era investito degli affetti e delle passioni, che ne avevano guidato le sorti, per trasfondere tali sentimenti sulla tela, così da renderli vivi e presenti agli occhi degli spettatori attuali, resi più ricettivi al messaggio etico e civile dell'opera.

Come anticipato, l'apprezzamento di Selvatico nei confronti della pittura hayeziana si rivolgeva alle serie di dipinti, incentrate su alcuni episodi chiave della storia della Serenissima, con particolare interesse per il gruppo, costruito attorno alle desolate vicende dei Foscari, scisse fra pubbliche responsabilità ed affetti privati. Iniziato con l'aneddotico *Il Doge Francesco Foscari obbligato dai tre capi del Consiglio de' Dieci a rinunciare al dogato*, un piccolo olio del 1838 commissionato dal conte Luigi Belgiojoso<sup>664</sup>, l'insieme aveva trovato maggior sviluppo nella tela,

---

<sup>660</sup> ID., *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing, traduzione dal tedesco – con note ed un'appendice del cavalier C. G. Landonio, presidente dell'I. R. accademia di Belle Arti in Milano – Milano, 1841, tipografia Bernardoni*, ivi, pp. 345-53: 347-48. Su Landonio (1780-1845), si veda la voce di M. RODA in *DBI*, LXV (2005), pp. 608-10, con relativa bibliografia.

<sup>661</sup> P. SELVATICO, *Frammenti della seconda parte del Laocoonte*, p. 347-48.

<sup>662</sup> ID., *I grandi concorsi esposti nell'Accademia di Venezia nel luglio del 1842*, ivi, V (1842), 3, pp. 367-78. pp. 53-54.

<sup>663</sup> ID., *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, ivi, n. s. II (1844), 2, pp. 464-96: 477-80.

<sup>664</sup> Cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 228, p. 254. Segnalo alcuni commenti, apparsi sulla stampa dell'epoca: I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera in Milano*, «Biblioteca

realizzata per l'imperatore d'Austria Ferdinando I, *L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari figlio con la propria famiglia prima di partire per l'esilio cui era stato condannato* (1840)<sup>665</sup>, da Mazzocca dichiarata "uno dei più superbi saggi di retorica visiva dell'arte ottocentesca"<sup>666</sup>. Per poter meglio comprendere le ragioni degli elogi, riservati all'artista dal solitamente caustico marchese padovano, occorrerà allora rivolgere la nostra attenzione ai commenti, pubblicati in occasione dell'esposizione di questo dipinto, per poi ritornare all'opera del 1844, da cui abbiamo preso le mosse.

Ne *L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari* Hayez, compenetrando sapientemente parti storiche e particolari fittizi, aveva mutato l'ambientazione della scena, rispetto alle indicazioni documentarie fornite dall'*Historie de la République de Venise* di Pierre Daru (posseduta nella terza edizione parigina del 1826)<sup>667</sup>, per calcare, grazie al convergere di suggestioni complementari ed efficaci allusioni referenziali, sull'intensità emotiva della vicenda: spostando l'episodio dall'interno di Palazzo Ducale al portico del primo piano, prospiciente il molo e la piazzetta, il pittore aveva così creato un gioco di contrasti tra l'atmosfera soave e tranquilla – "Il cielo è ridente; ed una luce tranquilla risplende sulle cime degli alberi delle navi, e delle galee; così i giorni limpidi e sereni di primavera fanno delizioso l'aprile sulle rive della laguna"<sup>668</sup> – e la concitata evoluzione del dramma storico e familiare, di cui veniva in tal modo esaltata l'estrema tragicità.

L'abilissimo montaggio dell'episodio come la sua valenza politica, capace di suscitare una sentita adesione tanto a Milano quanto nella Vienna del tormentato imperatore Ferdinando, furono decifrati in maniera esemplare da Jacopo Cabianca sull'«Album», dove la descrizione venne accompagnata dall'incisione di Domenico Gandini<sup>669</sup>. Il critico forniva una concitatissima lettura dell'opera, accentuandone la drammatizzazione scenica, attraverso una prosa fatta di sospensioni, accelerazioni ed efficaci rallentamenti sui primi piani dei protagonisti. Venivano presentati innanzitutto gli sconfitti, ad iniziare dal protagonista, che si portava alla ribalta della scena, invitando lo spettatore ad un moto di fisica immedesimazione, ed il figlio condannato, la cui figura, estremamente espressiva nella sua virtuosistica impostazione accademica, faceva da controcanto alla fisionomia ed alla posa del padre. La cinepresa si spostava quindi sulla sinistra del quadro, dove, "bellissima delle Veneziane, [...] ritta in piedi, colle braccia abbandonate, cogli occhi istupiditi", si stagliava la figura della giovane sposa: a sottolineare la funzione patetica e narrativa delle scelte cromatiche, Cabianca notava ch'ella vestiva "un abito grigio, e quel colore, più ancora che il nero, si accorda al suo affanno lungo lungo, e che solo potrà terminare nella sepoltura". Intorno a lei, smorzata nota elegiaca, stavano i tre bambini, mentre "la maggiore figliola si getta ai piedi del nonno, e colle mani giunte, e lacrimando lo scongiura per il padre suo, con tale una passione, con tale un movimento, che par cosa di quegli angeli a cui tutta rassomiglia"; più cupamente tragico il registro introdotto dalla figura della vecchia madre, enfatizzato dalla descrizione di costumi, divenuti anch'essi una sorta di segnali emblematici. Seguiva infine il gruppo dei persecutori, isolato in secondo piano rispetto a quello delle loro vittime:

Tra il padre ed il figliolo, come quella di un genio malefico, grandeggia la figura dell'inimico della loro famiglia, dell'implacabile Loredano, e assembla una creazione del Tintoretto. – Il suo volto è barbaramente tranquillo, e

---

Italiana», XXIII (1838), 70, pp. 99-141: 118; A. LAMBERTINI, *Esposizione delle Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Gazzetta di Milano», 1838, p. 1072; C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera (Art. III)*, «Fama», III (1838), pp. 461-62; T. SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838), n. 78.

<sup>665</sup> Sul dipinto, commissionato dall'imperatore per la cerimonia di incoronazione insieme ad altre opere di Luigi Bisi, Angelo Inganni, Domenico Induno, Diotti ed altri, ed oggi di proprietà della Fondazione Cariplo di Milano, cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, p. 181, cat. 91, pp. 171-72.

<sup>666</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>667</sup> Cfr. la voce, curata da V. ROSENWALD, per la *Nouvelle biographie universelle générale*, publ. sous la direction de m. le dr. HOEFER, Paris 1855, p. 142.

<sup>668</sup> JACOPO CABIANCA, *L'ultimo abboccamento di Giacomo Foscari. Dipinto di Francesco Hayez consigliere accademico ordinario di commissione di S. M. I. R. A.*, «Album», IV (1840), pp. 1-7.

<sup>669</sup> *Ibidem*.

né pur l'allegrezza della vendetta si tradisce ne' suoi lineamenti. – Mostra con un dito la galera già pronta a ricevere l'esiliato; e quell'atto freddo e sicuro mette ribrezzo nel cuore. –

Gli restano silenziosi da presso i due compagni, nella sciocca indifferenza dei quali ben si travede con quanta facile viltà si siano fatti ministri all'odio di Loredano. – Innanzi a loro un giovanetto cavaliere della calza porta la spada del Doge.

La maestosa e suggestiva opera hayeziana induceva dunque Cabianca ad una lettura di analoga forza drammatica: la novità dell'intonazione altamente passionale del dipinto trovava corrispettivo in una riformata procedura esegetica, nel contempo partecipe e coinvolgente, atta a condividere con i lettori non il bagaglio di conoscenze propedeutico alla puntuale decifrazione dei singoli particolari, bensì l'immedesimazione sentimentale, goduta dal critico a cospetto del capolavoro.

A dispetto della sua popolarità, tanto da farne spesso l'unica fonte citata dagli studiosi, che si sono occupati di questo dipinto, l'intervento altamente suggestivo e moderno del poeta vicentino risulta un *unicum* nel panorama critico dell'epoca: volendo ricostruire l'accoglienza dell'opera da parte degli spettatori ottocenteschi e le modalità della sua diffusione entro la pubblicistica occorrerà rivolgersi ad altre testimonianze, forse di minor levatura rispetto a quello di Cabianca, ma più indicative delle tendenze interpretative contemporanee.

Innanzitutto vanno ricordati i contributi della pubblicistica ufficiale, la quale, confermata nelle sue preferenze dagli altissimi elogi della corte viennese<sup>670</sup>, mostrò di apprezzare l'esemplare tenuta drammatica del quadro: basti l'esempio della sola «Biblioteca Italiana», dove Ignazio Fumagalli, presentati i personaggi principali con le loro tormentate emozioni, riduceva il proprio commento alla decodifica dell'episodio storico, con un unico appunto degno d'interesse nell'accostamento del veneziano a Shakespeare in nome di una medesima intensità passionale<sup>671</sup>.

Ancora, Pietro Cominazzi nel «Figaro» accusava un “velo di simulazione”, che “ravvolge” le figure, lodando tuttavia la bellezza del giovane, “che pare si stacchi colla persona dal quadro, e prorompa davanti allo spettatore”, o “l'espressione de' volti [...] piena di verità”<sup>672</sup>; e nel «Glissons» il solitamente caustico Gian Jacopo Pezzi rilevava:

Leggi su quella [del Doge] fronte corrugata dagli anni, su quegli occhi che volgonsi verso il figlio, sui movimenti di tutti i muscoli di quella faccia, leggi due sentimenti: l'amore di padre, il tirannico dovere di mandare esule il figlio, il figlio forse innocente, il figlio vittima della privata vendetta di un segreto nemico della famiglia Foscari (Loredano) il quale soltanto allora che padre e figlio furono perduti per sempre, con una linea tirata sotto alla partita Foscari, scrisse: *Saldato!* E questo Loredano, è ritto in piedi, avvolto nella sua tunica dei *Tre*, con un rotolo in mano che sarà la sentenza e additando con la manca la barca che deve trasportare all'esilio il giovane Giacomo. Ammira nella fisionomia dell'uomo della vendetta quell'impronta di diabolica soddisfazione, che si vela in parte sotto alla maschera dell'ipocrisia: quanta storia leggesi in quella espressione<sup>673</sup>.

Il dipinto forniva quindi al critico occasione per alcune interessanti considerazioni sugli uffici della pittura e sui suoi rapporti con la materia storica:

Porre i personaggi in scena è ciò che spetta alla pittura. Mettendoli a riscontro l'uno dell'altro, come crede opportuno, ella li rende suscettibili di tutte le situazioni della vita; destinata a riprodurre le gradazioni, del pari che i grandi tratti del carattere, non potrebbe ella procedere verso questo fine, se non con l'espressione. In ciò quest'ultima è tanto più indispensabile, in quanto che le rappresentanze dell'esistenza animata ponno sole rispondere, in modo soddisfacente, al vivo bisogno di emozioni di cui il nostro cuore prova il tormento. Senza colpirci con la stessa intensità di forza delle finzioni teatrali, le quali hanno in loro favore il vantaggio del movimento e della parola, il pennello, col suo potere di cogliere il momento preciso del maggiore interesse e di fermarlo sulla tela, ne rende l'intera azione presente. La Pittura è, dopo la storia, il primo mezzo di perpetuare ciò che vi ha di memorabile nella vita; lo spazio si

<sup>670</sup> Cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, p. 261.

<sup>671</sup> I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nelle sale dell'I. R. palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XXV (1840), 77, pp. 96-121.

<sup>672</sup> P. COMINAZZI, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera (seguito del numero II)*, «Figaro», VI (1840), n. 41, pp. 161-62.

<sup>673</sup> G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, «Glissons», VII (1840), n. . 39.



presta, alla mano, a tutti gli sviluppi, ei si accresce anche con l'effetto della prospettiva; e se l'ingegno del pittore è a livello del soggetto, si vedranno gli attori muoversi, si indovinerà, stiam per dire, la parola che sfugge dalle loro labbra.

Mentre Alfonso Frisiani della «Moda» anticipava Francesco Maria Piave, notando “la spossatezza [...] di quel Doge, che non ardiva, e non poteva soccorrere il figlio, dal quale volge lo sguardo per non mostrarsi severo, mentre il cuore gli rammenta che egli è padre per l'ultima volta!”<sup>674</sup>, il Conte Dal Bene, estraneo alla comprensione delle rinnovate responsabilità dell'arte, precisava nel «Vaglio» le numerose inesattezze di Hayez, così nell'ambientazione come nell'impiego delle barbe o dei costumi:

Devo ritenere che trattandosi di rappresentare il fatto di *Jacopo e di Francesco Foscari*, l'Hayez si sarebbe attenuto alle *venete carte per fedelmente esprimerlo*. Perciò è da credersi fermamente, che nel di lui quadro si esprima invece un certo tal quale *Giacomo*, figlio di certo tal quale *Messer Iseppo*, che sta per andarsene in un certo tal quale esilio sconosciuto, e chi sa da quale storico ricordato, o da qual cronista; ed intanto, unito a tutta la sua famiglia nelle gallerie esterne del palazzo ducale, se ne sta colà frescamente a fare forse le prove di qualche tragica scena da rappresentarsi, piena di begli accidenti, dentro ad un teatro del nuovo paese a cui è diretto<sup>675</sup>.

Nel formulare le proprie recriminazioni Dal Bene metteva a fuoco un aspetto centrale della ricerca (artistica tanto quanto interpretativa) di quegli anni: allorché puntava il dito contro il carattere spettacolare della più recente produzione hayeziana e la subordinazione del rispetto filologico all'efficacia espressiva, il critico faceva infatti risaltare *e contrario* l'avvenuta scissione tra le ragioni della narrazione storica e quelle della rappresentazione pittorica, obbligata a ridefinire le condizioni della propria efficacia, non potendo più contentarsi della fedele imitazione del reale. L'intervento di Dal Bene ci testimonia così la complessa accettazione di questi tentativi riformistici, non sempre di valore uguale ai capolavori dell'artista veneziano, ma comunque importanti nel generale percorso di affrancamento della pittura di storia da certi retaggi convenzionali, ancora risalenti alla stagione neoclassica.

Nuovamente ad Hayez occorre però guardare per trovare maturati questi propositi: va quindi considerata la nodale esperienza del *Francesco Foscari destituito*<sup>676</sup>, la grande tela che, in anticipo di pochi anni sulla prima dei *Due Foscari* verdiani (3 novembre 1844), pose il pubblico di fronte ad un'amplificazione della tensione drammatica, non più riconducibile al tradizionale rapporto gerarchico tra storia e pittura. Ispirato, come del resto il libretto dell'opera verdiana, all'atto quinto dell'omonimo dramma di Byron, il dipinto calcava infatti il pedale del sentimentale e degli affetti familiari calpestati, invitando gli spettatori a rivivere dentro di sé le angosce e le sofferenze, di cui erano gravati i personaggi.

Risalta un po' in tutti i commenti l'ammirazione per la sapiente orchestrazione registica, con la malinconia istintiva dei fanciulli contrapposta alle pene più meditate e consapevoli dei famigliari: efficace in particolare la commossa autopsia del dolore, proposta da Pietro Selvatico nel suo commento per la «Rivista Europea», da cui siamo partiti per quest'indagine della produzione hayeziana, incentrata sulla vicenda del doge Foscari. Attraverso una prosa partecipata, il critico palesava gli intimi sommovimenti del vecchio doge, il quale “anche fra le splendidezze della reggia” s'era “serbato ai più dolci affetti di marito e di padre”; alla “ira mista a rammarico”, balenante sui volti della vecchia dogaresa e della “nuora bellissima”, rispondeva lo spavento dei figli, inconsciamente partecipi delle sventure della propria famiglia e spaventati alla sola vista di Loredano:

---

<sup>674</sup> ALFONSO FRISIANI, *Esposizione delle opere di pittura e scultura nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano*, «Moda», V (1840), n. 41.

<sup>675</sup> CONTE DAL BENE, *Al sig. Angiolo Lambertini, estensore ed editore della Gazzetta milanese; in risposta alla sua Appendice 10 maggio scorso, intorno al quadro del sig. Hayez, rappresentante, L'abboccamento estremo di Jacopo Foscari col doge Giuseppe suo padre*, «Vaglio», V (1840), n. 36, pp. 283-84.

<sup>676</sup> Il quadro, esposto con il lungo titolo *Il doge Francesco Foscari destituito con decreto del Senato Veneto; o sia, l'ultimo tratto della vendetta dell'inquisitore Loredano contro quel principe della Veneta Repubblica*, è ora conservato presso la Pinacoteca di Brera (si veda la relativa scheda in F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, pp. 279-81).

Ma ove Hayez superò, a creder mio, e quanti trattarono veneti soggetti e sé stesso che sì bene li tratta sempre, è nel gruppo in cui signoreggia il Loredano vivo veramente e lanciante dai torbidi e malignamente socchiusi occhi, tale una rabbiosa compiacenza, tale la repressa gioia del perfido, che nel guardarlo ti scorre per l'ossa un brivido. E quanta verità pure nella pittoresca figura che legge la sentenza e nell'altre che le stan dietro le quali da nessuna commozione son tocchi giacché avvezze da tanto tempo ai lamenti delle prigioni! La energica immagine di Venezia aristocraticamente repubblicana che esce da questa composizione, basterebbe già a farla somma; ma le accrescono merito e la lucidezza rara del colorito, e l'armonia del chiaroscuro, e la verità che è negli abiti, nell'architettura, nell'armi, nelle suppelletili, in tutto.

Attraverso una lettura tutta giocata sulla partecipazione emotiva, Selvatico faceva dunque risaltare ancora una volta l'eccezionalità del magistero hayeziano e l'innovativo rapporto, istituito dal pittore con la materia storica: lungi dal farsi pedissequo illustratore degli eventi documentati, al paro di un attore teatrale egli si investiva delle passioni e degli affanni, vissuti dai protagonisti delle sue opere, riproponendoli in vesti drammatiche inedite, ma per il loro carattere affatto moderno facilmente condivisibili dagli spettatori contemporanei. "Quanti pochi artisti", rimpiangeva ancora Selvatico, "conoscono come l'Hayez quest'arte finissima di saper dare ai personaggi i movimenti e le apparenze del loro stato! E sì di là ne viene quella verità poetica che vale cento volte più della storica, la verità che è nel Re Lear e nell'Hamleto di Shakespeare"<sup>677</sup>.

L'anno seguente (1845) gli faceva eco Carlo Tenca, applaudendo Hayez quale genio incompreso di una rivoluzione imperniata sulla responsabilità del soggetto:

Sventuratamente la pittura storica è ancora nel periodo dell'arte per l'arte, e si occupa più degli accidenti esterni, che non del profondo sentimento del soggetto. Pei più il cercar argomenti nella vita dei secoli andati è un pretesto per sfoggiare pompa d'abiti e lusso di accessori, quali non presenta la povertà del costume moderno. Pittura decorativa piuttosto che storica, questa cerca gli effetti abbaglianti, lo splendore dei drappi, gli ori, le gemme, le piume, le spade, gli elmi, le bardature; e intanto, di mezzo a quello sfarzo di colori, a quella ricchezza di accessori, il concetto morale divien nullo o meschino. L'innovazione portata da Hayez nella pittura non fu ancora compresa dalla generalità degli artisti: si crede che la differenza costituisca solo nel sostituir armi e velluti, dove prima dipingevansi muscoli e torsi. Perciò la pittura storica è sbiadita, senza efficacia, senza frutto d'insegnamento. Nessuna cognizione dell'epoca storica, del soggetto che imprendesi a trattare: traditi gli avvenimenti, i caratteri, le circostanze, le forme più note; nessun sentimento; nessuna idealità; lo stesso modello copiato per dipingere un brigante o un profeta, una regina od una pitocca; e questa negligenza del concetto sanzionata poi dal modo di dipingere a tocchi rapidi e non condotti, a gruppi di figure sovrapposte, a grandi contrasti d'ombre e di luce, a pennellate grasse e sudicie, quali appena sarebbero concesse in un quadro di genere. Vorremmo ingannarci; ma se la pittura storica prosegue sulla via in cui tentano porla alcuni giovani artisti, ella discenderà dal nobile seggio che le si compete, e si confonderà affatto colla pittura fiamminga<sup>678</sup>.

Le recriminazioni tenchiane venivano così ad iscriversi entro un più complesso ordine di problemi, riguardante l'avvilimento della produzione artistica contemporanea e lo scadimento delle annuali rassegne espositive ad una sorta di bazar del lusso e della moda. Al tema abbiamo già dedicato un attento esame nel cappello introduttivo alla seconda sezione dell'antologia *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete*: è comunque utile, prima di procedere con l'esame dei giudizi sui più recenti lavori hayeziani, richiamare alcuni nodi centrali della discussione, per evitare che lo sviluppo delle argomentazioni teoriche rimanga in sé isolato.

Di contro al sincero ottimismo ed alle manifestazioni di orgoglio nazionale, che avevano accompagnato il progressivo, impressionante incremento delle mostre soprattutto milanesi tra gli anni Venti e i Trenta, a partire dai primi Quaranta certa parte della critica aveva infatti cominciato a manifestare dei segnali di preoccupazione, constatando come l'apertura delle Accademie alla promozione commerciale, su stimolo delle nascenti Società Promotrici<sup>679</sup>, avesse contribuito ad un

---

<sup>677</sup> P. SELVATICO, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 3, pp. 464-96.

<sup>678</sup> C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell'I. R. palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 3, pp. 282-321.

<sup>679</sup> Va segnalato che a partire dalla metà degli anni Quaranta l'Accademia, che in precedenza non si occupava delle transazioni commerciali, predispose regolari tabelle dei prezzi delle opere esposte, consultabili su un banchetto in entrata o presso la segreteria dell'istituzione.

depauperamento della pittura moderna in adeguamento alle richieste di un pubblico impreparato e attirato dai prodotti stilisticamente più gradevoli, ma spesso meno impegnati. “Vogliono così essere gli artisti, o la società li vuole tali?”, si chiedeva l’acuto G. F. P., collaboratore del veneziano «Il Vaglio», distribuendo le colpe in parti uguali, poiché se “certi pittoracci d’oggiorno, nati come i funghi dopo le piogge autunnali, che al primo raggio di sole avvizziscono”, invece di faticare sui grandi temi storici, si contentavano di dipingere “da maestri un cavolo, una veste di seta, o la gamba di legno del manichino”, i loro proponimenti erano incoraggiati dagli orientamenti di committenti e mecenati, che riducevano gli scopi dell’arte al soddisfacimento delle proprie ambizioni sociali ed all’ostentazione della loro ricchezza. Mentre anche Pietro Selvatico interveniva sulle esposizioni attuali, a suo dire ridotti ad un mercimonio, e denunciava come gli intenti pubblicitari delle invadenti *élites* dei mercanti amatori e dei dilettanti avessero finito con l’appannare le genuine istanze di rinnovamento, di cui per un certo periodo le rassegne accademiche erano sembrate possibili interpreti<sup>680</sup>, Tenca insisteva sulla riduzione delle mostre annuali ad una sorta di “fiera”, in cui “gli operai della tavolozza e dello scalpello si travagliano a vendere, come posson meglio, i loro lavori.” E proseguiva:

Pochi sono gli artisti, a cui la pubblicità è ancora trepido sperimento di giudizio solenne, ambita palestra di gloria.. I più non scorgono nell’esposizione che un vasto emporio annuale, in cui venditori e compratori convengono ad un’epoca fissa, e dove è agevolato lo spaccio della merce. Così si vanno perdendo a poco a poco le buone tradizioni, l’entusiasmo si affievolisce e vien meno, e l’arte non ha più cultori devoti, ma solamente freddi e meccanici esecutori. L’assenza del pensiero appare soprattutto manifesta nelle opere esposte, e chi cercasse in quell’ammasso di quadri che spiegano nelle sale un lusso esuberante di colori qualche cosa che rassomigli ad un’idea o ad un sentimento, rimarrebbe deluso cento volte sopra una. Invero è una cosa spaventevole questa povertà di concetto, questa mancanza totale di scopo che scorgesi in quasi tutte le opere odierne. Nello sviluppo contemporaneo delle arti, che aspirano ad un ideale nuovo e grande, si direbbe che la pittura e la scultura soltanto penino a trovar quell’impulso che le sollevi all’altezza del pensiero attuale. Si direbbe che indarno siasi compiuto per esse una sì grande rivoluzione di idee, che ricusino quasi di partecipare alle conquiste fatte dall’età nostra. L’arte per l’arte regna ancora sovrana fra le tele e fra i marmi; e quell’abborrimento della critica, quella ringhiosa diffidenza di chi giudica con altre norme che non siano quelle della tavolozza e del compasso, contribuiscono assai a mantenerla in trono<sup>681</sup>.

Nel proprio commento alla rassegna braidense del 1846, da cui abbiamo tratto il brano ora citato, Tenca contrapponeva all’avvilimento generico di tanta parte della produzione storica contemporanea la matura consapevolezza hayeziana delle responsabilità storiografiche esatte dall’arte pittorica<sup>682</sup>: l’eccellenza dell’operato del pittore veneziano risaltava in particolare nella prova, recentemente presentata agli spettatori, la rinnovata versione dei *Vespri siciliani*<sup>683</sup>, dove i più seri accertamenti filologici e topografici – evidenti nell’accurata ricostruzione ambientale della piazza, per la cui resa topograficamente corretta Hayez si era recato a Palermo nel novembre 1844 – sostenevano un’orchestrazione d’impianto melodrammatico (in merito alla quale daremo conto più diffusamente nel capitolo quarto), suggestiva di molteplici stimoli sensoriali, ciascuno recante il proprio contributo alla piena comprensione della “verità” riposta nella successione storica degli

---

<sup>680</sup> Cfr. P. SELVATICO, *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*, pp. 460-82.

<sup>681</sup> C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. IV (1846), 2, pp. 340-46. Cfr. inoltre G. MONGERI, *Di alcune opere di belle arti eseguite in Milano nel 1845*, ivi, n. s. III (1845), 2, pp. 719-28.

<sup>682</sup> Si vedano in proposito gli interventi di P. ROTONDI, *La Ciocciara Napoletana. Dipinto ad olio di Francesco Hayez*, «Album», VI (1842), pp. 51-56; D. ZANELLI, *Amedeo VI nell’atto che alla presenza dell’imperatore rifiutasi di spezzare la bandiera della Croca Bianca di Savoia; quadro del sig. Luigi Fioroni Romano*, «Gazzetta di Venezia», 1846, n. 112, pp. 445-47.

<sup>683</sup> L’opera, dal lungo titolo *La sposa di Ruggier Mastrangelo da Palermo insultata dal francese Droetto e vendicata con la morte di questo*, 1844-46, è ora conservata nella Galleria d’Arte Moderna di Roma, in seguito al lascito di Francesco Ruffo di Motta e Bagnara principe di Sant’Antimo, 1919 (cfr. la scheda relativa in F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, pp. 289-91). Sebbene non esposta a Brera, l’opera suscitò un grandissimo interesse nella critica: inserita d’onore nell’«Album» del 1847, dove venne incisa da Achille Calzi e pedantemente descritta da Toccagni, fu oggetto di una più sensibile lettura di Giovanni Prati sulla «Rivista Europea»: cfr. G. P[RATI], *I Vespri Siciliani, quadro ad olio di Francesco Hayez*, «Rivista Europea», n. s. IV (1846), 1, pp. 754-58.

eventi. Nel costante ricorso ad una gestualità di derivazione teatrale, l'accentuazione della partecipazione corale all'evento storico e l'abbandono dell'enfasi inventiva per una composizione pacata e distesa volgevano in altra direzione i termini del confronto analogico con le arti sceniche: dalla passionale drammaturgia donizettiana al nuovo genere drammatico verdiano, con cui Hayez condivideva il ricorso a registri della più persuasiva e quasi quotidiana naturalezza, atti a caratterizzare gli eventi storici di un alto tasso di esemplarità.

Un secolo dopo Giulio Carlo Argan avrebbe ironizzato sulla presunta esasperazione melodrammatica, riscontrata nei *Vespri*<sup>684</sup>; più opportunamente il contemporaneo Giovanni Prati invitava invece gli spettatori a cogliere la superba regia, celata nel contrasto tra la “gioconda tranquillità” del paesaggio e “la scena di sangue che accade sul davanti del quadro”<sup>685</sup>. L'immobilismo scenico dei protagonisti, quasi interpreti di uno dei *tableaux* kelleriani allora di moda<sup>686</sup>, veniva investito dal poeta trentino di una funzionalità insieme idealistica e morale: mentre elevava la rappresentazione pittorica a creazione altra rispetto alla storia, indirizzandola ad intenti profondamente conoscitivi, l'elemento teatrale si faceva garante dell'universalità del messaggio civile e politico del dipinto, capace di superare l'episodicità caratteristica della temporalità quotidiana. Senza sacrificare la rappresentazione nobilitata delle figure, ispirate alla tradizione rinascimentale italiana – la giovane oltraggiata in particolare, “bella di quella ideale bellezza, che l'Hayez sa esprimere così bene” –, il pittore aveva saputo conservare un realismo passionale estremamente incisivo, per il cui tramite l'invito alla “vendetta”, che il marinaio, “innalzando il pugnale”, inviava al popolo, risultava efficace anche per il pubblico contemporaneo, particolarmente sensibile a simili moniti civili. Di seguito l'anima poetica del Prati si faceva carico di tradurre in parole l'estrema drammatizzazione del dipinto, confermando così la valenza euristica del linguaggio critico, capace di interpretare le agitate movenze dei personaggi, il tumulto della folla, ma anche i suoni espansi delle grida, gli odori acri di polvere e di rancore, di cui la tela sembrava intrisa; persino la pesantezza dell'aria, annunciante la battaglia. Stando dunque alle sue parole, sebbene si fosse avvalso di strumenti affatto propri all'arte pittorica, Hayez era pervenuto alla realizzazione di un'opera d'arte totale, capace di stimolare lo spettatore sotto diversi punti di vista: e Prati stesso assumeva per sé il compito di rendere avvertito il lettore, attraverso un efficace commento, della complessità del processo ricettivo, richiesto da una simile rappresentazione pittorica.

L'interpretazione del magistero hayeziano, fornita dal poeta veneto ed a questa data condivisa dalla maggior parte degli interpreti, si trovò presto a dover fare i conti con la bufera quarantottesca<sup>687</sup>: se negli anni precedenti le poche voci levatesi contro il pittore venivano messe a tacere dai suoi più nutriti sostenitori, che esaltavano l'acquisto di un efficace equilibrio tra una spettacolarità amplificata, diretta al coinvolgimento patetico degli spettatori, ed una compostezza formale, maturata a diretto confronto con i maestri dell'arte italiana – i drammatici eventi rivoluzionari determinarono un irrigidirsi degli schieramenti. Gli artisti vennero avvocati ad una militanza più attiva, conforme alle accresciute esigenze di un pubblico, esso stesso divenuto parte viva di quella storia, di cui solitamente era ridotto alla funzione di semplice spettatore: mentre

---

<sup>684</sup> “Fondali, quinte, costumi; illuminazione ben regolata tra fondo e ribalta; distribuzione equilibrata dei personaggi, ciascuno con la sua parte. Muore trafitto il baritono, cantando; cantando risponde il tenore, che dopo averlo ferito si ritrae con mossa aggraziata; sviene come prescritto la fanciulla; il coro commenta in sordina; le comparse ripetono i gesti di circostanza. Tutto è teatro, tutto incredibilmente falso” (G. C. ARGAN, *L'Arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, 1970, Firenze, Sansoni 2001, p. 149).

<sup>685</sup> G. P[RATI], *I Vespri Siciliani, quadro ad olio di Francesco Hayez*, «Rivista Europea», IX (1846), 1, pp. 754-58.

<sup>686</sup> Cfr. F. ZAPPERT, *I nuovi quadri del signor Keller al Teatro Re*, «Cosmorama Pittorico», XIII (1847), nn. 25-26, pp. 193-94 e 202-03; T. LOCATELLI, *Luigi Keller*, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 183, pp. 729-30; *Teatro Carcano – Gruppi plastici di L. Keller*, «Italia Musicale», I (1847), n. 1, pp. 6-7; G. TORRE, *La Compagnia Keller*, ivi, n. 47, p. 343; RODOLFO, *Il signor Keller*, «Moda», XII (1847), n. 39; PROCOPIO, *Milano*, ivi, n. 40.

<sup>687</sup> Cfr. C. DI BELGIOJOSO, *Il 1848 a Milano e a Venezia*, prefazione di S. Bortone, Milano, Feltrinelli 1977; F. MAZZOCCA, *Arte e rivoluzione. Nuove frontiere espressive negli anni Quaranta*, in F. DELLA PERUTA, F. MAZZOCCA, *Oh giornate del nostro riscatto*, pp. 165-79.

l'affermarsi dei pittori di battaglie concorrevano ad elevare la pittura di genere al rango della storica, quest'ultima pareva ai critici venir meno alle proprie responsabilità, decadendo definitivamente ad importuna "bastarda"<sup>688</sup>.

Non seguiremo, se non per l'eccezionale caso tenchiano, le discussioni di questa seconda metà del secolo: il '48 si può dire chiuda definitivamente la parabola storica, originata dal *Pietro Rossi*, per dare inizio ad una nuova stagione creativa e di dibattiti, con protagonisti spesso diversi, rispetto a quelli che ci hanno accompagnato nel nostro percorso, a sua volta oggetto di verifiche e sconfessioni.

Tuttavia, prima di rivolgere l'attenzione alle arti sceniche ed ai loro contributi all'evoluzione della produzione artistica e soprattutto della pratica critica ottocentesca, risulta opportuno riservare le ultime considerazioni ad alcuni interventi di Carlo Tenca, che, con le loro puntuali osservazioni sull'arte del sesto decennio, ma ancor più con le indicazioni per la gestazione di una nuova figura di critico d'arte, ci paiono garantire degna chiusura ai nostri ragionamenti, mostrando ulteriormente, nella svolta temporale, la complessità e conflittualità dei motivi, contenuti nella pittura di storia, soggetta a mutamenti, nella sua qualità e nella percezione critica, secondo l'intenzione e le polemiche dei vari momenti.

Negli anni immediatamente seguenti la Rivoluzione, constatando nell'arte contemporanea un affievolirsi delle aspirazioni civili proprie della fase precedente, Tenca riepilogò infatti con note pungenti il percorso creativo di Hayez: considerando il suo cammino in un'originale prospettiva sintetica, non si poteva affermare che il pittore fosse sempre riuscito ad attingere al "concetto storico", "non sempre addentrossi nelle misteriose profondità del passato ad espletarvi la vita ch'egli intendeva risuscitare"<sup>689</sup>. Deluso da una maniera sempre più "facile e seducente", che disattendeva l'impegno assunto nei confronti della verità, Tenca chiedeva conto ad Hayez della "storia manomessa e dispregiata" e gli rimproverava di aver costituito una scuola di sterili imitatori del suo operare disimpegnato, incurante di "quegli elementi indispensabili a rappresentare il soggetto nella sua vera importanza"<sup>690</sup>. In ragione dello scadimento della produzione attuale, il giornalista ribadiva allora con forza l'ufficio propulsivo della critica d'arte, che "si frappone fra l'artista e la moltitudine, e all'una dà la coscienza dei propri bisogni e dei propri desiderj, all'altro gl'incoraggiamenti e le norme per tradurli in atto"<sup>691</sup>: ad essa era affidato il compito di custodire il senso del "bello" e, attraverso il suo impegno mediatico, diffonderlo tra le nuove fila di fruitori del bene artistico, così da promuovere un prossimo risorgimento culturale<sup>692</sup>. Per ottemperare alle inedite

---

<sup>688</sup> Cfr. G. ROVANI, *Cento anni*, p. 125.

<sup>689</sup> [TENCA], *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera*, «Crepuscolo», I (1850), n. 33, pp. 129-30.

<sup>690</sup> [ID.], *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera*, ivi, III (1852), n. 39, pp. 612-15. Per un puntuale confronto si veda il seguente passo, probabilmente di A. Zoncada: "Stando così sulle generali [i saggi degli allievi dell'Accademia] si direbbero fattura di una sola e medesima mano, la mano dell'Hayez, l'unico forse dei nostri pittori contemporanei che giungesse a far scuola. Ma la è questa una scuola che prometta di sollevare l'arte dall'attuale languore? Per me non lo credo, perché sebbene ammiri il brio delle sue tinte, la seducente verità de' suoi accessori, la leggerezza de' suoi cieli, pongo ben più alto la grande arte storica che fa i pittori immortali. Questo sfoggio di rasi, di velluti, di brunite armature mi abbaglia ma non mi commuove, come quei contrasti di chiaro-scuro, quella luce sfolgorante, smagliante, quelle mosse sceniche non mi compensano le attaccature infelici, le carni violacee, le ombre piombine, le figure meschine, e soprattutto la mancanza di grandezza nel concetto, che di solito ti si presenta o dimezzato o franteso. I quali difetti appaiono a gran pezza, più negli scolari che nel maestro, perché in essi meno coperti da quel non so che di brillante che il maestro non ha saputo loro comunicare" (X. Y. [A. ZONCADA], *Cenni sull'Esposizione di Belle Arti in Brera per l'anno 1852*, «Gemme d'arti italiane», VI, 1852, pp. 95-132; nelle «Gemme» le recensioni alle esposizioni accademiche sono sempre siglate, ma in almeno un caso risultano sicuramente attribuibili al compilatore della raccolta, grazie alla testimonianza di un anonimo G. nell'articolo *Gemme d'arti italiane*, «Gazzetta di Milano», 1856, n. 306, p. 1222; la comunanza di pensiero nonché la *verve* linguistica consentono di ipotizzare che le sigle celino sempre la firma di Zoncada; più in generale sulla rivista cfr. le indicazioni bibliografiche, fornite nel primo capitolo).

<sup>691</sup> C. TENCA, *Introduzione*, «Italia musicale», I (1847), n. 1, pp. 1-3.

<sup>692</sup> Cfr. [ID.], *Esposizione dei grandi concorsi all'Accademia di belle arti in Milano*, «Italia musicale», I (1847), n. 2, pp. 13-14. Si veda inoltre [ID.], *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera*, «Crepuscolo», V (1854), n. 37, pp. 584-87. Per un approfondimento delle discussioni tenchiane sulla critica d'arte, cfr. ID., *Scritti d'arte*.

responsabilità, di cui era investita, la stessa pratica critica avrebbe dovuto subire un radicale rinnovamento: non più affidata a mestieranti incompetenti e parziali, com'era spesso accaduto nella prima metà del secolo, sarebbe dovuta essere appannaggio di intellettuali preparati, pronti a farsi guida imparziale di un pubblico incapace di orientarsi nella babele artistica attuale; non più campanilistica, attaccata all'idea obsoleta delle scuole regionali, si sarebbe rivolta ad una patria comune; non più composta da recensioni sala per sala, artista per artista, svolte con stile referenziale ed ossequioso, avrebbe previsto scansioni ricognitive nelle sedi espositive, da cui trarre una sintesi delle tendenze artistiche in atto, decifrando le esperienze d'avanguardia e chiarendo le polemiche, che accompagnavano ogni nuova proposta.

Oramai alle soglie dell'Unità Tenca inaugurava dunque, insieme al suo antagonista Giuseppe Rovani<sup>693</sup>, un modo di parlare delle arti più spigliato ed accattivante e apriva così la strada alla critica moderna: una critica più battagliera, a volte intenzionalmente controcorrente; una critica rigorosa, capace di impegnarsi attivamente nel mobilitare l'opinione pubblica; una critica, che indubbiamente avvertiamo più vicina alla nostra esperienza, ma per la maturazione della quale le esperienze della prima metà del secolo, con la formulazione di un nuovo linguaggio dei commentatori concentrato sull'attualità espositiva, costituiscono un referente imprescindibile.

**c. *L'ideale diventa esemplare: la complessa attribuzione del carattere storico al melodramma nei giudizi critici contemporanei***

Nel corso della nostra esposizione ci siamo di frequente imbattuti in tentativi di analisi e comprensione della produzione artistica, attuati per mezzo di analogie con le coeve esperienze teatrali, chiamate in causa ora più ora meno opportunamente, in chiave a volte positiva, più spesso come termine di confronto pericoloso quando non affatto nocivo: mentre l'esame delle commistioni critico-linguistiche tra le diverse tipologie discorsive e l'approfondimento delle relazioni intrattenute dalle varie arti sono demandati al capitolo quarto, importa ora considerare le interpretazioni, fornite dai commentatori contemporanei, del complesso rapporto instaurato dalla rappresentazione operistica con la tematica storica, evidenziando le trame comuni a questi contributi ed a quelli, proposti in ambito figurativo, nonché le eventuali suggestioni e sollecitazioni reciproche, che le distinte forme critiche offrirono l'un all'altra.

Nell'opera, la passione per quella nuova affascinante scoperta della sensibilità e della cultura ottocentesche, che fu la Storia, rimase a lungo su un piano di indiscriminata adesione contenutistica ai colori ed al richiamo polivalente e confuso d'una materia del passato. Il passaggio dalle vicende greco-romane a quelle medioevali non determinò dappprincipio alcuna soluzione di continuità tra due distinte percezioni della dimensione storica, ma si compì come un semplice aggiornamento tematico: ad un ormai stagnante riutilizzo di soggetti metastasiani soccorreva la storia con un bagaglio di racconti inediti o comunque meno frequentati e quindi più appetibili per un pubblico, vorace di continue novità. Sulla scia delle prove tragiche alfierrane la macchina dell'immaginazione travalicava così i confini del mito per rivestire di un'aura leggendaria i protagonisti degli avvenimenti reali del passato e ravvivare i volti delle figure chiave del mondo biblico:

Incominciamo dal fare una domanda – annotava Felice Romani nel «Corriere delle Dame» del 1832 – Di qual genere erano mai le nostre prime opere? Tutte di questo genere, o di mitologia o di magia: la storia ottenne dappoi la preferenza sulle nostre scene, e furono dimenticate<sup>694</sup>.

Alle Medee, agli Achilli, alle Vestali, si affiancarono, per poi sostituirsi le Lucrezie Borgia o le Anne Bolene, le Rosmunde e gli Amleti, gli Edoardi di Scozia e gli Otelli, le Caterine Cornaro o le infelicissime Marie Stuarde. Scrive in proposito Folco Portinari:

---

<sup>693</sup> Cfr. V. SCRIMA, *Giuseppe Rovani, passim*.

<sup>694</sup> F. R[OMANI], *Milano. I. R. Teatro della Scala – Ismalia o Amore e Morte, melodramma di Felice Romani, musica del maestro Mercadante*, «Corriere delle Dame», XXIX (1832), n. 60, pp. 473-75.

Prima di essere assunta a simbolo o metafora politica, risorgimentale, la Storia viene poeticamente sfruttata come descrizione di avvenimenti, come serbatoio di trame, conflitti, inseguimenti, rivoluzioni, cioè di elementi dinamici, che si presentano con una gerarchia di autenticità. Fatti veramente accaduti. In più fatti esemplari, da cui è facile trarre modelli di comportamento, che pedagogicamente il melodramma divulga, massifica [...]. Ma la Storia offre, prima di ogni altra cosa, avventura, dà un sostegno di verosimiglianza e di mimetico realismo alla fantasia del romanzesco<sup>695</sup>.

Gli stessi pubblicitisti si fecero promotori dell'adozione di argomenti storici, capaci di suscitare maggior interesse in uno spettatore, oramai annoiato dalla continua riproposizione delle leggende di Arianna o di Ifigenia. Già nel 1817 un anonimo critico della «Gazzetta di Milano» (probabilmente il compilatore Francesco Pezzi) aveva aperto ai librettisti il vasto campo della letteratura medievale: lo «eroismo delle passioni», la «importanza delle contese», la «grandezza dei concetti» ed il «conflitto delle opinioni» in essa presenti avrebbero concesso alla poesia ed alla musica di «mostrarsi colla varietà che tanto seduce»<sup>696</sup>. Due anni dopo un giornalista dell'«Ape» ribadiva come accrescesse «non poco l'interesse nello spettatore» l'affrontare argomenti tratti dalla storia<sup>697</sup>.

Significative al riguardo alcune considerazioni arbitrariamente attribuite a Rossini, prontamente propagate dai giornali della penisola: sollecitato da alcune osservazioni avanzate da Filippo Pistrucci, rinomato poeta italiano, il quale testimoniava il bando «di Venere, di Giove, di Mercurio, di Apollo» dalla moderna letteratura, il compositore chiariva le proprie preferenze per «il genere di musica, che parecchie persone, tra le altre qualche autore, e soprattutto qualche *pianista* straniero chiamano *romantico*». Considerate le esigenze della moderna società ed i gusti di chi si recava a teatro, Rossini affermava la necessità di ricercare una maggiore intensità passionale, l'unica in grado di interessare il pubblico attuale, facilmente distratto dai concitati rivolgimenti storici e politici contemporanei:

Stetti per qualche tempo osservando e studiando la platea di diverse città, allorché davansi qualche bell'opera dei grandi maestri del secolo passato, che ammiro, e che venero più di qualunque altro; ma io vedeva a sonnecchiare tutto il mondo, ed ho conchiuso, che le melodie semplici e naturali non erano atte a distrarre gli animi commossi in tanta varietà di straordinarie vicende. Allora mi convinsi che non si poteva scrivere come ai tempi, in cui gli uomini in società non nutricavansi che d'idee calme e tranquille, non cercavano che dei pacifici godimenti, e non discutevano che sull'amore e sui piaceri. Ho voluto in conseguenza impadronirmi di tutto il frastuono degli strumenti, e gli ho messi in opera per rendere più drammatica la mia musica. Il pubblico mi ha fatto credere che io fossi riuscito; i sedicenti dotti dicono che manco spesso alle regole. [...] Le regole hanno sempre seguito le produzioni dell'ingegno, e mai le hanno precedute»<sup>698</sup>.

Già nel capitolo precedente ci siamo diffusi sulla complessità critica della produzione rossiniana, ingiudicabile secondo i tradizionali parametri classicisti e nel contempo chiusa alle istanze civili, che caratterizzarono l'arte propriamente romantica: viene ora da chiedersi in che

---

<sup>695</sup> F. PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, Mursia 1981, p. 68. Cfr. inoltre A. ROCCATAGLIATI, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate», VI (1990), pp. 7-20; C. TOSCANI, *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796-1815)*, in G. SALVETTI, *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, Lucca, LIM 1993, pp. 13-70; L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio 1994.

<sup>696</sup> [F. PEZZI?], *I. R. Teatro della Scala. Prima rappresentazione dei Due Valdomiri, melodramma serio del sig. Romani, messo in musica dal signor De Winter, maestro di cappella di S. M. il Re di Baviera; e di Dedalo, ballo mitologico, inventato dal signor Vigano*, «Gazzetta di Milano», 1817, n. 361.

<sup>697</sup> *Notizie teatrali*, «Ape», I (1819), 1, pp. 34-38.

<sup>698</sup> O. T., *Rossini – Byron*, «Gazzetta di Venezia», 1826, n. 279, pp. 113-15: l'articolo è tratto dalla «Gazzetta di Firenze», 1826, supplemento al n. 107, con varianti morfologiche e sintattiche. Risale al 1824 *Il Pianto delle Muse in Morte di Lord Byron*, cantata scritta da Rossini ed eseguita a Londra il 9 giugno 1824. La convergenza tra gli eventi bellici e gli orientamenti del pubblico interesse nei confronti dei soggetti militari anche in sede artistica era fenomeno, che non sfuggirà alle facoltà evocative di Anatole France, *alias* François-Anatole Thibault (cfr. A. FRANCE, *Gli Dei hanno sete*, Torino, Einaudi 1975).

modo gli interpreti valutarono la presenza dell'elemento storico nelle opere serie di Rossini, dal *Tancredi* (Venezia, Teatro La Fenice, 6 febbraio 1813), all'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Napoli, Teatro del Fondo, 4 ottobre 1815), al *Torvaldo e Dorliska* (Roma, Teatro Valle, 26 dicembre 1815), alla citata *Donna del Lago* del 1819, senza voler richiamare i melodrammi francesi *Ivanhoe* (Parigi, Teatro de l'Odéon, 15 settembre 1826) o *Le siège de Corinthe* (Parigi, Teatro dell'Accademia Reale di Musica, 9 ottobre 1826).

Un anonimo articolista della «Gazzetta di Venezia» nel dicembre 1816 interveniva a proposito dell'*Otello*, recentemente inscenato per la prima volta al Teatro La Fenice (prima assoluta Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816), scrivendo:

Il *Moro di Venezia* di Shakespear deve il portentoso suo effetto, non alla brutalità feroce d'un barbaro sposo, che sacrifica un'adorata consorte all'impeto furibondo d'un'insensata gelosia, ma agli artifizi raffinatissimi del perfido *Jago*, che ordisce l'avveduta trama della sua vendetta fino al segno di condurre necessariamente l'ingannato *Otello* a scagliare il funestissimo colpo, e che riesce completamente nel conseguire l'intento ristorandosi nella disperazione del suo disingannato nemico; *Jago* dunque, se non è il protagonista, il primo mobile almeno è della tragedia inglese<sup>699</sup>.

Nell'opera italiana invece non soltanto la sua parte risultava estremamente ridotta, ma la decisione “di restringere l'azione tutta in Venezia” aveva condotto “il poeta a perdersi in frivole digressioni, in dannose incongruenze”: pure un simile guazzabuglio, messo “al cembalo di un mostro musicale come *Rossini*”, era destinato a piacere ed il poeta raccoglieva così le proprie immeritate glorie.

Le assurdità nello sviluppo della trama drammaturgica e la semplificazione caratteriale, rilevate dall'anonimo recensore, non erano peculiari al libretto dell'*Otello*, ma anzi l'accomunavano a tanti suoi confratelli: pure, quanto gli studi attuali hanno rilevato costituire la specificità del testo poetico per musica, nel primo Ottocento (ed oltre) fu per lo più avvertito in modo fortemente riduttivo. La pervasiva poetica logocentrica induceva i commentatori ad avvalersi nei confronti del libretto dei medesimi parametri valutativi, impiegati nell'analisi delle opere prettamente letterarie<sup>700</sup>. Nella condivisa ipotesi che la tipologia librettistica rappresentasse la riduzione in sedicesimo della forma poetica (per dirla con George Bernard Shaw, le opere romantiche italiane non sarebbero che la storia di un tenore, che vuole andare a letto con un soprano, e di un baritono, che glielo impedisce), gli interpreti ottocenteschi accettavano certe sue ineludibili deficienze – dalla scarnificazione dell'intreccio fino ad un apparato logico essenziale ed immediatamente intelligibile, alla grossolana definizione dei tratti essenziali dei personaggi, di cui era accennato appena qualche particolare, alla riduzione della stessa caratterizzazione ambientale secondo le esigenze della scena –, assumendo come valore discriminatorio la qualità dei versi, composti dal poeta in base alle predeterminate griglie metriche, imposte dalla convenzione compositiva<sup>701</sup>. Se dunque il fronte

---

<sup>699</sup> *Teatro Gallo in San Benedetto – L'Otello di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 42. Si veda in proposito H. GATTI, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari, Adriatica 1968; M. CORONA, *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800-1825)*, Bari, Adriatica 1970; G. MELCHIORI, *Shakespeare all'opera*, Roma, Bulzoni 2006.

<sup>700</sup> L'insostenibilità di una simile prospettiva critica, inficiante la comprensione delle peculiarità proprie del testo per musica, è stata bene illustrata tra gli altri dagli studi di Daniela Goldin e di Folco Portinari (cfr. D. GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi 1985; F. PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT 1981). Ricordo inoltre gli studi di L. BRAGAGLIA, *Storia del libretto*, Roma, Trevi 1971, 3 voll.; A. CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina 1973; B. BENTIVOGLI, *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, «Italianistica», II (1975), pp. 330-41; A. FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico alferiano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII (1976), pp. 136-55; A. L. BELLINA, *Rassegna di studi sul libretto d'opera (1965-75)*, «Lettere italiane», XXIX (1977), pp. 81-105; J. BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburgh, The University Press 1984; M. BEGHELLI e N. GALLINO (a cura di), *Tutti i libretti di Rossini*, Milano, Garzanti 1991; G. TINTORI, *Versi d'amore, d'odio e di guerra nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Lucca, LIM 1996; I. BONOMI, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*, Roma, Bulzoni 1998; F. ROSSI (a cura di), *La Fenice. Un secolo di libretti d'opera (1792-1891)*, CD-ROM, Roma, Officine del Novecento 1999; M. TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, introduzione di G. Ferroni, Roma, Bulzoni 2005.

<sup>701</sup> Seguendo l'uso ereditato dal secolo precedente, i passaggi in recitativo o la “scena” erano scritti in endecasillabi sciolti in alternanza con settenari o quinari, mentre nelle arie o i pezzi d'insieme si impiegavano “versi



classicistico si manteneva saldo nel proprio rifiuto degli argomenti stranieri, avanzando il vessillo della moralità offesa<sup>702</sup>, la critica giornalistica, pur tanto più attenta alle preferenze del pubblico per le saghe medievali, risultava parimenti restia a riconoscere al melodramma una valenza conoscitiva nei confronti della storia, ridotta ad una sorta di palcoscenico, su cui far agire degli eroi, subito ricollegabili ad un tipo conosciuto grazie alla caratterizzazione della voce, dell'abito o dell'età. Pronunciandosi al più, manuali costumistici<sup>703</sup> alla mano, su eventuali errori nell'abbigliamento dei protagonisti, nell'introduzione di inopportuni elementi scenici o ancora nella ricostruzione ambientale<sup>704</sup>, la pubblicistica riduceva così la materia storica ad un apparato propedeutico all'esaltazione passionale, equiparando i soggetti medievali agli argomenti mitologici e preferendo i primi solamente a motivo del logoramento dei secondi; il giudizio di merito su un'opera era in fine determinato solamente dal grado di commozione, che l'interprete era riuscito a procurare, indipendentemente dal tema affrontato<sup>705</sup>:

---

lirici" di varia lunghezza, il più delle volte di cinque, sei, sette o otto sillabe; nell'Ottocento si aggiunsero alcuni metri poco utilizzati in precedenza, come il decasillabo o i versi doppi (5 x 2, 6 x 2). Oltre ai testi citati in precedenza, con particolare riguardo per D. GOLDIN, *La vera fenice*, si vedano K. GEORGE, *Rhythm in Drama*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press 1970, e F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori 1986.

<sup>702</sup> Cfr. ad esempio [L. PRIVIDALI], *Continuata relazione dei nostri spettacoli. Venezia*, «Censore dei Teatri», IX, (1837), n. 18, pp. 69-70; GIOVAN BATTISTA RINUCCINI, *Sulla musica e sulla poesia melodrammatica italiana del secolo XIX*, Lucca 1843, p. 35. Certe trame, a loro credere fin troppo fosche e sanguinolente, furono duramente condannate anche dai critici d'ispirazione romantica: si vedano a titolo d'esempio i commenti di tale EUGENIO..., *Lucia di Lammermoor, Dramma tragico in tre parti del sig. Salvatore Cammarano. Osservazioni generali sul Melodramma italiano*, «Glissons», n. s. II (1837), n. 79, e di P. COMINAZZI, *Venezia – Gran Teatro la Fenice – Maria de Rudenz, poesia del signor Cammarano, musica del maestro Donizetti*, «Figaro», IV (1838), n. 11, pp. 43-44.

<sup>703</sup> Oltre alla monumentale opera di GIULIO FERRARIO (*Il costume antico e moderno*), vanno ricordati gli otto volumi di disegni di costumi per opere e balletti, dati alla Scala tra il 1818 e il 1823 (ora in Biblioteca Braidense, Milano), su cui cfr. M. I. BIGGI e C. FERRARO (a cura di), *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini delle collezioni italiane*, Pesaro, Fondazione Rossini 2000; M. VIALE FERRERO, *Staging Rossini*, in E. SENICI (a cura di), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge, Cambridge University Press 2004, pp. 204-15; utili indicazioni sugli scenografi scaligeri e in genere sulle scenografie dell'epoca anche in G. ADAMI, *Un secolo di scenografie alla Scala*, Milano, Bestetti 1945; G. MORAZZONI, "Le scene e i costumi", in *La Scala*, Milano, Saturnia 1946, pp. 110-23; C. E. RAVA, *La scenografia*, in *Il Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Edizioni del Museo Teatrale alla Scala 1964, pp. 207-99; F. MANCINI, *Scenografia italiana dal rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri 1966; M. VIALE FERRERO, *Per Rossini: un primo tentativo di iconografia scenografica*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1974, nn. 2-3, pp. 9-36; M. MONTEVERDI, *Scenografia e costumi*, in *Musei e Gallerie di Milano – Museo Teatrale alla Scala*, vol. III, Milano, Electa 1975, pp. 571-864; G. RICCI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. La scenografia*, Milano, Gutenberg 1977; M. VIALE FERRERO, *Scenografi scaligeri tra Settecento e Ottocento*, Milano, Minerva 1980; EAD., *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo 1983; M. I. BIGGI, *Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice (1809-1823)*, Venezia, Albrizzi 1987; M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in L. BIANCONI e G. PESTELLI, *Storia dell'opera italiana*, V, *La spettacolarità*, pp. 95-100; M. BUCARELLI (a cura di), *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, Perugia, Electa 1992; G. TINTORI, A. MADAN DIAZ., B. DAL BON (a cura di), *Rossini alla Scala. Bozzetti, figurini e costumi delle opere di Gioacchino Rossini rappresentate alla Scala*, Milano, Conservatorio "G. Verdi" / Associazione musicale italiana 1992; P. PETROBELLI e F. DELLA SETA (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani 1994; M. I. BIGGI, *Scenografie rossiniane di Giuseppe Borsato*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1995, pp. 61-83; M. I. BIGGI e M. T. MURARO, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice (1840-1902)*, Venezia, Marsilio 1998. Segnalo inoltre l'importanza dei figurini, pubblicati da diverse riviste sia di moda (il «Corriere delle dame»), che di letteratura ed arte (l'«Eco»).

<sup>704</sup> Tra i numerosissimi esempi che si potrebbero citare in tal senso, ricordo l'intervento, tardo ma estremamente significativo, di Tommaso Locatelli nella «Gazzetta di Venezia» a proposito di una rappresentazione del *Marin Faliero* donizettiano alla Fenice nel gennaio 1840 ([LOCATELLI], *Gran Teatro la Fenice – Il Marin Faliero, del maestro Donizetti – Nuovo passo a due*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 10, pp. 37-38).

<sup>705</sup> Cfr. F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit: Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Cologne and Vienna, Böhlau Verlag 1969. P. GOSSETT, *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera*, Ph. D. diss., Princeton University 1970, p. 464; C. TOSCANI, *Soggetti romantici nell'opera italiana del periodo napoleonico (1796-1815)*, in G. SALVETTI (a cura di), *Aspetti dell'opera italiana fra Settecento e Ottocento: Mayer e Zingarelli*, Lucca, LIM 1993, pp. 13-70; B. L. SCOTT., *Aspects of form in the Ottocento libretto*, «Cambridge Opera Journal», VII (1995), 1, pp. 23-35.

Noi – commentava ancora la «Gazzetta di Venezia» – dureremmo fatica a figurarci un Otello meglio rappresentato di quello che il veggiamo, da quel valorosissimo *Donzelli*, rappresentare. Di forme bellissime, vestito rigorosamente secondo il costume della nazione, par di vedere un vero africano trasportato sul teatro. Ma non sta in ciò solo l'illusione. Il suo gestire, e, diciamolo pure, il suo cantare sono tali, che se un Otello vi fosse stato al mondo nella situazione in cui è posto questo finto Otello, noi crederemmo ch'egli non avrebbe potuto altrimenti mostrarsi<sup>706</sup>.

Le contemporanee vicende storico-politiche e la scomparsa dei tradizionali sistemi di riferimento, indussero però i commentatori più avvertiti a proporre nuovi scopi all'agire umano, fissando anche all'arte musicale mete più ambiziose del semplice desiderio di piacere o di commuovere: l'artista doveva trasformarsi in intellettuale, l'arte in mezzo di conoscenza, la capacità di rappresentare il reale andava accompagnata da quella di esercitare su di esso una funzione critica<sup>707</sup>.

Primeggia in tal senso la perorazione di Giuseppe Mazzini, il quale intervenne dall'esilio svizzero contro la perdita nella musica della sacra "individualità" e la mancanza di studi storici approfonditi, atti a riscattarla:

Ov'è l'elemento storico? Dove la formula della epoca, il colore dei tempi ne' quali il fatto rappresentato s'aggira? Dove il carattere dei luoghi nei quali è posta la scena? Chi sa dirmi le diversità che oggi regnano fra la musica d'un dramma romano, e quella d'un dramma tratto dalle storie dell'evo medio; tra le melodie d'uomini del paganesimo, e quelle che suonano su labbra di personaggi cristiani?<sup>708</sup>

Il patriota esigeva che il dramma musicale armonizzasse "col moto della civiltà", ne seguisse od aprisse le vie, esercitando una "funzione sociale": era quindi necessario che riflettesse "in sé l'epoche storiche ch'ei assume descrivere, quando cerca in quelle i suoi personaggi". Da questo punto di vista, proseguiva Mazzini, l'arte operistica risultava pesantemente in ritardo rispetto alla letteratura o al dramma in prosa:

Mentre in questi tempi le lettere hanno progredito d'un passo, e gli scrittori di drammi (non musicali), hanno intesa la necessità, se non d'inviscerarsi nella storia e afferrarne lo spirito, la *verità*, di ricopiarne, non foss'altro, la parte materiale, la *realità*, il dramma musicale si giace ancora nel falso ideale dei *classicisti*, rinnega, non la verità solamente, ma la storica realtà<sup>709</sup>.

L'istanza civile mazziniana venne fatta propria da altri critici, come il suo amico Filippo de Boni, che nell'agosto del 1839 dalle pagine del veneziano «Il Vaglio» ribadiva, in sedicesimo, le perorazioni del filosofo:

L'arte dunque dev'essere popolare, mentre la scienza non lo è che nelle applicate conseguenze; l'arte insegna e scrive alla moltitudine la sua storia, con alfabeto cui sa leggere l'idiota e il sapiente. Non basta dunque, come vantano alcuni compositori di musica, ricoverarsi sotto le ali d'una scienza profonda, e schermirsi dicendo, che gl'intelligenti scopersero meraviglie per entro il lavoro; se esse vi sono, rifulgeranno agli occhi di tutti; l'intelligente non fa che predire l'evento più o meno lontano, la misura del gusto più o meno corrotto della nazione, della potenza, della malignità e dell'invidia; tal fu Martini quando conobbe Mozart, tal fu Mozart a Parigi allorché udì l'Alceste di Gluck. Ma non avvi giudizio d'artista ch'abbia vinto quello della moltitudine sanzionato dall'età; se l'uno penetra il magistero e le ragioni della bellezza, l'altra lo sente senza saperlo ridere. Quindi l'artista deve calcolarla, deve educarla con operosità indefessa, né temere giammai che lo soffochi un compro partito, il quale non dura un giorno, che egli non resti; e verrà per fermo a fior d'onda la verità, e tutti applaudiranno, anche i nemici, molti dei quali non seppero perché lo aborrissero. È inesorabile la giustizia del tempo, né io parlo d'un partito, bensì di quella moltitudine che raccoglie,

---

<sup>706</sup> [T. LOCATELLI], *Gran Teatro la Fenice*, «Gazzetta di Venezia», 1826, n. 22, pp. 95-96. Sul tenore Domenico Donzelli (1790-1873), autore di una collezione di *Esercizi giornalieri basati isulla esperienza di molti anni* (Milano c. 1840), cfr. L. GRASSO CAPRIOLI, *Singing Rossini*, in E. SENICI, *The Cambridge Companion to Rossini*, pp. 189-203: 201.

<sup>707</sup> Cfr. C. CASINI, *L'Ottocento II*, in SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA, *Storia della musica*, Torino, Einaudi 1978, vl. VIII, pp. 89-162; G. TOMLINSON, *Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities*, «19-th Century Music», X (1986-87), pp. 43-60.

<sup>708</sup> Cfr. F. MAZZINI, *Filosofia della musica*, p. 106.

<sup>709</sup> *Ivi*, p. 166.

mescola, combina ed emette infine una sola voce, che imparziale ti esalta o ti abbassa, né dimanda ricompensa per lodi, né per biasimo si cura di rimbrotti<sup>710</sup>.

Nelle parole del bellunese le incombenze sociali, con rinnovata forza attribuite all'opera musicale, venivano esaltate dai caratteri, che la contraddistinguevano quale autonomo prodotto artistico: non si trattava di livellare le peculiarità della musica, risolvendo hegelianamente le sue ragioni in quelle della filosofia; bensì, nel pieno riconoscimento della sua artisticità e in un maturo rispetto delle ragioni costitutive dell'evidenza scenica, esaltare la capacità propria del melodramma di aprire il varco ad una dimensione altra rispetto al reale, attraverso cui procedesse una diversa forma di conoscenza della realtà.

Come dubitare d'altro canto che questa consapevolezza e questa mutata sensibilità nei confronti dell'arte musicale abbiano inciso anche nelle contemporanee riflessioni intorno alla relazione tra la rappresentazione pittorica ed il referente reale, contribuendo a demolire gli ultimi retaggi di una concezione mimetica di tipo tradizionale ed aprendo anche alle arti figurative nuovi campi di ricerca?

Per trovare conferma alla nostra ipotesi dobbiamo rivolgerci ai precoci interventi di un critico particolarmente sensibile alle ragioni teatrali ed aperto alle elaborazioni teoriche d'oltralpe: il milanese Giacinto Battaglia. Già collaboratore dei «Teatri», esperimento di pubblicazione semi-specialistica, nel quale aveva dato avvio ad alcune riflessioni sulla componente mimetica della musica, Battaglia s'impegnò nel giornale da lui stesso fondato, «Il Barbiere di Siviglia» (presto rinominato «Figaro»), in una strenua campagna a promozione di una concezione essenzialmente espressiva del melodramma, intendendo con tale attributo differenziare le moderne opere in musica dall'ormai vieta tradizione metastasiana: allo spirito aulico, che caratterizzava quest'ultima, di spiccata evidenza nella concezione eminentemente sociale della componente sentimentale<sup>711</sup>, il critico contrapponeva la carica passionale dei melodrammi belliniani, nei quali la lotta tra dovere ed affetto, ragione e sentimento veniva risolta a favore del secondo elemento, eccitato oltre misura, fino ai limiti della pazzia<sup>712</sup>.

Le innovazioni drammatugiche di tali opere, pervase da una penetrante atmosfera sentimentale, erano particolarmente apprezzate dal pubblico, che trovava risposta alle proprie istanze di coinvolgimento emotivo, ma guardate con sospetto dagli eruditi e dagli accademici classicisti, e necessitavano pertanto di un intervento esplicativo da parte della critica, la quale, sensibile agli orientamenti del gusto attuale, tendeva a schierarsi con la maggioranza degli spettatori e riservava parole sature d'entusiasmo alla moderna condotta dell'azione, appassionata e tesissima. Così Battaglia, intervenendo a proposito del largo concertato, con cui si concludeva il primo atto della *Beatrice di Tenda* (Venezia, Teatro La Fenice, 16 marzo 1833), osservava come “tutti i personaggi del dramma” fossero “presi dalla massima forza de' loro affetti individuali”<sup>713</sup>: e proseguiva, elencando in Filippo “l'esultanza feroce e malvagia di aver colta in una supposta colpa quella moglie ch'egli odia virtuosa”; in Beatrice “la maestà, l'orgoglio dell'innocenza che, altera di sé, sprezza le minacce di un'ostentata collera”; in Agnese “la gioia malvagia di una vendetta preparata e compita”; in Orombello “il dolore di essere stato incautamente cagione di quell'ira, che è imminente a scoppiare sul suo e sul capo della creduta e voluta sua complice”. Notava quindi:

Tutti questi sentimenti sì opposti e sì assoluti sono dipinti da *Bellini* con una melodia concertata con tale e tanta finezza di spirito poetico, con tanta squisitezza drammatica, che mentre ogni singola parte si spiega con

---

<sup>710</sup> F. DE BONI, *Della Pubblica Esposizione di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», IV (1839), n. 33, pp. 257-59.

<sup>711</sup> Opportunamente Albert ha scritto che nei drammi metastasiani l'amore è “gesellschaftliche Erscheinungsform” (H. ALBERT, *W. A. Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1955<sup>7</sup>, I, p. 181).

<sup>712</sup> Cfr. M. R. ADAMO e F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI 1991; O. CESCATTI (a cura di), *Tutti i libretti di Bellini*, Milano, Garzanti 1994; F. DELLA SETA, S. RICCIARDI (a cura di), *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica*, Atti del Convegno internazionale, Siena 1-3 novembre 2000, Firenze, Olschki 2004; G. SEMINARA, A. TODESCO (a cura di), *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale, Catania 8-11 novembre 2001, Firenze, Olschki 2004.

<sup>713</sup> G. B[ATTAGLIA], *Alcuni pensieri sulla Beatrice Tenda di Bellini*, «Barbiere», I (1833), n. 32.

modulazioni a colorito sì speciale che esprimono né più né meno un affetto proprio e diverso e servono alla drammatica evidenza, tutte esse parti si intrecciano, e, unite così, mirano meravigliosamente all'effetto musicale, il quale è avvalorato da una maestria di numeri e di concertazione da bastare per se sola a decidere del merito di un maestro. Se a questa pittura a contorni finiti, volete aggiungere il fondo ossia lo sfumato del quadro, avrete i cori che con tocchi lenti, gravi e, come a dire, ponderati, accennano il sentimento da cui denno essere compresi non come partecipi ma come semplici spettatori della scena; ossia una profonda meraviglia non sgombra da terrore, un presagio funesto delle conseguenze di un caso terribile quanto inaspettato<sup>714</sup>.

Publicato anonimo, ma per la condotta stilistica ed i messaggi sottesi facilmente attribuibile alla stessa penna, il commento alla prima della *Straniera*, altro melodramma belliniano su testo di Felice Romani (Milano, Teatro alla Scala, 14 febbraio 1829), pubblicato sulla «Gazzetta di Venezia» nel febbraio 1829<sup>715</sup>: Battaglia applaudiva innanzitutto il poeta per aver saputo offrire a Bellini “un campo di situazioni drammatiche vive e commoventi”, preparando così l’immaginativa del maestro “a cogliere tutte quelle eleganze di motivi e di stile, che in una giovane fantasia sogliono traboccare da ogni banda”. Relegando al libretto l’esposizione dell’antefatto (senza la cui lettura, come già notavano i commentatori dell’epoca, la vicenda rappresentata rimaneva incomprendibile<sup>716</sup>), Romani aveva saputo condensare i complessi intrighi, descritti dalla sua fonte, il romanzo *L'étrangère* di D’Alincourt (Parigi 1825), entro una trama fittissima, dove le inverosimiglianze dell’azione apparivano riscattate dalla copiosa presenza di “situazioni”, come riconosceva lo stesso Bellini, “tutte nuove, grandiose”<sup>717</sup>. Tanto astioso, come si è visto, nei confronti dell’orditura narrativa dei *Promessi Sposi*, Romani si dimostrava in sede operistica un autentico riformatore, capace di predisporre un libretto efficace ai fini dell’intensificazione drammatica e passionale dello spettacolo belliniano:

*Romani* ha quasi radicalmente riformato fra noi il vero melodramma tragico. – scriveva Battaglia – Egli il primo ha eretto sulle rovine del vecchio *libretto serio* la vera tragedia lirica, la quale è (intendiamoci bene) quel componimento che più di ogni altro si dedica alla espressione degli affetti esaltati, alla pittura delle passioni nel loro febbrile parossismo, allo sviluppamento rapido, e per conseguenza violento dei caratteri primitivi, di que’ caratteri, cioè, che a ben dipingere i quali vogliono contorni convenzionali, colori decisi e spiccati, ma senza sfumature, senza passaggi<sup>718</sup>.

Risalta il radicale stravolgimento, operato da Battaglia nella qualifica degli attributi propri del dramma per musica, rispetto alle considerazioni di matrice classicista: la scarnificazione manichea e l’esasperazione passionale, caratterizzanti il libretto romaniano, non costituivano agli occhi del critico un’anomalia, bensì denotavano il testo come organismo strutturato, dotato di una

---

<sup>714</sup> *Ibidem*.

<sup>715</sup> [ID.?], *Milano – I. R. Teatro alla Scala – La Straniera; melodramma di Felice Romani, musica del maestro Vincenzo Bellini*, «Gazzetta di Venezia», 1829, n. 46, pp. 181-83.

<sup>716</sup> Cfr. *Milano – I. R. Teatro alla Scala – La Straniera; melodramma di Felice Romani, musica del maestro Vincenzo Bellini* «Eco», II (1829), n. 20: “Chi può capire p. e. il perché la Straniera, donna divorziata fuggitiva e per conseguenza libera, sostenuta di più da suo fratello, non isposi un uomo del qual s’innamora, o non fugga anzi che esporre se stessa, e gli altri a tutti i guai di cui ella è cagione?”.

<sup>717</sup> Cfr. L. CAMBI, *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori 1943, p. 146; A. SOMMARIVA, *Felice Romani: melodrammi, poesie, documenti*, Firenze, Olschki 1996, p. 88. Sebbene non autografa, merita di essere qui ricordata anche la cosiddetta lettera di Bellini ad Agostino Gallo, suo grande ammiratore, alla cui base stanno probabilmente alcune dichiarazioni autentiche, fatte dal compositore in altra forma: descrivendo i diversi stadi della composizione, Bellini rimarcava l’importanza di un buon libretto, che doveva contenere situazioni tese e “versi armoniosi e caldi d’espressione” (la lettera apparve nel 1843 a Firenze con il titolo *Sull’estetica di Vincenzo Bellini. Notizie comunicate da lui stesso al Gallo*; fu ristampata più volte e infine riportata da F. CICONETTI nella sua *Vita di Bellini*, Prato, Alberghetti 1959 pp. 37-39; ora anche in. M. R. ADAMO e F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI 1981, pp. 518-22, con opportuno commento critico).

<sup>718</sup> G. BATTAGLIA, *Milano. I. R. Teatro alla Scala. La Gioventù di Enrico V, melodramma in quattro parti di Felice Romani, con nuova musica del maestro Mercadante*, «Barbiere», II (1834), n. 96, pp. 382-83. La coerenza della posizione a prima vista contraddittoria di Romani, convinto classicista e nel contempo principe dei librettisti romantici, è stata opportunamente evidenziata da A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani*, pp. 41-57; cfr. inoltre E. MARIANO, *Felice Romani e il melodramma*, in FONDAZIONE GIORGIO CHINI (a cura di), *Opera & Libretto. I*, Firenze, Olschki 1990, pp. 165-209.

precisa autonomia operativa, distinta da quella peculiare all'opera letteraria irrelata. Una simile inversione di segno non rispondeva ovviamente a particolari umori di Battaglia, ma trovava giustificazione nel più radicale cambiamento di prospettiva, operato dal giornalista nei confronti dell'intero complesso melodrammatico: considerando gli sviluppi della coeva produzione belliniana e gli innovativi rapporti, instaurati dal maestro catanese tra musica e testo poetico, il critico aveva saputo affrancarsi dalla tradizionale poetica logocentrica per guardare all'opera in musica come un insieme organico, nel quale le diverse componenti concorrevano insieme ad avvalorare un tipo di rappresentazione affatto estranea alle logiche proprie alla successione storica degli eventi.

In tale prospettiva particolarmente sintomatico risulta il commento ad una nuova rappresentazione di *Norma*, la quale, a quattro anni di distanza dalla prima, poco felice, recita scaligera (Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1831), si era oramai affermata come uno dei più splendidi capolavori del catanese<sup>719</sup>. Riconducendo direttamente la trama del libretto alla vicenda della Velleda narrata da Chateaubriand (1808)<sup>720</sup>, Battaglia definiva il modello rappresentazione dei "particolari proprii del concetto storico-morale", laddove il testo della *Norma*, legandosi con l'imprescindibile ultimazione armonica, che lo dotava di un preciso statuto estetico, compendia in sé "i tratti speciali al concetto storico artistico: ivi la realtà nella sua più trasparente schiettezza, qui l'idealismo alzato alla sua più pura espressione"<sup>721</sup>. Mentre il lavoro di Soumet, preso a pretesto, si concludeva con il terribile infanticidio, nell'opera la figura di Norma risultava umanizzata ed avviata al riscatto: attraverso una morte, che trovava riscontro in quella dei due sposi cristiani Eudoro e Cimodocea nel XXIV libro dei *Martyrs*, Bellini, secondo le note di Battaglia, ne faceva emblema di un amore in lotta contro l'inesorabile fato, di una *Caritas* vittoriosa all'interno di un mondo romanticamente primitivo e barbarico. Lungi dal ridurre la propria sfera d'interesse alla realtà nel suo divenire quotidiano, il melodramma proponeva dunque una visione diversa, più profonda e forse più vera del reale; liberati dal giogo dell'utile, gli eventi, passando dalla storia alla sfera dell'arte, divenivano rappresentazione di un *quid* trascendente:

Se le regole del bello impongono all'autor tragico (e sia questi pur romantico fin che si vuole) di dare a' suoi tipi un disegno più artistico, ossia più vicino all'ideale, di quello che essi hanno nella loro nuda realtà, quanto non sono esse più severe queste regole pel poeta melodrammatico e pel compositore, i quali, dovendo far parlare ai loro personaggi un linguaggio tutto di forma (e tanto di forma che ogni parola è racchiusa in uno spazio determinato dalla misura del tempo musicale) sono costretti a tenersi entro un cerchio di modi e di espressioni affatto formali? Stretti appunto da questi vincoli, il poeta e il maestro autori della *Norma* posero il lor maggiore studio, il primo a modellare il carattere principale di quest'Opera con tutta la più pura venustà della poesia lirica, il secondo a colorirne la elevata fraseologia colle tinte musicali più adatte a conservare non solo ma a dare maggiore impronta a quel carattere<sup>722</sup>.

---

<sup>719</sup> L'accoglienza tiepida della *Norma* alla prima rappresentazione è documentata dall'«Eco» del 28 dicembre 1831 e dalla «Gazzetta di Milano» del successivo 30 dicembre (entrambi riportati in M. R. ADAMO-F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, pp. 179-80); sui risvolti politico-amorosi, che accompagnarono lo scarso successo dell'opera, di cui approfittarono gli amici di Carlo Visconti di Modrone, sovrintendente ai teatri di Milano e ammiratore della Malibran, e la contessa Giulia Samoyloff, amante di Pacini, cfr. G. TINTORI, *Bellini*, Milano, Rusconi 1983, pp. 172-74.

<sup>720</sup> Nonostante la fonte dichiarata nel titolo da Romani fosse la tragedia di Alexandre Soumet (1788-1845), *Norma ou L'infanticide*, rappresentata all'Odéon di Parigi il 6 aprile 1831, chiari sono gli influssi dei capitoli IX e X di *Les martyrs* (1808) di Chateaubriand, che il librettista tenne presente, soprattutto per quanto concerne l'evocazione dei riti, che nella tragedia mancano e che invece nell'opera appaiono, nettamente filiatati dalla descrizione dei *Martyrs* (cfr. M. SCHERILLO, *La Norma di Bellini e la Velleda di Chateaubriand*, «Nuova Antologia», XXXVI, 16 giugno 1892; M. RINALDI, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Santis 1965, pp. 259-65; F. CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, Milano, Vita e Pensiero 1968, pp. 449-576: 515-47). Lippmann sottolinea inoltre le analogie della trama con l'*Alonso e Cora* di Mayr (1803, testo forse di Bernardoni), *La Vestale* di Spontini (1807, testo di De Jouy) e *La sacerdotessa d'Irminsul* di Pacini (1820, testo di Felice Romani): cfr. M. R. ADAMO – F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, p. 336, nota 45. Da non dimenticare infine il coreodramma viganoviano *La Vestale* (1818), su cui ci siamo soffermati nel capitolo secondo.

<sup>721</sup> G. BATTAGLIA, *Del modo più proprio di rappresentare la parte di Norma nell'Opera di Bellini di questo nome*, «Figaro», I (1835), n. 14, pp. 53-54.

<sup>722</sup> *Ibidem*.

Nel melodramma belliniano era costantemente conservata “una tinta generale di elevatezza tragica”, la quale, idealizzando i “passaggi di affetto” ed i “tocchi di passione” della sacerdotessa – si ricordi il tono sublime di alcune pagine della protagonista, dove si insinuavano un’ampiezza di respiro ed un’intensità lirica, costantemente regolamentate dalla pregnanza di una linea melodica precisamente equilibrata (“Casta diva”, “Teneri, teneri figli” e la cosiddetta aria finale) –, riusciva a “stampare” più efficacemente le diverse impressioni “nel cuore dello spettatore”: scritta “e poeticamente e musicalmente con tutta la severità, con tutta la elevatezza di stile voluta a darci un contorno tragico tutto suo proprio”, la parte di Norma, amante, madre, sacerdotessa e guida profetica di un popolo guerriero, escludeva ogni rappresentazione di tipo naturalistico, richiedendo invece un porgere marcato, idealizzato, per così dire “sculpito”, capace di esplicare la tragicità di una condizione di costante distacco e di lacerante contrasto con gli altri personaggi, ancor più accentuata dalla piena consapevolezza dell’infamia<sup>723</sup>. Proseguendo nel commento, Battaglia si soffermava allora sulla ritmica dilatata del gesto operistico, il quale doveva assecondare le lunghe pause, che separavano le frasi maestose della sacerdotessa, chiuse con una nota resa incisiva dall’acciaccatura e ribattuta, a segno della sua sacra autorità:

La rappresentazione musicale, per essere una forma di imitazione affatto ideale della verità; o, a dir meglio, per essere una specie di sublime parodia della verità stessa, non può assolutamente modellarsi dietro quegli improvvisi e subitanei impulsi della ispirazione che a tutto rigore appena si permettono alla rappresentazione declamata, quando questa discenda dall’altezza della severità tragica per toccare la libertà drammatica o la licenza comica; ma deve bensì attingere dalla ispirazione il concetto primo della forma, indi, afferratolo una volta, adottarlo per sempre e conservarlo indelebile e immutabile, salvo le poche secondarie modificazioni atte a renderlo più perfetto e più degno della sua immutabilità stessa. I gesti, gli atti, i disegni e le pose varie della persona, destinati ad accompagnare o il semplice recitativo musicale o il canto, debbono essere di tutta necessità convenzionali e formali per la semplice ragione che il loro ufficio è quello di sussidiare un linguaggio convenzionale e formale in tutta la forza della parola, come è quello della musica. Il disegnato, il simmetrico sviluppo delle cantilene o delle frasi armoniche, più o meno lentamente determinato dalla consumazione della misura del tempo, ossia *battuta*, vuole un disegnato e simmetrico sviluppo di atti, di pose, di gesti<sup>724</sup>.

Come rivelano i passi citati, l’articolo si inseriva nelle discussioni, che fiorirono intorno alla metà degli anni Trenta circa il primato recitativo di due acclamate primedonne, Giuditta Pasta (1797-1865) e Maria Garcia Malibran (1808-36): alla gestualità meno corretta ma più studiata dell’italiana, la francese contrapponeva una vocalità potente, anche se a volte eccedente i limiti del gusto. La contesa fra i sostenitori dello stile classico della prima ed i partigiani del genio poetico della Malibran divenne un’importante palestra per determinare i criteri di verosimiglianza non solamente dell’arte “istrionica”, ma dell’intero spettacolo melodrammatico, sì che ci sembra opportuno, prima di proseguire con i nostri ragionamenti, ricordare alcuni dei contributi critici.

\*\*\*

Oggetto di passioni, di culto, come di odio e denigrazioni senza freni, nell’Ottocento i cantanti d’opera (i grandi cantanti, s’intende) furono delle autentiche star, adorate ed idoltrate dal pubblico di ogni parte d’Italia: in occasione delle loro *performances* presso le più prestigiose sale teatrali cittadine essi ricevevano in dono fiori, articoli di lusso, gioielli; in loro onore venivano lanciati in sala sonetti, magari stampati su seta; godevano infine di condizioni privilegiate nei locali

---

<sup>723</sup> Come ha segnalato Lippmann, in punti determinati delle partiture compaiono precise istruzioni per l’interprete apposte direttamente dal compositore, che ripeté con particolare frequenza le indicazioni “con abbandono”, “con grande espansione” “stentate(o)”, “con slancio”, “con estasi”; le colorature dell’aria finale di Imogene nel *Pirata* devono essere cantate “in modo lacerante”, alcuni passaggi di Norma nel suo duetto con Pollione (II atto), “con pianto lacerante”; nella *Beatrice*, atto I, Agnese deve eseguire il duetto con Orombello “prorompendo con tutto il dolore”, mentre Beatrice nel duetto con Filippo “con tutta forza e passione”; nei *Puritani* Elvira deve cantare il “refrain” dell’aria della pazzia (primo tempo) “con tutta la disperazione del dolore” (cfr. M. R. ADAMO – F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, pp. 510-11, nota 187).

<sup>724</sup> *Ibidem*. Questa parte dell’ articolo fu riprodotta nel «Gondoliere», II (1834), n. 16, p. 64.

pubblici ed erano sovente ritratti dagli stessi artisti<sup>725</sup>. Alle loro voci era demandata la chiara significazione drammatica del personaggio rappresentato, e quindi la coerenza narrativa dell'intera opera: secondo un codice diffuso per tutto l'Ottocento, la distribuzione dei ruoli era infatti sempre affidata al registro vocale, determinante la caratterizzazione morale e la personalità dei protagonisti, che la povertà documentaria, propria dello spettacolo lirico, avrebbe altrimenti lasciato indeterminate. La configurazione tradizionale (eroina-soprano, eroe-castrato poi contralto, antagonista-tenore) lasciò il posto nel primo terzo del secolo a una nuova triade: eroina-soprano, eroe-tenore, antagonista-baritono o basso. Ciò che caratterizza entrambe queste distribuzioni è la subitanea riconoscibilità da parte del pubblico, il quale ricollegava direttamente ciascuna voce ad un determinato atteggiamento morale, cui il personaggio avrebbe dovuto conformare il proprio agire: le eccezioni non erano ammesse.

Considerato il loro ruolo fondamentale nell'economia della rappresentazione, dalla metà del Settecento, svincolatisi dalla dipendenza da una corte, i cantanti avevano cominciato a trattare in prima persona con gli impresari – tra i più celebri, il milanese Domenico Barbaja (1778-1841), che per oltre un trentennio (1804-40) dominò i teatri di Napoli, ed il marchigiano Alessandro Lanari (1790-1852), dal 1820 al 1850 alla guida di molti teatri italiani – entro un moderno sistema mercantile, nel quale potevano far valere le proprie pretese. Nel contratto, stipulato tra l'artista e l'impresario, erano generalmente regolate le prestazioni ed i doveri del cantante, che doveva raggiungere il teatro entro una data stabilita per partecipare ad un certo numero di prove<sup>726</sup>; seguivano altre indicazioni più specifiche sulla parte, nonché il numero delle rappresentazioni, cui avrebbe dovuto presiedere: entro una stagione teatrale estremamente fitta, il ritmo forsennato delle repliche costringeva l'interprete a cantare fino a cinque o anche sei giorni la settimana. Quando le condizioni alterne del mercato in età napoleonica – legate alle contemporanee vicissitudini politiche – conobbero un assestamento (metà degli anni Venti), i compensi dei cantanti crebbero con curva esponenziale, fino ad arrivare negli anni Trenta al doppio o al triplo della cifra, incassata da un artista del secolo precedente: in particolare, i guadagni di un'importante prima donna potevano surclassare quelli di chiunque altro, raggiungendo anche i mille franchi a serata, record italiano appartenuto alle citate Pasta e Malibran – per avere un raffronto, Bellini incassò per la *Norma* 10.000 franchi<sup>727</sup>.

Quali le ragioni, che stavano alla base della straordinaria remunerazione delle due artiste?

Nata a Saronno, in provincia di Varese, l'italiana aveva studiato canto presso il Conservatorio di Milano con il compositore e maestro di cembalo Giuseppe Scappa<sup>728</sup>. Il suo debutto come professionista, al Teatro Filodrammatici di Milano nel 1815, non aveva però avuto un esito felice, così come quello che contraddistinse il suo esordio inglese al King's Theatre di Londra nel 1817, rivelatosi un fallimento. Se gli anni Venti del secolo segnarono il suo riscatto tanto sulle scene italiane quanto nei teatri inglesi e francesi, dove la Pasta si esibì tra il 1821 e il '26, non è da sottovalutare un'ulteriore indicazione biografica: fino al 1829, quando esordì a Vienna nella

---

<sup>725</sup> Per un riscontro documentario alle informazioni fornite e per approfondimenti cfr. J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, Bologna, Il Mulino 1993. Si raccomandano inoltre i saggi, contenuti nel volume collettaneo a cura di M. CARACI VELA, R. CAFIERO, A. ROMAGNOLI, *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1993; ed il recente S. CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine: la voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere 2006.

<sup>726</sup> Per imparare e provare un'opera sconosciuta erano generalmente considerati necessari circa venti giorni, sebbene spesso gli interpreti principali provassero soltanto una settimana; da quando si affermò l'opera di repertorio il preavviso per un cantante poteva essere minimo, se non nullo, e la durata del periodo di prove crollò di colpo (cfr. J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera*).

<sup>727</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>728</sup> *Giuditta Pasta e i suoi tempi. Memorie e lettere raccolte a cura di MARIA FERRANTI NOB. GIULINI*, Milano, Giulini 1935-38; *Giuditta Pasta, i suoi tempi e Saronno*, catalogo della mostra, Saronno, Biblioteca Civica di Saronno 1977; G. APPOLONIA, *Le voci di Rossini*, Torino, EDA 1992, pp. 324-41; ID., *Giuditta Pasta, casta diva*, «Tracce», I (1994), pp. 29-46; *Son Regina, son Guerriera. Giuditta Pasta: donna italiana, artista europea tra età neoclassica e romantica*, catalogo della mostra, Saronno, Biblioteca Civica di Saronno 1997; S. RUTHERFORD, "La cantante delle passioni": *Giuditta Pasta and the idea of poetic performance*, «Cambridge Opera Journal», XIX (2007), pp. 107-38.

*Semiramide* di Rossini, Giuditta cantò sempre come contralto e solo allora passò al registro di soprano.

Questa indicazione risulta utile per avvicinarci alla sua vocalità, calda e piena, singolarissima per varietà di colori, potenza, duttilità, agilità ed estensione (dal La sotto il rigo al Re sovracuto), non molto limpida nel registro centrale, ma sonora e brillante negli acuti e sostenuta da un'eccellente tecnica (anche virtuosistica). È però come attrice che la Pasta non ebbe rivali, divenendo l'interprete preferita di Bellini e Donizetti, che le affidarono i ruoli delle loro più tragiche eroine, ormai proiettate nel melodramma di impianto romantico: associando un forte temperamento drammatico ad un'eccezionale presenza scenica ed ottime doti recitative, eredi del modello interpretativo imposto dalla Pallerini nei balli viganoviani<sup>729</sup>, la cantante riuscì infatti a rispondere a pieno alle rinnovate esigenze attoriali imposte dai moderni compositori, i cui drammi dalle tinte fosche e ricchi di veementi contrasti e folli passioni richiedevano la partecipazione emotiva dei cantanti<sup>730</sup>.

Se solo il «Censore dei Teatri» trovò da ridire sulle capacità recitative della Pasta, che riscosse invece gli applausi incondizionati della maggior parte dei critici, i giudizi sulle sue qualità canore risultano più combattuti, e neppure i suoi estimatori poterono disconoscere i difetti di un timbro a tratti fesso e di una voce vacillante a causa degli eccessivi sforzi, cui era sottoposta.

Nel 1832, in una fase precedente la polemica da cui abbiamo preso le mosse, Battaglia era già intervenuto a difesa della Pasta. Il 26 dicembre 1831, dopo quindici anni di carriera, l'artista aveva cantato per la prima volta nel tempio milanese della musica, La Scala, nel ruolo di Norma, una protagonista femminile finalmente a tutto tondo: la gamma espressiva straordinariamente espansa del ruolo – dalla solennità della preghiera ai patetici canti di vendetta (cabaletta “*Già mi pasco ne' tuoi sguardi*” del duetto Norma-Pollione), dalla malinconia dell'arioso, che apre il II atto “*Teneri, teneri figli*”, alla lieta vivacità della cabaletta del duetto con Adalgisa nel II atto – risultò particolarmente rispondente alle eccezionali doti drammatiche dell'attrice<sup>731</sup>. Il giornalista, che considerava la Pasta sublime interprete di “un linguaggio nuovo, meraviglioso, celeste”, rispondeva alle critiche mosse da taluni pedanti, i quali l'avevano accusata di eccessiva “ricercatezza” ed “esagerazione” nei gesti e nelle mosse<sup>732</sup>. Stabilendo un preciso discrimine tra le gestualità, sovente confuse, dell'attore tragico e del melodrammatico, a suo dire regolate invece da leggi affatto distinte, Battaglia scriveva:

---

<sup>729</sup> Si veda la dichiarazione che la cantante medesima rilasciò a Stendhal: “J'ai entendu dire à madame Pasta qu'elle a les plus grandes obligations [...] à la sublime Pallerini, l'actrice formée par Viganò pour jouer dans ses ballets les rôles de Myrrha, de Desdemona et de la Vestale” (STENDHAL, *Vie de Rossini*, p. 492; ed. it. p. 232). Anche Ritorni nei *Commentarii* viganoviani istituiva un diretto confronto tra le due artiste: “È mio avviso poi, che fra tutte la celebre Giuditta Pasta, la quale nel melodramma [...] giunse a superare le drammatiche attrici italiane, se le fosse toccato per caso essere invece ascritta all'arti mute, avrebbe in certa guisa superata la Pallerini [...], tant'è in essa la forza del sentire e tanta la potenza di que' suoi animatissimi sembianti [...]. E que' suoi occhi, che quando sollevansi, e quasi nascondonsi sotto la palpebra superiore, accennano così ben il duolo che punge addentro il cuore! [...] Né tacerò che le sue brevi e rotondissime braccia han anch'esse un nonsochè, al dir d'un tale, di parlante, attissime all'arte di energica gesticolazione” (C. RITORNI, *Commentarii*, pp. 345-46).

<sup>730</sup> La sua memorabile interpretazione dell'*Anna Bolena* di Donizetti (prima assoluta al Carcano il 26 dicembre 1830) colpì la fantasia di Karl Brjullof, grande appassionato di musica, che la ritrasse nella scena della follia, dopo la trionfale rappresentazione del dramma al teatro Comunale di Bologna l'11 maggio 1834 (cfr. *Giuditta Pasta, i suoi tempi e Saronno*, p. 22; si veda inoltre la scheda, redatta da S. BIETOLETTI, in G. GODI e C. SISI, *La tempesta del mio cor*, n. 35, pp. 87-88). Ricco di notizie sull'iconografia di Giuditta Pasta M. CERIANA – V. MADERNA – C. QUATTRINI (a cura di), *Una virtuosa del bel canto ritratta da Giuseppe Molteni: Giuditta Pasta in Nina o sia la pazza per amore*, catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera febbraio – maggio 2004, Milano, Electa 2004.

<sup>731</sup> G. B[ATTAGLIA], *Dell'arte drammatica e musicale di madama Pasta*, «Indicatore», IV (1832), pp. 417-22. Il successo dell'ancora misconosciuta cantante era stato pronosticato dalla «Gazzetta di Venezia», 1820, n. 136, pp. 541-43; la sua trionfale carriera era quindi ripercorsa in diversi interventi dei «Teatri», III (1829), 2. Per ulteriori testimonianze, si veda la nostra *Antologia*.

<sup>732</sup> Esemplare[L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Ugo conte di Parigi, tragedia lirica con musica di Donizetti*, «Censore Universale», IV (1832), n. 22, pp. 85-86.



Ma certo è che costoro non veggono fino a qual punto limitato di *naturalzza* e di verità può giungere l'arte drammatica del cantante assai diversa da quella del semplice attore. Questi non fa che accompagnare col gesto e colle mosse l'andamento libero ed istantaneo della declamazione; il cantante all'incontro deve sostenere, deve prolungare il suo gesto per tutto il durare della frase musicale stemperata più o meno sulla parola che esigette quel tal gesto e quella tal mossa. Questo lento alternarsi e succedersi dei gesti e delle mosse voluto dal lento progredire della cantilena fa sì che l'occhio dello spettatore abbia maggior tempo di esaminarli, di analizzarli, e d'iscorgervi lo studio, d'intravedervi l'artificio<sup>733</sup>.

L'anno seguente, "l'anno *Norma*" alla Fenice<sup>734</sup>, il compilatore della «Gazzetta di Venezia» Tommaso Locatelli riservava alla cantante pagine ricche di entusiasmo, in cui esaltava l'efficacia sublimante del suo sguardo, che, fissatosi in un punto di fuoco interiore, distillava l'istante nel culmine della passione e lo proiettava come un raggio irresistibile sul pubblico, "sì ch'ella in noi medesimi trasfonde il sentimento o la passione ond'è agitata". Le sue braccia, abbandonate o portate al di sopra della cintola, esprimevano la desolazione, "la sollevazione dell'animo", imploravano, pregavano, maledicevano, proteggevano, con moto lento e repentine tensioni. La voce, "di cui non sappiamo dire se meglio accompagni l'azione o sia da lei accompagnat[a]", diveniva capace di lacrimar cantando<sup>735</sup>.

L'attrice, avrebbe confermato un anonimo collaboratore dell'«Eco», rappresentava sulla scena "il tipo più perfetto del genere classico"<sup>736</sup>.

Scontato, nel confronto tra le due dive, l'attributo di genio "romantico", assegnato alla folgorante Malibran, apparsa nella stagione del 1834 ad intaccare il prestigio della stella lombarda:

Ingegno potente, – la salutava Defendente Sacchi – voce di mirabile estensione e nitidezza, doni onde va debitrice alla natura: lo studio e l'arte sono grandi, sebbene ella più ami sovente lasciarsi trascinare dal genio. Le situazioni ch'ella rappresenta sono da lei potentemente sentite; o *Norma*, o *Desdemona*, o *Sacerdotessa* che impera e compassiona, che atterrisce, che castiga, o moglie sventurata, che trema, che piange, che fugge un'ingiusta gelosia, è sempre quale si appalesa un'anima fortemente concitata da simili passioni<sup>737</sup>.

Figlia del grande tenore Manuel García, Maria era dotata di una voce di eccezionale estensione, che le consentiva di cantare sia parti di mezzosoprano che di soprano<sup>738</sup>: dopo il debutto londinese nel giugno 1825 in sostituzione dell'ammalata Giuditta Pasta, si era imbarcata con il padre per l'America, dove nel marzo del 1826 aveva sposato l'attempato commerciante francese Eugène Malibran. Abbandonato il marito, assediato dai creditori, era presto rientrata a Parigi, riprendendo a calcare le scene. I capricci e la scandalosa condotta sentimentale – convisse per alcuni anni con il violinista Charles de Bériot ed ebbe diverse gravidanze clandestine – non fecero che aumentare il fascino di una diva oramai affermata a livello europeo, capace di incantare tanto i pubblici francesi che londinesi. Nel 1832 la Malibran si trasferì in Italia, eletta a sua nuova patria: Bologna, Milano, Lucca, Ferrara, Piacenza, Senigallia e Venezia furono altrettante arene, dove raccolse allori, la cui eco riempì periodici, effemeridi, novelle.

Non mancarono, come dicevamo, alcuni osservatori più critici, o quantomeno restii a riconoscere l'assolutezza di un primato, disputatole dalla collega italiana.

---

<sup>733</sup> G. B[ATTAGLIA], *Dell'arte drammatica e musicale di madama Pasta*.

<sup>734</sup> Dopo le ventotto rappresentazioni del 1833, nel 1834, alla sesta serata di *Norma* alla Fenice, ancora una volta applauditissima, Locatelli annotava: "E così il secolo XIX ebbe il suo anno *Norma*, come il XVIII ebbe già l'anno *Todi*" (T. LOCATELLI, *L'Appendice*, II, "Spettacoli", 26).

<sup>735</sup> ID., *ivi*, 9. Sullo stile recitativo della Pasta cfr. ancora «Gazzetta di Venezia», 1833, n. 52, pp. 205-06 («Ogni gesto è fatto secondo convenienza e rigore, dal diverso colorir della voce, all'alzare ed abbassar delle braccia»); «Gondoliere», II (1834), n. 32; «Cosmorama. Appendice Teatrale», I (1835), n. 7.

<sup>736</sup> F., I. R. *Teatro alla Scala. Norma, Opera seria. Musica di Bellini, Poesia di Romani (15 Maggio 1834)*, «Eco», VI (1834), n. 59.

<sup>737</sup> D. SACCHI, *Madama Malibran*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 29, pp. 224-26.

<sup>738</sup> Cfr. R. GIAZZOTTO, *Maria Malibran*, Torino, ERI 1986; G. APPOLONIA, *Le voci di Rossini*, pp. 352-365; P. BARBIER, *La Malibran. Reine de l'opéra romantique*, Paris, Pygmalion 2005. Sulla sua vita sono stati girati numerosi film, tra cui ricordo *Maria Malibran*, regia di G. Brignone, 1943; *La Malibran*, regia di S. Guitry, 1944; *Der Tod der Maria Malibran*, regia di W. Schroeter, 1972; *Maria Malibran*, regia di M. Jakar, 1984.

Mentre parte della critica si manteneva cauta, evitando una decisa presa di posizione – come l’anonimo Y del «Corriere delle Dame»<sup>739</sup> –, al suo debutto nel vivace ambiente milanese i più colsero occasione dalla rivalità tra le due attrici per fronteggiarsi in un vero antagonismo da stadio<sup>740</sup>. Battaglia si schierava a favore della più anziana contendente, osservando:

Io paragono la declamazione semplicemente tragica o drammatica alla poesia, e son tanto buono da concedervi che essa possa far uso con lode dell’espressione esagerata; paragono all’incontro la declamazione lirico-musicale alla plastica, e trovo che in essa l’espressione migliore e più conforme alle regole proprie dell’arte, deve essere la più composta, la più disegnata, e (perdonate la frase) la meno sgangherata. OGNI ARTE HA LE SUE PROPRIE REGOLE: torno a ripetere le vostre parole, mio garbatissimo signor C. M. Per giudicare se questo o quell’attore le rispettò codeste regole è mestieri che l’ASPETTATORE (eleganza di lingua da voi usata) non confonda ne’ suoi giudizi l’un’arte coll’altra, e non trovi sublime in questa, que’ modi d’imitazione, che, posti fuor dei confini di quest’altr’arte, diventano falsi e ripugnanti ai principii del bello relativo<sup>741</sup>.

Il misero intervento del «Corriere delle Dame» a favore della Malibran, motivo della risposta del «Barbiere»<sup>742</sup>, poteva invece godere del sostegno autorevole di Luigi Prividali, che nel «Censore» concedeva i suoi ricercati plausi all’attrice francese<sup>743</sup>. Il caustico giornalista aveva infatti notato come fin dalla sua prima apparizione la giovane cantante fosse stata capace di destare nell’animo di ciascuno spettatore un entusiasmo incantevole: ella possedeva “un’abilità straordinaria, che impegnata ad esprimere le passioni della più alta tragedia, con un colorito sì vivo le dipingeva, con una forza tanto potente imprimeva in ogni cuore il terrore e la compassione, da strascinare imperiosamente i suoi spettatori a quell’ultimo confine dell’estremo diletto che si accosta all’opposto confine dell’estremo dolore; laonde i più assidui suoi concorrenti, i più inebriati suoi estimatori si mostrarono quasi contenti di vederla da noi partire, per liberarsi da quella violenza di affetti, da quella tensione di fibre, che rinnovandosi ancora minacciava di farsi insopportabile”<sup>744</sup>. Nell’impersonare Desdemona per l’*Otello* rossiniano “la sua palpitazione nell’incertezza del duello, la sua premura nell’informarsene, la sua esultanza pel fausto annunzio, il suo spavento alla voce del padre, e l’espressione infine del supplicato perdono” erano apparse “pennellate che raccolgono l’ardimento di Tiziano, la venustà dell’Albano, e la finitezza di Raffaello”.

Di seguito, venendo a parlare del suo compagno nel melodramma, il tenore Domenico Reina, ma lasciando ben intendere come il velato termine di confronto fosse in realtà la Pasta, Prividali manifestava la propria posizione sull’arte recitativa:

*Se vuoi ch’io senta, fammi conoscere di sentire tu stesso.* Chi si presenta alla ribalta e vi canta per eccellenza un bel pezzo, farà echeggiare nella sala un rimbombo, che lo richiamerà anche sul proscenio; chi saprà dare come espressione al canto senso anche all’azione, sarà certamente pregiato ed acclamato; ma guidati dai modi dal solo principio della retta ragione non appagheranno che la sola ragione; ed i suffragi di questa non sono i più clamorosi. E chi non istimerà un bel canto, una ragionata azione? Il bel canto però e la ragionata azione saranno un corretto disegno,

<sup>739</sup> Y., *La Norma – Seconda comparsa di M. a Pasta*, «Corriere delle Dame», XXXII (1835), n. 6, pp. 49-52.

<sup>740</sup> Ricordo le simpatiche sestine della *Lettera de MENEGHIN a Cecca sul cunt de M. Malibran-Garcia*, pubblicate a Milano nel 1834 dallo scrittore e poeta milanese CARLO ANGIOLINI, in cui sono offerti due ritrattini eloquentissimi delle due cantanti: “Giuditta Pasta l’è ona gran cantanta, / Ma ’l sò meret l’è fioeu dell’Artifizii; / Ma se la se studia de cap e pianga, / L’agiss con nobiltaa, con gran giudizi; / La cerca lee de sottomett Natura, / Ma vengela in tut coss, l’è cossa dura. / La Malibran la gha in *Vos di vos*, / Ome l’ha dit benissem el Barbee, / Ciara, intonada, con cert bass pastos, / Che varen domà quist tucc i danee: / Se la congiung i acutt ai so cord bass, / Te disi mè, se resta lì de sass” (“Giuditta Pasta è un gran cantante, ma il suo merito è figlio dell’Artificio; certo, se la si studia da capo a piedi, agisce con nobiltà, con gran giudizio; cerca di sottomettere la Natura, ma vincerla in tutti gli aspetti, è cosa ardua. La Malibran ha la “Voce delle voci”, come scrisse benissimo il «Barbiere», chiara, intonata, con certi bassi pastosi, che da soli valgono tutti quei denari: Se poi aggiunge gli acuti alle sue corde basse, te lo dico io, si resta là di sasso”).

<sup>741</sup> G. BATTAGLIA, *Risposta al signor C. M. autore della Polemica che si legge sul foglietto del 10 corrente del Corriere delle Dame*, «Figaro», I (1835), n. 21, pp. 83-84.

<sup>742</sup> C. M., *Polemica*, «Corriere delle Dame», XXXII (1835), n. 10: l’articolo replicava a sua volta ad un precedente intervento, apparso sullo stesso giornale nel numero 6.

<sup>743</sup> Cfr. [L. PRIVIDALI], *La Malibran a Milano. Articolo primo*, «Censore dei Teatri», VI (1834) n. 43, pp. 169-72.

<sup>744</sup> *Ibidem*.

che per diventar pittura ricorrer devono al colorito dell'anima; e tanto potente sarà di questo colorito la forza, che, coprendo anche qualche irregolarità del disegno, cederà al disegno regolare il tranquillo voto della ragione, ed acquisterà per sé il voto tumultuoso dell'entusiasmo<sup>745</sup>.

Gli rispondeva dalle pagine del «Gondoliere» il poeta Luigi Carrer, il quale, pur encomiando la spontanea facilità della Malibran<sup>746</sup>, invitava l'artista a temperare le proprie doti naturali attraverso lo studio: fidandosi esclusivamente delle prime e non curandosi di adeguare la recitazione alla parte, ella mancava a volte la piena corrispondenza della propria interpretazione con il carattere del personaggio rappresentato, che spesso risultava diverso di atto in atto. Nel prosieguo il critico avanzava quindi alcune interessanti osservazioni sulla mimesi artistica:

Il fare della *Malibran*, così da moltissimi, è tutto naturale: sia pure; ma è desso il naturale voluto dall'arti? Non s'è mai detto che le arti avessero a ricopiar la natura, bensì imitarla. La principale difficoltà sta in questo di cogliere il punto che sia egualmente distante e dalla servilità e dall'esagerazione. "Mi fu detto a proposito (ne sia permesso di citare Canova, ove parla in proposito dei marmi di Egina, ed è il XXIV de' suoi precetti) ch'erano belli tipi da imitarsi, perché ritraevano in sé la somiglianza della vera natura: anch'io lo veggio che la natura ritraggono; ma la natura siccome ella è generalmente, non la natura scelta, ch'è il prodotto della scienza di saperla scerre". Se le arti riproducessero la natura verrebbero meno al loro uffizio di cagionare grate illusioni, ravvivando col mezzo dell'imitazione l'attività dell'anima nostra, resa quasi diremmo intormentita nel continuo contatto delle realtà. L'ingegno e lo studio ci danno di far apparire opere della natura, ciò ch'è opera dell'arte; ma l'arte ci deve essere; e fondamento dell'arte è la opportuna elezione di ciò ch'è bello, da ciò ch'è naturale quanto il bello, ma non bello del pari. Quest'arte occorre, più che altrove, nel teatro, ove l'imitazione è tanto prossima alla verità, che da questa a quella non è più che un passo; al che intendevano sommamente gli antichi, squisitissimi conoscitori de' più riposti arcani del bello<sup>747</sup>.

Al pari di Battaglia<sup>748</sup>, Carrer rimarcava la natura affatto artificiale dell'opera melodrammatica, inficiante ogni semplicistica identificazione tra vero storico e verosimile artistico: scopo dell'arte non era una riproduzione speculare della natura; attraverso un processo di selezione e sintesi, essa doveva guidare lo spettatore alla comprensione delle ragioni sottese al reale, la cui legittimazione andava ricercata nei recessi stessi della quotidianità. Nei frammenti del presente,

---

<sup>745</sup> *Ibidem*. Testimonia l'entusiasmo pubblico suscitato dalla cantante T. LOCATELLI, *L'Appendice*, III, "Critica", 18, pp. 312-20: celato sotto le vesti di un fantomatico "Filinto", il giornalista ricordava come durante una rappresentazione dell'*Otello*, dato alla Fenice nel marzo 1835, "nel momento della maggior passione, e quand'ella [la Malibran] impetra perdono dal padre o quando ahimè! in vano tenta di placare i gelosi furori del furibondo marito, io vidi persone intenerite fino alle lagrime: io stesso mi sentia mosso ad andar sulla scena ad arrestar il braccio di quel barbaro africano, che non si lasciava vincere dalla commozione dell'animo onde io era tocco"; ancora sulla *Straniera*, replicata al Teatro Gallo: "A mezzo della sua cabaletta, con più zelo d'ammirazione, che rispetto certo al suo canto, dal vedere al non vedere [la Malibran] è involta e investita da una pioggia di oro mista a fiori minuti, con cui discendea dal ciel della scena la gratitudine del sig. Gallo, il padre Giove di questa Danae gentile. Volano in questo fuor dalle loggie, dai loggiati e fino dalle finestre dell'alto, sonetti e colombi, cardellini e ritratti; dalla platea e dalle logge si agitano i fazzoletti e bianchi e rossi e gialli; si fanno bandiere dei bastoni, sventolano in aria in cima a quelli fino a' fiori e i cappelli, e dove non possono aiutare le mani aiutano ad applaudire le gole, i piè, le ginocchie. Qui uscirono le voci di *cara*, di *benedetta*, d'*immensa* (epiteto dato al mare), qui in somma lo strepito, la faccenda, l'entusiasmo, il furore salì a tale apice di perfezione, ch'io non vidi né vedrò forse l'eguale mai più" (ID., *ivi*, 23, pp. 332-36: 335); pur applaudendo nel complesso le straordinarie doti della cantante, Locatelli lasciò trapelare qui e là alcune velate censure per certi suoi modi alquanto esagerati.

<sup>746</sup> [L. CARRER], *La Malibran*, «Gondoliere», III (1835), n. 30. Sulla stessa linea Gian Jacopo PEZZI, che nel «Glissons», I (1834), nn. 41-ss., esaltava le doti canore dell'artista, riprendendo la sua recitazione poco curata.

<sup>747</sup> [L. CARRER], *La Malibran*.

<sup>748</sup> Cfr. G. B[ATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Prima rappresentazione della Norma, con madama Malibran*, «Barbiere», II (1834), n. 40, pp. 159-60; si vedano anche gli articoli, usciti sui numeri 41, 50 e 80 dello stesso anno, numero 72 del 1835 ("L'attore deve sparire affatto dietro al personaggio rappresentato"), n. 6 del 1836 ("Si domanda, col dovuto rispetto, per quale ragione madama *Malibran* non s'è studiata a conservare nella sua ideale purezza, e porre anzi in più bella evidenza la tinta mirabilmente aerea e diafana di questa musica tanto caratteristica nella sua semplicità, tanto poetica nella castità della sua locuzione, nel dolce sfumato de' suoi contorni e delle sue cadenze?").

transeunte e mutevole, era celato un “occulto morale”, per dirla con Peter Brooks<sup>749</sup>, che l’arte era chiamata a svelare, trasformando “la visione in documento e viceversa”<sup>750</sup>.

Il riconoscimento di tale funzionalità conoscitiva, cui la stampa periodica, intervenendo direttamente su questioni della più fresca attualità, offrì un contributo imprescindibile, riconduceva l’arte melodrammatica nel novero delle altre forme espressive, le quali, superato il primitivo sodalizio sotto l’insegna del Bello Ideale, avevano allacciato nuovi legami in virtù delle responsabilità civili, di cui erano state investite dalla critica romantica<sup>751</sup>.

Pertanto, rispondendo ad alcuni appunti del celeberrimo pubblicista torinese Angelo Brofferio (1802-1866)<sup>752</sup>, don Nicolò Eustachio Cattaneo invitava i propri lettori a considerare l’utilità sociale della musica<sup>753</sup>: con imperio essa sapeva “agire sulle passioni generose”; con amabilità giungeva “a sollevare dal peso dei terreni affanni, a chiamare sul labbro degli umani la consolatrice ilarità”; con potenza valeva “ad innalzare l’uomo dal fango su cui cammina alle mistiche immensità”. Data l’influenza che esercitava “sui costumi”, era compito degli stessi governanti “non lasciarla tralignare nella corruttrice mollezza o nell’insignificanza”, stimolando invece “gli artisti musicali ad educare il cuore e l’intelletto, ad ornarsi di civiltà”, così da fare della propria arte un segno “e mezzo d’incivilimento”.

Drastico invece l’epitaffio di tale Zanobi Cafferecci (probabilmente uno pseudonimo), che nel «Gondoliere» dell’agosto 1844, constatando il mancato adeguamento della musica moderna a tali propositi riformistici, predicava con toni infuocati la morte del melodramma, ridotto ad una sorta di avanspettacolo con scopi puramente speculativi:

Il melodramma, quella concezione sublime di due vergini sorelle la poesia e la musica, capo-lavoro dell’umano ingegno alla cui apoteosi concorrono tutte le arti belle; il melodramma monumentale colosso della civilizzazione, imporrato ne’ suoi fondamenti è caduto. [...] Ogni vincolo è infranto, ogni affetto tradito, ogni speranza delusa. Sul campo del vero Bello, del vero Buono, si sono addensate tutte le profonde tenebre di un caos fra cui si avvicendano striscianti a vari tratti indistinti baleni, che pure emanano da una vampa di fuoco sacro, fuoco morto però e soffocato. L’arte vi nuota velata ed errabonda, e fra tanti disparati e confusi elementi circondati dal vuoto, in nuovo e strano affratellamento l’uomo e la scuola si abbandonano in pazzi abbracciamenti.. [...] Chiamerò forse poesia quello strano e irragionevole accozzamento di versi divisi in scene ed in atti da coloro che non sono Romani, Solera o Cammarano? Chiamerò io musica que’ bislacchi centoni di que’ compositori che non sono Bellini, Pacini o Donizetti? – La esecranda ingordigia, la sacra fame dell’oro degli speculatori potrà ella mascherandole con dorate larve ingannarci sul conto di queste due muse contaminate fino alla nausea? [...] L’opera seria è una grande accademia di commedianti-cantanti in un *costume* qualunque, tranne il moderno, che ad uno, a due, a tre, o riuniti ti stordiscono senza parlarti mai alla ragione od al cuore<sup>754</sup>.

Nel medesimo torno d’anni entro il quale, in ambito artistico, Pietro Selvatico veniva scagliando i propri strali contro le convenzionalità della pittura storica contemporanea ed il suo disimpegno etico, dal fronte musicale la critica liberale interveniva dunque a contrastare gli abusi di tanti compositori, che limitavano il loro interesse all’ottenimento di un rapido quanto effimero successo pubblico<sup>755</sup>. Ed ancora al marchese padovano<sup>756</sup> ci richiamano le considerazioni di altri giornalisti, i quali facevano coincidere il vero melodrammatico con l’efficace rappresentazione di

---

<sup>749</sup> P. BROOKS, *L’immaginazione melodrammatica* (Yale 1976), Parma, Pratiche 1992<sup>2</sup>, p. 40.

<sup>750</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>751</sup> Cfr. C. D’ARCO, *Intorno alle arti ed al carattere nazionale che queste debbono avere*, «Giornale Euganeo», I (1844), 6, pp. 220-33.

<sup>752</sup> Su Brofferio si veda la voce, redatta da E. BOTTASSO, per il *DBI*, XIV, 1972, pp. 408-13, con relativa bibliografia.

<sup>753</sup> N. E. CATTANEO, *All’Egregio Signor Avvocato Brofferio estensore degnissimo del Messaggiere Torinese*, «Figaro», VII (1841), n. 95, pp. 378-39.

<sup>754</sup> ZANOBI CAFFERECCI, *Del melodramma*, «Gondoliere», XI (1844), n. 31, pp. 243-44.

<sup>755</sup> G. ROMANI, *I. R. Teatro alla Scala – Primo spettacolo d’autunno – Un duello sotto Richelieu nuova Opera del maestro Federico Ricci...*, «Glissons», n. s. IV (1839), n. 67. Cfr. inoltre P. BELTRAME, *Della Poesia lirico-musicale*, «Giornale Euganeo», I (1844), 2, pp. 449-59.

<sup>756</sup> Lo stesso Selvatico non mancò d’interessarsi al contemporaneo universo teatrale, come dimostra l’articolo apparso sul «Giornale Euganeo», V (1848), 1, pp. 1-16.

stati d'animo e sentimenti, procedenti con naturalezza attraverso gli intricati sviluppi della vicenda: attributi connaturali alla condizione umana, sentimenti e passioni – avviati su campi affettivi, sconosciuti a Rossini<sup>757</sup> – riuscivano a penetrare direttamente nel cuore degli astanti, dando vita ad una sorta di canale metastorico, attraverso cui gli avvenimenti ed i personaggi del passato erano resi presenti allo spettatore, invitato ad immedesimarsi in quei casi miserevoli, identificarsi nella loro perfetta trasparenza morale e vibrare con essi<sup>758</sup>.

Una simile lettura del processo ricettivo, avviato dall'opera, era sottesa anche all'interpretazione dello statuto melodrammatico, fornita dal librettista Pietro Cominazzi, succeduto a Battaglia nella redazione della parte teatrale del suo giornale, rinominato «Figaro». Considerando l'evoluzione della moderna drammaturgia operistica, il critico faceva risaltare lo scarto tra la tendenza idealizzante di Rossini, con le sue proposte a favore di una stilizzazione estetica delle passioni – di cui era fornita un'immagine epurata, libera da ogni precisione eccessiva e staccata dal contesto drammatico immediato, per essere contemplata in sé –, rispetto alla rappresentazione più direttamente mimetica di un Bellini o di Donizetti, la quale risultava in grado di meglio corrispondere alla nuova atmosfera morale, stabilitasi in Europa nel periodo post-napoleonico: se il processo di sublimazione e di idealizzazione non veniva cancellato, esso cambiava però di segno, sì che le singole situazioni sentimentali, “ancora considerate, in maniera settecentesca, come «categorie» di affetti [...], con carattere [...] paradigmatico” – giusta le note di Pierluigi Petrobelli<sup>759</sup> – ricevevano la propria piena significazione dal complesso dell'azione drammatica, in cui erano cantate. Pur mantenendo il ruolo di perno, su cui ruotava la drammaturgia musicale dei moderni compositori, queste “riprese istantanee della psiche delle *drammaticae personae* e delle loro passioni”, per dirla con Lippmann<sup>760</sup>, erano completamente inglobate nel dramma ed erano fatte apparire più elevate dall'affanno, che superavano: lungi dal costituire dei semplici abbellimenti virtuosistici, assumevano uno specifico valore espressivo, avviando il cammino dell'unificazione delle scene musicali e della precisa trasposizione della realtà in una melodia, in seguito approfondito da Verdi.

Confrontando l'applauditissima *Lucia di Lammermoor* donizettiana (Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835)<sup>761</sup> con le più sfortunate *La Sposa di Messina* di Vaccaj (Venezia, Teatro La Fenice, 2 marzo 1839) ed il *Bravo* di Mercadante (Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1839), Cominazzi scriveva quindi:

Richieggionsi, o m'inganno, condizioni essenziali a un dramma per musica, - un quadro rapido, chiaro, spontaneo, tocchi larghi e sicuri, evidenza di passione, proprietà di stile e di verso, e un tutto che si pieghi volentieri alle prepotenti ragioni della musica e del teatro<sup>762</sup>.

---

<sup>757</sup> Lippmann segnala in particolare le nuove enfasi e passionalità, imposte dalle melodie belliniane, ragguardevoli anche per le sperimentazioni nel campo della melanconia e della disperazione, nonché degli affetti marziali (cfr. M. R. ADAMO e F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, pp. 510-12).

<sup>758</sup> Cfr. P. COMINAZZI, *Milano – I. R. Teatro alla Scala – Roberto Devereux di Donizetti colle signore Giuseppina Armenia e Rosina Mazzanelli e coi signori Salvi e Marini (21 settembre)*, «Figaro», V (1839), n. 77, p. 307. Come nota giustamente Luca Ronconi, “quelli che chiamiamo personaggi, nell'opera, molto più dei personaggi del teatro parlato, sono delle specie di rappresentazioni collettive di aspirazioni del pubblico di allora. Diventa personaggio quel che il pubblico vuol vedere, vuol sentire, si aspetta da certe situazioni” (L. RONCONI, citato in *Norma, come nasce uno spettacolo*, Milano, Edizioni di musica viva 1979, p. 71).

<sup>759</sup> P. PETROBELLI, *Uno splendido affresco musicale*, nel programma di sala *I Puritani*, Teatro La Fenice, Venezia, stagione lirica 1968/69, pp. 171-81; dello stesso autore si veda anche l'articolo *Note sulla poetica di Bellini. A proposito de I puritani*, «Muzikološki Zbornik», VIII (1972), pp. 70-85.

<sup>760</sup> M. R. ADAMO e F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, p. 514.

<sup>761</sup> Cfr. W. ASHBROOK, *Popular success, the critics and fame: The early careers of Lucia di Lammermoor and Belisario*, «Cambridge Opera Journal», II (1990), 1, pp. 65-81. Per un panorama sul compositore mi limito a segnalare gli essenziali W. ASHBROOK, *Donizetti. Le opere* [Cambridge 1982], Torino, EDT 1987, ed A. BINI e J. COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Ginevra-Milano, Skira 1997, con relativa bibliografia.

<sup>762</sup> P. C[OMINAZZI], *Venezia. – Gran Teatro la Fenice – La Sposa di Messina, musica del maestro Vaccaj, poesia di Jacopo Cabianaca. (2 marzo)*, «Figaro», VI (1839), n. 20, p. 79.

Ed ancora:

La musica vuole contrasto di tinte or calde ora sfumate e velate, ora trasparenti, fresche ed aeree; nulla di più grande, di più terribile della caduta del Niagara; ma i viaggiatori attestano ad una voce nulla di più assordante, di più monotono<sup>763</sup>.

L'esuberanza sentimentale delle nuove musiche non concedeva agli spettatori quel lieve distacco, con cui si potevano ascoltare larghe parti di opere rossiniane: esse richiedevano un completo abbandono alla musica, che esasperava la tensione sentimentale fino a sfiorare la propria dissoluzione nell'indeterminato, per poi ricomporsi in un estremo equilibrio nelle arie, alle quali era affidato il compito di decantare la situazione drammatica, fino ad idealizzarla. Costruita intorno a tali scene capitali, la drammaturgia donizettiana evitava di stringere in modo troppo serrato parola e musica, distruggendo quell'alone di indeterminatezza, proprio di quest'ultima: piuttosto di imporre un significato esatto, le sue melodie mantenevano un alto tasso di indeterminatezza semantica, così da imporre una forma esegetica slegata dalle procedure ermeneutiche proprie della prassi poetica, quanto più vicina alla deitticità ed alla referenzialità allusiva del gesto e dell'arte pittorica. Ecco allora, che nel ribadire l'intensità espressiva della *Lucrezia Borgia* (Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1833) – “Dramma eminentemente vero e caratteristico” –, Cominazzi ricorreva ad un apparato terminologico, desunto dalla letteratura artistica (1840): “Pittura di una terribile verità”, la diceva il critico, accostandola all'operato di “Salvator Rosa”<sup>764</sup>. Tramite la rappresentazione delle “passioni stesse di jeri, d'oggi”, Donizetti aveva sancito “il meraviglioso trionfo del vero”, giungendo a parlare “al cuore ed alla mente di chi ascolta per guisa che (tale è l'efficacia dell'italiana musica) voi credete in voi stessi di aver parte, udendola scorrere, alla creazione di cotesto melodramma”.

Parimenti Battaglia, da poco direttore della «Gazzetta musicale» fondata da Giovanni Ricordi, prima rivista specialistica di ambito musicale, ribadiva la natura gestuale, evocativa della musica, latrice di un significato esatto e fuggevole insieme:

Qual è lo scopo d'ogni musica e più peculiarmente della musica drammatica? Col mezzo di sensazioni più o meno vive, ma sempre grate, destare nell'animo nostro degli affetti e dei sentimenti diversi, i quali alternandosi con felice vicenda, valgano a tenerci in uno stato di agitazione che, per essere un modo d'esistere diverso dell'ordinario e più dell'ordinario animato, offre un caro pascolo allo spirito e in esso lascia di sé memoria più o meno profondamente scolpita<sup>765</sup>.

La musica riusciva dunque ad instillare nel cuore dello spettatore una serie di immagini, che apparivano di una vividezza quasi tangibile: la loro immediatezza era scemata soltanto a favore di una sublimazione, senza la quale il genere del melodramma non sarebbe potuto esistere – per dirla con Adorno: “La musica indica quello che vuole dire e lo precisa. Ma l'intenzione resta comunque, al tempo stesso, velata”<sup>766</sup>.

Alcuni commentatori erano così giunti a maturare una nuova concezione della rappresentazione musicale: a loro credere la referenza reale costituiva una componente imprescindibile per un'arte efficace nel rispondere alle istanze delle nuove generazioni, che proiettavano su di essa inedite aspirazioni, ineluttabilmente legate alle esigenze ed ai bisogni della società attuale. Pur governata da una logica estranea agli svolgimenti della cronologia quotidiana, la musica non doveva rinchiudersi in un universo a sé, bensì calarsi nelle miserie della vita, svelando le ragioni sottese al procedere degli eventi; dal proprio osservatorio privilegiato, essa era chiamata

---

<sup>763</sup> ID., Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – *Il Bravo, opera espressamente composta dal maestro Mercadante; parole di G. Rossi e C. (Prima, seconda e terza rappresentazione)*, ivi, n. 21, pp. 85-86.

<sup>764</sup> ID., Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – *Lucrezia Borgia, poesia di F. Romani, musica di Donizetti (11 gennaio)*, ivi, VII (1840), n. 5, p. 17.

<sup>765</sup> [BATTAGLIA], *Stretti rapporti fra la poesia e la musica melodrammatica*, «Gazzetta Musicale», I (1844), n. 1, pp. 2-3.

<sup>766</sup> Cfr. T. W. ADORNO, *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music* (Francoforte 1963), tradotto da R. Livingstone, London, Verso 1998, p. 367.

ad indagare gli intricati meccanismi della storia, riconducendo i singoli avvenimenti ad una sintesi superiore, capace di conferire un senso a realtà apparentemente contraddittorie<sup>767</sup>.

Pur tuttavia il delicato equilibrio tra intensità drammatica e sublimazione, ricercato dai compositori e dagli intellettuali più avvertiti, poteva essere facilmente distrutto e di frequente, le difficoltà connesse alla ricerca, indussero gli artisti a privilegiare uno dei due momenti, privando l'arte della sua destinazione civilizzatrice per ridurla a semplice mercanzia con fini puramente di lucro: "Nel nostro teatro trionfa sempre il plasticismo dell'arte, la parte estetica e razionale è sbandita affatto", constatava un anonimo cronista della «Moda» (forse Carlo Tenca) nell'ottobre 1843<sup>768</sup>.

Dalle pagine di uno degli ultimi numeri della «Rivista Europea» gli faceva eco Achille Mauri, rivolgendo alle arti sceniche i rimbrotti tenchiani contro la "malefica tendenza dell'arte per l'arte", propagatasi tra le file dei giovani artisti<sup>769</sup>: l'arte, dichiarava il critico, è "l'applicazione delle leggi dell'ordine alla migliore rappresentazione del vero e del bello". Ogni altra esigenza doveva essere subordinata a questo principio, poiché da esso dipendeva la coerenza stessa del prodotto estetico: scompagnato dal vero, il bello non poteva che ridursi a "bugiardo bagliore"; l'effetto prodotto da un sentimento "falso, strabocchevole, reo" possedeva i suoi medesimi attributi. "Non si nega che il falso, lo strabocchevole, il reo possano far colpo", proseguiva Mauri: ma mirare a stupire con essi equivaleva disconoscere "l'arte nell'essenza sua" e trasformarla "in un prestigio, a non dire in una ciurmeria e peggio".

Secondo Francesco Dall'Ongaro (in uno scritto significativamente dedicato a Canova) la situazione non risultava invece così grave come poteva a prima vista apparire<sup>770</sup>. Il melodramma italiano si trovava infatti in un'epoca di transizione ed eventuali deviazioni o trasgressioni più o meno intenzionali risultavano comprensibili, fino anche giustificabili, se sorrette dalla ferma intenzionalità di procedere ad un rinnovamento dell'attuale prassi compositiva:

L'arte scenica si trova ora in uno stato analogo a quello della scultura nell'epoca di Canova: in uno stato di transizione dal mondo delle convenzioni a quello della verità. Bellini e la Taglioni riprodussero Canova nelle sue statue di carattere amoroso e gentile: Verdi e la Elssler fecero un passo verso la schietta significazione d'affetti veri. Cito a illustrazione del mio concetto l'aria del Doge nei *Foscari*: *Questa dunque è l'iniqua mercede*, ecc., e quel piangere fra i singhiozzi della gran mimica nel quart'atto della *Fanciulla di Gand*, e quel mirabile risvegliarsi nell'ultimo dal tetro sogno che l'aveva oppressa.

Il termine nuovo, che Dall'Ongaro schierava a sostegno della propria tesi, era dunque Giuseppe Verdi, la cui arte, abolendo la dicotomia, operata da Rossini fra la materialità del dramma, incarnata dal libretto, e la sua trasfigurazione ideale, compiuta dalla musica, sembrava avere come unico e solo obiettivo la verità drammatica: pure, se "l'importanza accordata al libretto, la dichiarata necessità di comprenderlo perfettamente e di esserne convinto, il vigile controllo della redazione, il suo presentarsi come drammaturgo e uomo di teatro più che come musicista, la dottrina della parola scenica, espressione suprema di una situazione data", sembrano avvalorare la lettura di Dall'Ongaro, provando "che la verità del dramma viene da lui posta al di sopra della bellezza musicale e della qualità letteraria dei versi", come ha commentato Gilles de Van<sup>771</sup>; la fase iniziale

---

<sup>767</sup> Cfr. C. DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino 1987.

<sup>768</sup> [TENCA?], *Teatro Re*, «Moda», VIII (1843), n. 57.

<sup>769</sup> A. MAURI, *Della storia nel dramma*, «Rivista Europea», n. s. V (1847), 1, pp. 129-48.

<sup>770</sup> DALL'ONGARO, *Opere di A. Canova ordinate e litografate da Michele Fanoli veneto*, «Italia Musicale», I (1847), n. 5.

<sup>771</sup> Cfr. G. DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica* [1992], traduzione italiana di R. de Letteriis, Firenze, La Nuova Italia 1994, pp. 200-01. Per un panorama sul compositore e la sua produzione cfr. inoltre C. GATTI, *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti 1941; G. MONALDI, *G. Verdi, la vita, le opere*, Milano, Bocca 1951; il fondamentale F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi 1959, 4 voll.; M. MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza 1933, Milano, Feltrinelli 1960; F. WALKER, *The Man Verdi* (New York 1962), trad. it. Milano, Mursia 1964; G. BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti 1970; M. MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, Eri 1974; C. OSBORNE, *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz 1975, trad. it. *Tutte le opere di Verdi*, Milano,

della sua attività rivela forti legami con la tradizione settecentesca e con la caratterizzazione pragmatica degli affetti, da essa elaborata. Nella drammaturgia del primo Verdi, come in quella di Bellini o di Donizetti, il singolo sentimento possedeva una caratterizzazione completa ed autonoma dal personaggio, che lo provava: esso si presentava quale forma astratta ed idealizzata dei distinti gradi emozionali, raggruppabili entro una determinata categoria; per tanto una stessa aria d'amore o d'odio poteva essere indifferentemente cantata da un oppressore come dalla sua vittima.

Ciò rende ragione della prosecuzione delle forme tradizionali di esposizione critica, adottate dalla pubblicistica contemporanea, la quale, lungi dal riconoscere in quel certo impaccio, che caratterizzò i primi lavori di Verdi, il tentativo sofferto e naturalmente problematico di liberarsi da strutture oramai logorate per tendere verso la verità drammatica – concepita all'inizio come azione, energia e intensità delle passioni –, limitò sovente i propri commenti alla riprovazione del mancato raggiungimento della sublimazione emotiva o dell'eleganza formale. Prima di trasformare l'edificio, per usare ancora un'immagine di de Van<sup>772</sup>, Verdi lo scosse, lavorando sui pezzi chiusi per dare loro una sorta d'urgenza, così che la pausa lirica non immobilizzasse mai il movimento del dramma: ma per i commentatori ottocenteschi questa ricerca, svolta all'interno delle tradizionali strutture operistiche, equivalse alla possibilità di procedere anche nel suo caso alla valutazione critica attraverso l'impiego di termini e confronti, desunti dalla letteratura figurativa, proseguendo il tradizionale parallelismo tra le diverse forme artistiche.

Certamente esula dagli obiettivi della nostra ricerca ripercorrere la fortuna critica verdiana entro la stampa periodica ottocentesca – un campo, su cui stanno meritoriamente procedendo i lavori del CIRPeM di Parma –, tuttavia non possiamo concludere la nostra ricognizione senza considerare gli sviluppi della problematica relativa ai rapporti tra vero e verosimile nelle rinnovate spiegazioni, proposte a confronto con la produzione del maestro busettano, e riassumere le sollecitazioni, offerte da tali variazioni di prospettiva, alla prassi interpretativa di ambito figurativo.

I brani, su cui ci soffermeremo di seguito, ci paiono significativi per due ordini di ragioni: anzitutto per le indicazioni di merito, fornite sul magistero di Verdi; quindi perché esemplari dei tentativi di aggiornamento della stessa letteratura critica in considerazione delle inedite intenzionalità civili, che permeavano le sue opere.

Di fatti, pur non comprendendo a pieno, come dicevamo, le novità dell'esperienza verdiana e la sua inesausta ricerca di un diverso equilibrio drammaturgico, gli interpreti dovettero comunque fare i conto con un'arte, che, mentre sembrava proseguire sul percorso storico, avviato dai compositori precedenti, lasciava aperti dei nodi critici, difficilmente valutabili, in quanto non riconducibili ad alcuna esperienza analoga. Nel contempo le nuove categorie di pubblico teatrale, composto da appassionati lettori delle più sagaci trame romanzesche – edite sia in forma di volume sia, con un notevole incremento delle possibilità di penetrazione tra le diverse classi sociali, a puntate in appendice ai vari giornali –, avanzavano le proprie pretese di tipologie descrittive più animate e brillanti, sciolte dal nozionismo, che ancora pervadeva tanti articoli critici. Dai grandiosi affreschi corali del *Nabuccodonosor* (1842) e dei *Lombardi* (1843) all'atmosfera più raccolta ed intima della *Luisa Miller* (1849) o dello *Stiffelio* (1850), gli “anni di galera” del compositore videro

---

Mursia 1975; A. BASEVI, *Studio sulle opere di G. Verdi* (Firenze 1859), rist. Bologna, Forni 1978; M. LAVAGETTO, *Un caso di censura, il «Rigoletto»*, Milano, Il Formichiere 1979; G. MONALDI, *Giuseppe Verdi*, Bari, Laterza 1958, rivisto e ampliato con il titolo *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi 1980; M. CONATI, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il Formichiere 1980, 1981<sup>2</sup> (con interviste e articoli di contemporanei di Verdi); J. BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassel 1973, 1978, 1981, nuova ed. Oxford, Clarendon Press 1992, ed. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT 1985, 1986, 1988; R. PARKER, *Verdi*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. IV, 1992, pp. 932-35; M. J. MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press 1993; M. MILA, *Verdi*, a cura di P. Gelli, Milano, Rizzoli 2003. I libretti delle opere di Verdi sono pubblicati separatamente da Ricordi ed in volume unico da Garzanti (1975, a cura di L. Baldacci); i libretti francesi (*Jérusalem, Les Vêpres siciliennes, Don Carlos*) sono pubblicati da Billaudot; le opere sono disponibili in riduzione per canto e pianoforte, e alcune in partitura orchestrale, presso Ricordi ed altri editori.

<sup>772</sup> Cfr. G. DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, p. 201. Cfr. inoltre SCOTT S. BALTHAZAR, *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi 1810-1850*, PhD. Diss., University of Pennsylvania 1985.



dunque corrispondersi un analogo travaglio da parte degli interpreti, i quali, non “ancora assuefatti [sic]”<sup>773</sup> alla violenta drammaticità di certe scelte verdiane, inseguirono termini di confronto agibili, più adatti ad un commento aderente ai rinnovati valori, di cui si faceva latrice la sua arte.

È noto come all’entusiasmo generale della prima rappresentazione del *Nabucco* (Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1842)<sup>774</sup> la critica corrispondesse soltanto in parte: se l’anonimo recensore della «Moda» ne registrava il successo eccezionale, senza però poi fornire una compiuta analisi dell’opera<sup>775</sup>, il giornalista della «Fama» accusava la “troppa scienza” e tacciava il lavoro di somigliare ad un “oratorio”<sup>776</sup>. Lambertini nella «Gazzetta di Milano» del 10 marzo mescolava con sufficienza elogi e riserve, parlando di “una certa vivacità di pensieri musicali, i quali se non furono trovati tutti di nuovo getto, furono però giudicati molto accortamente combinati”<sup>777</sup>. Anche Tommaso Locatelli della consorella «Gazzetta di Venezia», alla ripresa lagunare del *Nabucco* dopo i successi scaligeri, si mostrava scettico<sup>778</sup>: le sue bellezze, scriveva, erano di un tipo, che “possono piacere a periti, ma non iscaldare gli animi”; e dopo alcuni mesi, costretto a constatare il successo dell’opera, capace di guadagnare il predominio assoluto sulle scene (i “cento giorni [di regno] di Nabucco”), ribadiva il primato delle melodie “italiane” della *Beatrice di Tenda* rispetto alle nuove musiche verdiane: “Dinanzi alle sue [della *Beatrice*] belle e grandi figure, Abigaille sparisce”<sup>779</sup>.

Più interessante un intervento di Geremia Vitali, redattore della «Gazzetta Musicale di Milano», che nel febbraio 1843, commentando la recente rappresentazione dei *Lombardi alla prima crociata* (Milano, Teatro alla Scala, 11 febbraio 1843), segnava uno scarto rispetto alle precedenti letture critiche: mentre queste partivano da una concezione della struttura melodrammatica, centrata sul titanico protagonismo dei personaggi di stampo donizettiano, Vitali conformava il proprio commento alla rinnovata drammaturgia verdiana, aderendo alla rinnovata centralità delle dinamiche politiche e sociali nelle opere del più giovane compositore. Il giornalista esaltava pertanto la funzione civile delle sue musiche, che, senza attenuare la prioritaria ricerca di un’atmosfera emozionale, concedevano però più ampio spazio alle passioni politiche, conferendo così una risonanza affettiva grandissima a comportamenti, particolarmente consenzienti alle istanze del pubblico:

---

<sup>773</sup> L’espressione appartiene a T. LOCATELLI, *L’Appendice*, VIII, “Spettacoli”, 44.

<sup>774</sup> Il successo dell’opera, ricorda il francese Arthour Pougin, cominciò alle prove: “Durante il corso degli studi il teatro era, per così dire, messo in rivoluzione da una musica di cui fino allora non si aveva alcuna idea. Il carattere dello spartito era talmente nuovo, talmente sconosciuto, lo stile così rapido, così insolito che lo stupore era generale e che cantanti, cori, orchestra, all’udire questa musica, mostravano un entusiasmo straordinario. Ma v’ha di più: era impossibile lavorare in teatro, al di fuori della scena, all’ora delle prove, giacché impiegati, operai, pittori, lampionai, macchinisti, elettrizzati da ciò che sentivano, lasciavano le loro incombenze per assistere a bocca aperta a ciò che si faceva sulla scena. Poi quando un pezzo era finito li avresti intesi scambiare le loro impressioni e dirsi il più spesso in dialetto milanese: *Che f... a noeuva!*” (A. PUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica* con note ed aggiunte di Folchetto [Jacopo Caponi], Milano 1881, p. 345, rist. con prefazione di M. Conati, Firenze, Passigli 1989; il brano è citato anche da M. MILA, *Verdi*, p. 199; cfr. inoltre pp. 207-11 per i commenti di altri contemporanei del maestro). Nel suo imprescindibile studio dedicato al maestro, Abbiati ricorda il viaggio di Donizetti da Milano a Bologna subito dopo aver assistito alla prima del *Nabucco*: “Nella traballante carrozza di posta che lo conduce a Rossini [...] se ne sta isolato nel suo angolo. E come farneticando, di tanto in tanto esclama: «Oh! quel *Nabucodonosor!* Bello! Bello! Bello!»” (F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, p. 402). Il soggetto era stato anticipato da un balletto storico di Cortesi, dato alla Scala nella stagione di carnevale del 1838, cui, come ha giustamente segnalato Gilles de Van, il primo atto dell’opera va debitore, più ancora che alla fonte letteraria (il dramma di Anicet Bourgeois e Francis Cornu, 1836). Cfr. G. DE VAN, *Verdi*, p. 59; dello stesso autore si veda *Les Raisons d’un succès*, in *L’Avant-scène Opéra, Nabucco*, n. 86; sull’opera cfr. inoltre P. PETROBELLI, *Nabucco*, Milano, Associazione amici della Scala 1966-67.

<sup>775</sup> Y., *I. R. Teatro alla Scala. Nabucodonosor, opera nuova del maestro Verdi, poesia di Solera*, «Moda», VII (1842), n. 29.

<sup>776</sup> Milano. *I. R. Teatro alla Scala. Nabucodonosor del maestro Verdi* [...], «Fama», VII (1842), n. 63.

<sup>777</sup> [A. LAMBERTINI], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Nabucodonosor del maestro Verdi* [...], «Gazzetta di Milano», 1842, n. 58, pp. 229-31; cfr. inoltre i commenti di ALBERTO MAZZUCCATO nei successivi numeri 61 e 68, rispettivamente pp. 241-42, 269-71.

<sup>778</sup> Cfr. T. LOCATELLI, *L’Appendice*, VIII, “Spettacoli”, 18.

<sup>779</sup> ID., *ivi*, 22.

[Verdi] ha con saggio accorgimento accoppiata la grandezza delle armonie alla fluidità e naturalezza delle melodie: abbandonando il falso gusto degli ornati e delle fioriture, non rivolse l'arte che a significare ed esprimere la drammatica verità: lasciando le complicazioni dei mezzi materiali, ebbe fermamente di mira di ricondurre il canto alla sua nativa semplicità, alla seducente purezza del linguaggio musicale, nella qual cosa egli adopera una peregrina suppellettile di scienza ed una bella e fertile immaginazione, mercé la quali, mentre alletta, commuove e sorprende, soddisfa nello stesso temo ed appaga le pretese della scienza<sup>780</sup>.

Replicava a Vitali un anonimo critico del «Figaro» (forse Luigi Malvezzi), il quale, sebbene con intenzionalità svalutative, notava con acume la preferenza di Verdi per il “grandioso” ed il suo disinteresse per gli “affettuosi commenti” e le “dolci e tenere ispirazioni” del singolo personaggio<sup>781</sup>: in altri termini, egli evidenziava quel rifiuto dell'edonismo amoroso in favore di conflitti più austeri e più utili alla nazione, su cui aveva insistito fin dagli anni Trenta Giuseppe Mazzini<sup>782</sup>.

A creare imbarazzo ai commentatori contemporanei era dunque la nuova sensibilità verdiana nei confronti della corallità popolare, a sua volta conferente maggiore risalto anche al singolo personaggio, non più isolato nel suo titanismo, ma eroe nazionale, calato in una dimensione storica ben determinata. Non a caso fu in particolare la pubblicistica liberale a farsi carico di divulgare le più o meno intenzionali note politiche, presenti nelle opere del maestro bussetano, e di motivare i suoi tentativi di caratterizzazione storica e morale del singolo, peraltro paralleli alle concomitanti esperienze, compiute da Hayez in ambito figurativo: esaltando la natura “pubblica” dell'eroe verdiano, il suo essere portavoce di una collettività, che si identificava in lui e ne condivideva il fervore rivoluzionario, le lotte per cacciare un invasore e recuperare l'integrità nazionale di un intero popolo, le battaglie per far riconoscere i diritti usurpati o far trionfare un ordine più giusto<sup>783</sup>, gli interpreti incoraggiarono il pubblico ad una lettura in chiave attualizzante delle vicende operistiche e invitarono gli spettatori alla condivisione dei valori morali e civili, difesi sulla scena.

Esemplare in tal senso l'intervento di un anonimo recensore della «Fama» (forse l'attivissimo Carlo Tenca), il quale, in occasione della prima dei *Lombardi*, notava (febbraio 1843):

L'individualismo dell'affetto sparisce davanti a quell'immaginazione fervidissima; ed essa ha duopo di sentimenti più vasti, più collettivi, che s'agitino fra le masse, che abbraccino quanto ha di più sublime la nazionalità o

---

<sup>780</sup> G. VITALI, *I Lombardi alla prima crociata. Drame lyrique de Temistocle Solera mis en musique par Giuseppe Verdi*, «Gazzetta Musicale di Milano», II (1843), n. 8, pp. 32-34.

<sup>781</sup> M[ALVEZZI?], *Milano – I. R. Teatro alla Scala – I Lombardi alla prima Crociata, dramma lyrique de Temistocle Solera, musique appositalemente composée par m. Giuseppe Verdi*, «Figaro», IX (1843), n. 13, p. 49.

<sup>782</sup> “L'arte che v'è affidata”, aveva dichiarato il filosofo, “è strettamente connessa col moto della civiltà, e può esserne l'alito l'anima il profumo sacro, se traete le ispirazioni dalle vicende della civiltà progressiva, non da canoni arbitrari, stranieri alla legge che regola tutte le cose” (G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, p. 135). Scrive in proposito Massimo Mila: “Verdi stava portando sulla scena un italiano nuovo, l'italiano del Masaccio negli affreschi del Tributo, invece che quello di Botticelli o del Ghirlandaio, l'italiano scomodo di Dante e Machiavelli, invece che i simpatici scansafatiche del Decamerone, quel tipo d'italiano tutto d'un pezzo, duro come una roccia, raro a vedersi, in verità, ma che c'è, e salta fuori solo quando ce n'è bisogno, nei momenti supremi” (M. MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 78).

<sup>783</sup> Cfr. G. DE VAN, *Verdi*, pp. 141-52. Sull'impegno fattivo di Verdi ed altri compositori alla causa rivoluzionaria si veda inoltre G. RAUSA, *Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio, il Risorgimento italiano e la Massoneria* ([http://www.giusepperausa.it/verdi\\_online.html](http://www.giusepperausa.it/verdi_online.html)): lo studioso segnala la lacuna, nell'epistolario verdiano, riguardo alla sua frequentazione con Mazzini, incontrato a Londra nel giugno-luglio 1847, poi a Milano nella primavera 1848; quindi, in merito a Donizetti, annota ancora: “La Giovane Italia si servì delle abitazioni di Donizetti (a Parigi e a Vienna) come recapiti sicuri per la propria scottante corrispondenza. Se ne trova ampia documentazione nel terzo volume dei *Protocolli della Giovine Italia* (editi nel 1918), ovvero nelle lettere della sezione parigina, dove troviamo indicazioni precise del Lambertini (il segretario) intorno ai segnali utili a differenziare la corrispondenza politica da quella ordinaria indirizzata al compositore bergamasco; in una lettera del 30 gennaio 1844 egli avvisa Mazzini: «Invii lettera a Mr. G.no Doniz., Maître de Chapelle de Sa Majesté Apostolique L'Empereur d'Autriche. Quel no nel G[aetano] indicherà a Mich[ele Accursi], ricevente, che son per noi.» La tanto sbandierata indifferenza politica di Donizetti (sono famose le sue affermazioni al riguardo), il cui aiutante era il fedele mazziniano Michele Accursi, andrebbe attentamente riesaminata, anche alla luce di queste importanti forme di collaborazione tra il musicista e i rivoluzionari, le quali sembrano rivelare un'antica familiarità”.

l'umanità. Ed è appunto nell'espressione di un pensiero grande e complesso, che rivela la potenza creatrice del Verdi; egli è nel lamento di tutto un popolo che geme schiavo sulle rive dell'Eufrate, è nell'aspirazione religiosa di due nazioni, che s'affratellano nel vincolo d'una comune preghiera; oppure è nel grido di guerra che mandano i Crociati nel partire alla conquista della Palestina, è nel gemito doloroso di quelle schiere, travagliate dall'arsura dei deserti. Persino gli affetti individuali, senza dei quali non è possibile un'azione drammatica, hanno bisogno per Verdi d'essere rinvigoriti da un'idea più alta e più generosa; e l'amore medesimo deve legarsi per lui a qualche cosa di più elevato che non è il volgare compiacimento, come accade nel *Nabucco* e nei *Lombardi*, dov'è sorretto dall'esaltamento religioso<sup>784</sup>.

Motivando l'equiparazione dei sentimenti individuali e sociali, promossa da Verdi, il critico esaltava l'intenzionalità civile della sua arte, che favoriva una presa di coscienza della condizione storica presente, indubbiamente più efficace di tante dissertazioni erudite.

In maniera opportuna un certo B. B. (probabilmente Benedetto Bernani) meglio chiariva ai lettori della «Rivista Europea» la correlazione tra la caratterizzazione politica dell'eroe, protagonista dei melodrammi verdiani, l'assimilazione delle sue rivendicazioni anche private in un'unica e medesima aspirazione civile alla libertà nazionale, e le scelte drammaturgiche del compositore<sup>785</sup>: ribadendo il carattere progressivo delle nuove opere e la loro distanza dalla “gretta monotonia dei pretesi Belliniani” quanto dalla “assordante nullità degli armonisti”, Bernani sottolineava il carattere al contempo “melodico” e “armonico” delle musiche di Verdi, capaci di fondere la “ispirazione” e la “scienza”, il “pensiero” e la “forma”. Le aspirazioni del singolo all'amore ed alla felicità personali, manifeste attraverso le arie, risultavano così assimilate dalla comunità, che amplificava i suoi valori nei cori.

Gli esempi riportati testimoniano come l'urgenza di un rinnovamento critico – maturato soltanto nella seconda metà del secolo, in diretto legame con l'evoluzione, conosciuta dalla drammaturgia verdiana a partire dagli anni Cinquanta (dalla Triologia popolare in poi, per intenderci) – fosse in realtà avvertita già nei decenni precedenti, quando le controversie polemiche e le dispute giornalistiche, di cui ci siamo occupati nel primo capitolo, sollecitarono i vari commentatori a sperimentare diverse strategie di approccio alle opere. Particolarmente significative risultano in questa prospettiva le recensioni, pubblicate in merito alle prime rappresentazioni di *Ernani* (Venezia, Teatro La Fenice, 9 marzo 1844)<sup>786</sup>, peraltro studiate da Marcello Conati, che ha opportunamente messo a fuoco come gli stimoli offerti dall'intensità drammatica dell'opera concorressero alla maturazione di un nuovo bagaglio interpretativo.

Rinviando dunque agli scritti del musicologo per un approfondimento della questione, ricordiamo soltanto i commenti, pubblicati dal già “rossinista” Tommaso Locatelli: superata l'iniziale attitudine logocentrica, rivelatasi impropria al commento dell'opera, lo stimato gazzettiere adottava una nuova prospettiva critica, esaltando l'intensità insieme lirica e drammatica della musica verdiana. Aderendo in pieno all'innovativa poetica del compositore, capace di riscattare le convenzioni, le assurdità e persino le inverosimiglianze della vicenda scenica grazie ad una

---

<sup>784</sup> T[ENCA?], *I. R. Teatro alla Scala*, «Fama», VIII (1843), n. 9.

<sup>785</sup> B-B[ERMANI?], *I. R. Teatro alla Scala – I Lombardi alla prima Crociata del maestro Giuseppe Verdi*, «Rivista Europea», n. s. I (1843), 1, pp. 348-51. Il giornalista anticipava al commento dell'opera una professione critica, degna di nota: “Lungi da me”, scriveva, “l'idea di parlare dei *Lombardi alla prima Crociata* del Verdi, col rispettabile linguaggio dell'artista; io ignoro gloriosamente la manipolazione dei periodi a tempi lenti o di Walzer, i bemolli ed i diesis sono per me degli inestricabili enigmi; tutto il mistico gergo degli intelligenti per professione o per divertimento, io lo ritengo d'un'oscurità perfettamente sibillina; e in fatto di musica e di giudizi musicali mi rimetto interamente alle mie impressioni, salvo sempre il diritto all'onorevole coorte che canta, che suona, che compone e che copia, di gridarmi dietro: *Che si tagli la penna al profano!* Sarà sempre un servizio fraterno ed un risparmio di temperini. Costretto dunque per questa mia confessione di rinunciare a tutto ciò che si chiama tecnicamente l'analisi dello spartito, mi limiterò a gettare un rapido sguardo sull'assieme d'un'opera, che accolta la prima sera con entusiasmo, continua ad essere riprodotta con ottimo successo, e strappa numerosi e concordi applausi alla folla che si stipa nel nostro grande teatro per udirla”.

<sup>786</sup> La riduzione operistica del dramma francese segnò l'inizio della collaborazione tra Verdi e quello che sarebbe diventato il suo librettista di fiducia, Francesco Maria Piave (su cui si vedano le indicazioni bibliografiche, fornite nel capitolo primo). Sui rapporti tra il compositore bussetano ed i teatri veneti, cfr. M. NORDIO, *Verdi e La Fenice*, Venezia, La Fenice 1951; M. CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore 1983; *Verdi e La Fenice*, Roma, Officine del Novecento 2000.

“miracolosa trasfigurazione” musicale<sup>787</sup>, Locatelli si rendeva così interprete di un nuovo modello esegetico, adatto a rendere conto della qualità e della novità di opere, che non miravano più alla mimesi del reale né alla sua trasfigurazione idealistica, ma si promuovevano di esaltare l’elemento storico tramite la sua assunzione al piano “superiore della realtà artistica”<sup>788</sup>. Il suo commento procedeva dunque attraverso sospensioni nei momenti culminanti della narrazione, allocuzioni dirette al cuore degli spettatori, meditate pause sui passaggi distintivi della composizione musicale, analisi delle qualità canore dei singoli interpreti esclusivamente nella loro veste di personaggi del dramma, ma anche valutazioni sintetiche della relazione tra musica e poesia, aspetti musicali e scenografici: in piena corrispondenza alle intenzioni verdiane<sup>789</sup>, l’opera era considerata come un tutto organico, nel quale le diverse componenti avrebbero dovuto armonizzare tra loro ai fini di garantire alla rappresentazione scenica il massimo grado d’incisività e di pregnanza semantica.

La tensione verso la verità drammatica, che caratterizzò la ricerca verdiana e che aveva creato non poche difficoltà ai suoi interpreti, sembrava dunque aver raggiunto nell’*Ernani* un equilibrio, nel quale l’aderenza al referente (storico o naturale) risultava temperata con la preoccupazione per l’esemplarità del personaggio e, soprattutto, della sua integra moralità: nel sostituire la verità, intesa come conformità a quanto sarebbe potuto avvenire nella realtà, con una verosimiglianza scenica, implicante un ingrandimento degli “affetti”, Verdi apriva nuove strade alla ricerca del realismo entro l’arte moderna, chiamando a parteciparvi tanto gli artisti quanto i critici, mediatori per un pubblico sempre più disorientato del peculiare significato delle tendenze attuali.

Non apparirà certo forzato asserire che questo impegno interpretativo si intrecciò sovente con le esperienze critiche, che venivano maturando in ambito figurativo, dove parimenti i commentatori furono impegnati in questo torno d’anni in un rinnovamento delle proprie strategie di commento ed analisi in adeguamento all’evolversi della produzione contemporanea lungo sentieri mai prima esperiti: affidate, come più volte ricordato, ai medesimi esponenti, le diverse forme illustrative dovettero spesso fare i conti con problematiche e questioni comuni, sollecitandosi l’una l’altra ad elaborare un sistema critico, dotato di strumenti consoni ad evidenziare i punti caldi della produzione contemporanea e guidare gli spettatori ad una piena comprensione dei meccanismi sottesi al processo creativo.

---

<sup>787</sup> M. MILA, *Il melodramma di Verdi*, p. 11.

<sup>788</sup> *Ibidem*.

<sup>789</sup> “Se l’opera è di getto l’idea è Una”, avrebbe scritto Verdi una ventina d’anni dopo, “e tutto deve concorrere a formare quest’uno” (Lettera a Camille du Locle, 7 dicembre 1869, in G. CESARI e A. LUZIO, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Commissione per le onoranze a Verdi nel primo centenario della sua nascita 1913, ristampa Bologna, Forni 1979, p. 221; tra i carteggi verdiani ricordo inoltre la raccolta, curata dal solo A. Luzio, Roma, Reale Accademia d’Italia e Accademia Nazionale dei Lincei 1935-37, 4 voll.).

#### **Capitolo 4: “Nelle opere dei più grandi poeti soffia non di rado lo spirito di un’altra arte”: commistioni critico-linguistiche e confronti trasversali nella stampa periodica tra Neoclassicismo e Romanticismo**

Indagare le modalità e le intenzioni, secondo cui nel corso dell’Ottocento si sono articolati concretamente i rapporti tra musica e arti figurative – ora sul piano della letteratura erudita e dell’elaborazione critica, ora su quello della speculazione estetica e della prassi artistica – significa, come ha opportunamente rilevato Claudio Annibaldi, “cogliere tutti i punti di volta della gestazione di quel pensiero, grazie all’interna dinamica di operazioni concettuali per loro natura estremamente sensibili alle attitudini, agli orientamenti o anche semplicemente al gusto del coevo *milieu* culturale”,<sup>790</sup>.

Mentre nei precedenti capitoli abbiamo ripercorso le discussioni relative ad alcuni nuclei chiave della letteratura critica ottocentesca, seguendo le loro metamorfosi nella sollecitazione reciproca, che eccitò l’una sull’altra esperienza artistica, è giunto il momento di rivolgere la nostra attenzione all’indagine di più espliciti parallelismi critici tra musica e pittura o delle forme di critica musicale articolata con analogie pittoriche, di critica pittorica articolata con analogie musicali. Gli spogli compiuti del materiale periodico, così come il confronto con la coeva produzione monografica, ci hanno posti di fronte ad una ricca messe di contributi: in particolare, il riferimento ad altre forme espressive risulta cospicuo in occasione della verifica delle rispettive peculiarità estetiche delle singole discipline, che, poste di fronte alla crisi della tradizionale concezione mimetica, si avviarono al superamento del consueto rapporto con il reale, varcando i limiti chiusi in sé delle varie arti fino ad allargarsi verso le tecniche e le possibilità delle altre, più o meno in linea con la famosa affermazione di Friedrich Schlegel, scelta ad insegna della presente disamina.

Rispetto alle sezioni precedenti, nelle quali il procedere dei ragionamenti trovava scansione nel diretto confronto con gli eventi storici contemporanei e con le esperienze artistiche coeve, questo capitolo presenta un carattere maggiormente teorico e “sperimentale”: esso si muove sul crinale tra la comprensione valutativa e la riflessione estetica e giunge talvolta a forzare alcune interpretazioni, ai fini di carpire quanto di significativo ciascuna di esse fu in grado di offrire alla qualificazione critica dei diversi linguaggi artistici. A cornice dei nostri ragionamenti, inderogabilmente legati alle discussioni neoclassiche sul Bello Ideale ed ai non sempre lineari rapporti con la materia storica, instaurati dalle arti in età romantica, verranno dunque recuperati certi discorsi, svolti in precedenza: ma se nelle altre sezioni essi trovavano motivazione nel preciso contesto storico, che li aveva occasionati, qui si situano entro un più generale tentativo di precisare le suggestioni e le effettive invasioni di campo delle diverse forme critiche, intese a configurare un sistema interpretativo, capace di rendere conto degli aspetti meno immediati e più vagamente rappresentativi dell’arte moderna. Nel corso dell’esposizione ritroveremo inoltre alcuni dei protagonisti delle contese già affrontate: per le indicazioni bibliografiche, relative al loro percorso intellettuale, si rinvia alle note dei primi capitoli.

Daremo avvio al nostro esame, considerando una serie di interventi relativi al rapporto tra arti figurative ed arti sceniche, nei quali vedremo gli interpreti interrogarsi sul valore di una rappresentazione artistica, spesso ridotta alla traduzione pittorica di un formulario teatrale sedimentato da lunga tradizione accademica e che risultava pertanto più facilmente condivisibile del variegato e complesso – ma tanto più stimolante – vero storico. Quindi, proseguiremo considerando i tentativi, avviati da alcuni artisti, di superare i condizionamenti imposti dal bagaglio mimetico classicista, sia attraverso l’introduzione di soggetti e temi nuovi più civilmente impegnati, sia tramite l’accentuazione degli aspetti passionali ed entusiasmati della composizione pittorica. Si appurerà come per la comprensione di tali caratteri innovativi dell’arte contemporanea un importante apporto sia stato recato alla critica dalla considerazione delle coeve vicende attoriali e

---

<sup>790</sup> C. ANNIBALDI, *La musica e le arti figurative nel pensiero artistico moderno*, «Quaderni della Rassegna musicale», IV (1968), pp. 26-60: 25; nello stesso fascicolo cfr. inoltre S. MARTINOTTI, *Musica e immagine: incontro di due arti*, pp. 61-84. Per ulteriori approfondimenti rimando ai testi, citati nella bibliografia finale.

coreutiche, le quali, sciogliendosi dalla narrativa distesa del coreodramma viganoviano, venivano ricercando un'inedita intensità espressiva attraverso gli stimoli offerti dalla componente più propriamente danzata della rappresentazione scenica: relegato in secondo piano lo svolgimento drammatico, esse si affidarono alla forza suggestiva delle espressioni fisiognomiche e dei movimenti tecnici dei ballerini, riconoscendo la loro capacità di evocare fiabesche ed incantate atmosfere. La percezione della valenza espressiva di queste prove, meno direttamente legate ad un preciso referente testuale, in ambito figurativo incoraggiò gli interpreti ad una maggiore attenzione nei confronti delle qualità pittoriche pure, di cui fu gradatamente riconosciuta l'autonomia semantica.

Il paragrafo conclusivo è infine dedicato alla precisazione dei contributi, recati in tale direzione dalle esperienze critiche, svolte a confronto con le attuali proposte di tipo musicale, operistico e non. Non è nostra intenzione vantarci un'improbabile competenza nella materia, quanto mettere in luce aspetti della discussione, che più consentano qualche non arbitraria invasione di campo: senza pretendere l'eshaustività, abbiamo inteso documentare attraverso alcuni campioni come la maturazione di una precisa consapevolezza nei confronti delle potenzialità espressive di un'arte, aliena dal tradizionale rapporto mimetico con il referente reale, intervenisse a dinamizzare sedimentate opinioni sulla natura della rappresentatività pittorica. Di fatti, giocata su valori diversi, intrinseci alle sue peculiarità linguistiche, la determinazione della valenza semantica della musica, che nel lustro di nostro interesse chiamò a sostegno confronti ed analogie con le altre esperienze estetiche, risultò importante nel sensibilizzare i commentatori all'apprezzamento dei valori stilistici del prodotto artistico. Questo rinnovato sentire avrebbe quindi trovato realizzazione nella seconda metà del secolo attraverso l'esaltazione della produzione paesaggistica dei giovani artisti napoletani e fiorentini, nonché nell'assunzione della musica quale arte privilegiata della moderna affermazione dell'individuo.

**a. *Il teatro come opportunità, il teatro come pericolo: le perplessità della critica sulle suggestioni sceniche nella pittura ottocentesca***

Le arti figurative vantano indubbiamente una lunga tradizione di confronti analogici in seno alla propria prassi critica<sup>791</sup>: sostenuto dai conforti autorevoli della *Poetica* aristotelica e dell'imprecindibile *Ars poetica* oraziana<sup>792</sup>, perdurò per tutto l'Ottocento il classico paragone fra le arti, se pure, dopo l'intervento lessinghiano, con accenti profondamente mutati. Messo in crisi dalle indagini dello studioso tedesco, come dalle contemporanee speculazioni degli eruditi francesi, il principio mimetico, chiave di volta delle precedenti istituzioni gerarchiche, venne dimesso dal suo valore unificante: la percezione che lo specifico di ciascuna forma espressiva non aveva il carattere esteriore di mezzo, ma entrava direttamente nella formulazione del messaggio<sup>793</sup>, indusse i critici a sperimentare diverse caratterizzazioni analogiche, nonché a vagheggiare inusitate architetture sintetiche.

---

<sup>791</sup> Studio irrinunciabile sul parallelo fra letteratura e arti visive è M. PRAZ, *Mnemosine*, Milano, Mondadori 1971; dello stesso autore si veda anche ID., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (I<sup>a</sup> ed. 1931, III<sup>a</sup> ed. ampliata 1942), Firenze, Sansoni 1977. Oltre ai testi, richiamati nelle note successive o in bibliografia finale, segnalo R. W. LEE, *Ut pictura poesis*; Th. W. ADORNO, *L'arte e le arti* (ed. or. *Die Kunst und die Künste*, in ID., *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1967), in ID., *Parva Aesthetica: saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli 1979, pp. 169-93; C. SISI (a cura di), *Romanzi e pittura di storia*, Firenze, Coppini 1988; C. LOMBARDI, *La dipintura poetica. Problemi di costruzione del racconto nei testi di critica della letteratura e di altre arti del primo Settecento*, Liguori 1992; i recenti volumi, curati da C. SISI, *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, 3 voll., Milano, Electa 2005-07; G. SAVARESE, *Indagini sulle «arti sorelle». Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G. P. Maragoni, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore 2006. Per un panorama sulle riflessioni critico-estetiche in area veneta si veda F. BERNABELI, *Il dibattito sull'arte e la storia dell'arte nel Veneto del primo Ottocento, passim*.

<sup>792</sup> Cfr. in particolare ARISTOTELE, *Poetica* II.1, e VI.19-21; ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 361-65.

<sup>793</sup> Si veda in proposito F. BERNABELI, *Percorsi della critica d'arte*, p. 345.

Prima di procedere oltre è necessario ribadire ancora una volta la complessità del panorama, di cui ci stiamo occupando: le molteplici voci, che intervennero negli accesi dibattiti, fioriti intorno alla produzione dei più celebri artisti dell'epoca, furono latrici di differenti punti di vista, nei quali l'assiomaticità di certi – forse più maturi – sistemi d'oltralpe, risulta vivacizzata in una quantità di varianti, motivate dalla pluralità stessa degli interlocutori e dai differenti punti di pressione del pensiero tradizionale o delle tendenze moderne<sup>794</sup>. Va inoltre tenuto presente il continuo ripetersi dei medesimi termini, pur impiegati con accezioni variate, a seconda delle diverse occasioni storiche, che motivarono gli interventi dei critici: sarà quindi fondamentale chiarire di volta in volta il significato, di cui furono investiti i vocaboli “imitazione”, “espressione”, “affetti”, “realtà” e simili, cercando di capire le mutate intenzioni di chi li adoperava.

\*\*\*

Non soltanto nei primi decenni, quando la prossimità cronologica motivava una formazione entro la cultura classicista, ma anche nel prosieguo del secolo il feticcio mimetico permase quale riferimento per parte degli intellettuali, che su di esso perseverarono a basare le proprie considerazioni: rinnovato, a volte semplicemente mascherato, esso ricomparve nelle interpretazioni dell'opera canoviana, come ancora negli anni Trenta e Quaranta a confronto con pittori, la cui produzione, ispirata alle novelle ed ai romanzi storici allora in voga, invitava i commentatori ad un rispolvero della vecchia dottrina della *ut pictura poësis*, insieme alla decisa affermazione della propria competenza esegetica.

Come si è visto nel secondo capitolo, già l'esperienza canoviana, guardando alle possibilità espressive delle arti sceniche ed in particolare alla carica vitalistica della gestualità coreutica, destabilizzò i confini, entro cui stazionavano le singole discipline, incoraggiando l'arte moderna – almeno nelle intenzioni di alcuni suoi rinomati interpreti (Cicognara, la Albrizzi, Foscolo, Giordani) – a sperimentare nuove soluzioni formali, aderenti alla sensibilità contemporanea e capaci di catturare gli aspetti più relativi e fuggevoli, che costituivano il carattere.

Osteggiati, come abbiamo detto, dalle cerchie classiciste trevigiane (Marzari, Salmistro, Paravia e gli altri intellettuali puristi, riuniti attorno all'Ateneo di Treviso, per richiamare alcuni nomi, su cui ci siamo soffermati nel capitolo secondo), i tentativi canoviani di forzare i limiti espressivi imposti alla scultura dovettero scontrarsi anche con l'intransigenza di certi pedagoghi, i quali, senza manifestare alcuna riserva sull'operato del grande artista, temevano però gli effetti di alcuni aspetti – i più innovativi e quasi rivoluzionari – del suo magistero: dal manifestato interesse per la pittura primitiva agli attributi più seducenti e sensuali della sua arte. Così nel 1821, in occasione del discorso inaugurale, rivolto agli allievi dell'Accademia milanese, Ignazio Fumagalli tornava a chiarire con spirito illuministico i confini di ciascuna forma espressiva:

In mezzo però a tanta analogia di rapporti che collega le arti imitatrici colle descrittive, ed all'identità degli effetti che producono queste figlie tutte della fantasia e del genio, in mezzo ai grandi vantaggi che reciprocamente si prestano, ha ciascuna un modo particolare di concepire ed esprimersi. La plastica, quantunque in stretta cognazione legata o per dir meglio germana alla pittura, non può servirsi pei suoi bassorilievi degli arditi concetti che si confanno alla piana superficie su cui l'altra distende i suoi colori, e così viceversa i piani ed i componimenti per una rappresentazione a bassorilievo (e talora l'attitudine e la movenza di una statua) non tornano bene spesso a grado se li veggiamo adombrati in una pittorica produzione<sup>795</sup>.

Mentre concedeva al pittore di sciogliersi dalla pedissequa imitazione dell'esemplare greco per studiare direttamente la natura, Fumagalli imponeva alla statuaria di abbracciare l'antico “non

---

<sup>794</sup> Cfr. in generale il vecchio saggio di G. A. BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia*, Napoli, Edizioni della «Critica» 1905; ed. cons. Milano, Il Saggiatore 1995.

<sup>795</sup> *Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 23 agosto 1821*, «Biblioteca Italiana», V (1821), 20, pp. 116-25

iscostandosi menomamente dalle orme che i Greci lasciarono impresse”. Con tali parole egli ribatteva altresì alle proposte, avanzate da quei romantici, riuniti intorno al «Conciliatore», che per la penna di Giuseppe Pecchio si erano invece pronunciati a favore della definitiva liberazione della scultura dal giogo delle convenzioni classiche e dai vincoli dell’idealizzazione<sup>796</sup>.

Se variegata furono le opinioni circa gli “inserti spettacolari” canoviani, nell’universale riconoscimento dell’eccezionalità della sua produzione, maggiori e più complesse risultano le diatribe relative generalmente ai rapporti tra arti figurative e sceniche<sup>797</sup>, motivate dalla stessa pluralità delle relazioni avviate dai diretti protagonisti: ad un Canova, che guardava al teatro con intenti altamente conoscitivi e propedeutici all’ottenimento di una diversa valenza estetica, facevano coda file di mestieranti, per i quali gli spettacoli scenici rappresentavano una sorta di emporio di soggetti e situazioni fortemente patetiche, utilizzabili senza alcun discrimine estetico. Ancora altri artisti, pur privi dello spessore del possagnese, stabilirono dei confronti criticamente validi con la coeva produzione drammatica e musicale: osservando le modalità rappresentative proprie del teatro e le procedure percettive richieste agli spettatori, maestri della levatura di Giuseppe Bossi o Vincenzo Camuccini (1771-1844)<sup>798</sup> solleticarono i commentatori ad una serie di interrogativi sulle peculiarità del verosimile pittorico, attraverso cui fu possibile procedere all’ammodernamento delle tradizionali forme di relazione tra arte e realtà.

Proprio recensendo il quadro *La sepoltura di Temistocle* di Bossi (agosto 1805), un non meglio precisato “C.”, collaboratore del «Giornale Italiano», faceva risaltare la natura squisitamente drammatica – come a dire artificiale – della composizione pittorica: “Il quadro non è che un dramma composto in modo che voi nel tempo istesso vediate tutto intero l’avvenimento che ne forma il soggetto”<sup>799</sup>. Affatto classicista nel propugnare il principio “dell’unità dell’azione”, l’anonimo echeggiava espressioni diderotiane, parlando del “bello ideale de’ quadri *composti*, cioè de’ quadri che hanno molte figure, un vasto teatro, ed un’azione complicata”<sup>800</sup>, e lasciava quindi intendere, oltre ad un’evidente pratica teatrale, un’intenzione conoscitiva di un certo rilievo: mentre insisteva sull’importanza della “*varietà nell’unità*” entro un dipinto, atta a produrre “armonia”, il critico tradiva la propria vicinanza alle posizioni del celebre illuminista circa la valenza mimetica dell’arte e la sua capacità di coinvolgere ed illudere completamente lo spettatore, a condizione che questi fosse escluso dalla rappresentazione stessa. Piuttosto che attrarre a sé l’animo del

---

<sup>796</sup> Intervenendo nel vasto dibattito relativo alle due diverse soluzioni prospettate per il monumento ad Andrea Appiani (quella, in un primo momento accolta, della statua intera con l’abito moderno, e la definitiva di un monumento allegorico, realizzato da Thorvaldsen), Giuseppe Pecchio si era schierato risolutamente per la prima, che considerava l’occasione per liberare definitivamente la scultura dal giogo delle convenzioni classiche e dai vincoli dell’idealizzazione. Nel «Conciliatore» le sue proposte furono contrastate da Giuseppe Longhi, il quale, facendosi portavoce di un *establishment* classicista, la cui ortodossia trovava eco anche a Roma, sosteneva l’incarico a Thorvaldsen in nome della maggior dignità e dell’universalità del linguaggio allegorico, ereditato dalla tradizione classica. Si vedano in proposito le osservazioni di F. MAZZOCCA, *Scritti d’arte*, pp. 621-23 e relativi brani antologici.

<sup>797</sup> Non affronteremo in questa sede la questione, già diffusamente trattata da altri studiosi, di quegli artisti, che operarono direttamente per il teatro in qualità di architetti, scenografi, costumisti o altro. Si veda la bibliografia, citata nel capitolo terzo, nota 192.

<sup>798</sup> Su Bossi, cfr. le indicazioni bibliografiche, fornite nel capitolo secondo. Per Camuccini, accanto alla storica biografia di M. MISSIRINI (*Elogi di uomini illustri Italiani [...] con ritratti in litografia*, Forlì 1840), ricordo la voce di A. BOVERO in *DBI*, XVII, 1974, pp. 627-30, cui si rimanda per ulteriore bibliografia; esiste anche un Archivio Camuccini (nel palazzo Camuccini a Cantalupo in Sabina), costituito da numerosissime carte riguardanti principalmente la vita e l’attività del pittore: vedi in proposito I. CECCOPIERI, *L’archivio Camuccini. Inventario*, Roma, Società alla Biblioteca Vallicelliana 1990. Per un panorama generale si rinvia a F. MAZZOCCA, E. COLLE, A. MORANDOTTI, E. SUSINO (a cura di), *Il Neoclassicismo. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, Milano 2002, Milano, Skira 2002, utile anche per l’esauritiva bibliografia. Di MAZZOCCA cfr. inoltre *I grandi temi tragici*, in R. MAGGIO SERRA, F. MAZZOCCA, C. SISI, C. SPANTIGATI (a cura di), *Vittorio Alfieri aristocratico ribelle*, catalogo della mostra, Torino 2003, Milano, Electa 2003, p. 49.

<sup>799</sup> C., *Il Quadro – La sepoltura di Temistocle*, «Giornale Italiano», 1805, n. 214.

<sup>800</sup> Per un confronto con le idee degli illuministi francesi cfr. P. FRANTZ, *L’Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France 1998; sull’idea neoclassica dell’*exemplum virtutis* cfr. R. RONSENBLUM, *Trasformazioni nell’arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo* [1967], Roma, NIS 1984, pp. 85-130.



riguardante, il quadro doveva frapporre fra la realtà estetica e l'universo quotidiano la propria cornice, lasciando al di fuori il pubblico, testimone razionalmente avvertito di quanto accadeva sulla scena: rispetto a certe correnti classiciste, che protraevano nel nuovo secolo assimilanti poetiche di matrice barocca, il giornalista, redattore del giornale governativo giacobino, palesava così la propria appartenenza all'orientamento liberale del Neoclassicismo, esigente una contemplazione del prodotto artistico costantemente governata dalla ragione.

In che termini vanno allora intesi i riferimenti dell'anonimo alla prassi scenica? Recuperando le osservazioni di Fried a proposito della poetica diderotiana<sup>801</sup>, comprendiamo come per lo sconosciuto redattore il teatro garantisse al pittore un repertorio iconografico di pose, espressioni fisiognomiche, gesti singoli o combinati di grande efficacia comunicativa, in quanto procedenti da un'accurata selezione delle molteplici e variegate movenze quotidiane: l'arte drammatica era dunque considerata opportuno intermediario tra la rappresentazione pittorica ed un reale complesso e variabile, cui si presumeva di poter attribuire un significato univoco.

La funzionalità "euristica" dell'opera d'arte divenne perno centrale delle riflessioni del già citato Francesco Pezzi, il quale, dopo una formazione in terra francese, aveva diretto il napoleonico «Corriere milanese» prima di essere assegnato alla redazione della «Gazzetta di Milano», organo di stampa ufficiale del restaurato governo austriaco<sup>802</sup>. Dal 1821 responsabile della recensione delle esposizioni braidensi, nel settembre 1823, commentando il dipinto di Filippo Comerio, raffigurante la *Morte di Edipo*, scriveva:

La pittura disponendo i personaggi sulla scena con quel contrasto ragionato che più le aggrada, fa che in essi rappresentinsi tutte le situazioni della vita. Destinata a riprodurre le degradazioni del carattere morale, non potrebbe pervenire a tal meta che per via dell'espressione. E questa è tanto più indispensabile, quanto che le rappresentanze dell'esistenza animata possono sole rispondere al bisogno che ha l'animo nostro di sentirsi commosso. Senza colpirci colla medesima forza onde agiscono in noi le finzioni teatrali, che hanno in sé i vantaggi del movimento e della parola, il pennello che ha la virtù di cogliere il preciso istante della maggior commozione, e di fermarlo su la tela, ci dischiude all'occhio l'azione tutta. Dopo la storia, è questo il primo mezzo onde render perenne ciò che ci ha di memorando nella vita; lo spazio si estende sotto la mano in tutti gli sviluppi, e s'accresce anco per gli effetti della prospettiva; di modo che se l'arte è tale da adeguare il soggetto che tratta, si vedrai, direm pure, i personaggi rappresentati muoversi, e la parola uscir loro del labbro. Infatti se il dipintore aperse ad essi gli occhi, ed infuse il sangue nelle lor membra, onde si riconosce il sentimento della vita, egli dee farvi ravvisare anche quel del pensiero. Quest'operare mirabile che parla alla mente ed all'occhio, deriva tutto dall'espressione; senza di essa la pittura è zero; con essa è tutto<sup>803</sup>.

Nell'accostare l'esperienza storiografica e quella artistica secondo le indicazioni dei letterati francesi, da Fontenelle al celebrato Fénelon<sup>804</sup>, Pezzi sottintendeva una rinuncia della seicentesca *bienséance* a favore di una verosimile rappresentazione del carattere (*costume*) storico: come per l'anonimo cronista del «Giornale Italiano», lo spettatore pezziano, sollecitato dall'intenzionalità documentaria della pittura (ma anche, lasciavano intendere le analogie istituite, del teatro), avrebbe mantenuto un atteggiamento di equilibrato distacco da quanto raffigurato, subordinando il piacere sensorio all'intellettuale. Si motiva così la predilezione del critico per certa pittura storica miniaturisticamente attenta al dettaglio topografico o costumico – Palagi e Diotti su tutti –, piuttosto che alla foga passionale dell'impegnata produzione hayeziana, discussa nel capitolo terzo: lungi dall'anticipare l'intensa e drammatica passionalità romantica, la "espressione" di Pezzi equivaleva ad un livello di riconoscibilità iconografica estremamente elevato, garantito dall'impiego di un medesimo formulario fisiognomico e gestuale sia in ambito figurativo sia teatrale. In questo modo il pubblico, anche il meno culturalmente preparato, avrebbe potuto comprendere immediatamente

---

<sup>801</sup> Cfr. M. FRIED, *Absorption and Theatricality*.

<sup>802</sup> Cfr. C. CHIANCONE, «Francesco Pezzi veneziano», pp. 658-65: l'autore ipotizza una formazione pezziana presso il critico teatrale Julien Louis Geoffroy (1743-1814) oppure tra i compilatori del «Corriere d'Italia», il giornale degli Italiani a Parigi.

<sup>803</sup> *Esposizione in Brera. – Quadro del Comerio*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 265, pp. 1057-58.

<sup>804</sup> Sul primo cfr. A. PIZZORUSSO, *Il ventaglio e il compasso*, Napoli, Guida 1965; M. T. MARCIALIS, *Fontenelle: un filosofo mondano*, Sassari, Gallizzi 1978; FONTENELLE, *Sur l'Histoire, Œuvres complete*, Corpus des Œuvres de philosophie en langue française, Paris, Arthème Fayard 1989, in particolare III, pp. 183-85; su Fénelon, si vedano invece A. PIZZORUSSO, *La poetica di Fénelon*, Milano, Feltrinelli 1959; C. PANCERA, *Il pensiero educativo di Fénelon*, Firenze, La Nuova Italia 1991.

l'evento rappresentato, nonché le motivazioni riposte nell'agire del singolo personaggio, opportunamente caratterizzato, appunto come accadeva per i ruoli operistici, dal tipo di vesti, di atteggiamenti, di espressioni del volto. Se solo continuando a servirsi del codice linguistico convenzionale, la pittura avrebbe ottemperato in modo compiuto alle responsabilità formative affidatele, le innovazioni, portate da Hayez nel linguaggio figurativo tradizionale, non potevano che suscitare preoccupazione e imbarazzo.

A questo proposito, risulta opportuno rivolgere la nostra attenzione ad una polemica, la cui vasta eco sulle pagine della pubblicistica si motiva proprio in relazione alla complessa valutazione delle prime controverse proposte hayeziane e delle nuove forme di relazione con il reale, da esse instaurato: stiamo naturalmente parlando della celebre controversia, intercorsa tra Andrea Majer e Giuseppe Carpani sul primato del cromatismo tizianesco e, di seguito, sul Bello Ideale. Poiché la vicenda risulta già ampiamente indagata<sup>805</sup>, ci limiteremo ad un semplice riepilogo delle considerazioni dei due contendenti, per poi verificare la sua eco entro la stampa periodica, che si impegnò a fare di tali questioni materia di discussione ed interesse per un numero crescente di fruitori del bene artistico.

Come noto, a dar fuoco alle polveri fu l'uscita di un libro di Majer nel 1818: l'autore, replicando alla biografia tizianesca pubblicata da Stefano Ticozzi<sup>806</sup>, si dichiarava ammiratore fin dall'infanzia delle opere del cadorino, come l'artista che "ha saputo [...] meglio di ognuno ottenere il vero scopo dell'Arte, che non può essere che il diletto de' sensi e la commozione del cuore"<sup>807</sup>. Per questa ragione aveva provato un vivo desiderio di difendere il pittore denigrato da critiche recenti, che lo giudicavano eccellente nel solo colorito e debole in tutto il resto, e per nulla risarcito dal trattato di Ticozzi, in molti punti del tutto lacunoso. Ai fini di un giudizio adeguato sull'opera di un simile genio, Majer giudicava necessaria una riflessione preliminare sulla natura del bello, contrastando concezioni fuorvianti quali "le opinioni favorite del secolo in proposito del *Bello ideale* e della nuova scienza *estetica*"<sup>808</sup>. Forte del magistero cicognariano, s'incaricava dunque di dimostrare (libro primo) l'essenziale naturalità dell'imitazione pittorica; nel secondo e terzo libro prendeva in esame lo stile di Tiziano, mostrando la corrispondenza del suo bello pittorico con le caratteristiche "veritiere" individuate a livello teorico; seguiva quindi un'*Appendice* riservata alla musica, corrotta "dalla funesta influenza delle medesime cagioni": essendo musica e pittura "regolate dalle stesse leggi universali del *Vero* e del *Vario* della Natura", Majer riteneva infatti opportuno dedicare anche ad essa alcune considerazioni, poi sviluppate in un più compiuto *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana* (Padova 1821), di cui diremo meglio in seguito.

Volendo attribuire a Tiziano la palma di maestro unico ed ineguagliato nella storia dell'arte ("*Perfetto Pittor universale*"), Majer esaltava il colorito quale componente in assoluto più importante della pittura:

Le bellezze del Disegno nascono dalle idee di ordine, di simmetria e di proporzione, le quali hanno bisogno di essere profondamente meditate prima che l'intelletto arrivi a scoprirne le relazioni, e divenga perciò capace di riceverne delle grate impressioni. I piaceri dell'intelletto riescono però di gran lunga inferiori in forza e rapidità a quelli de' sensi, ond'è manifesto che le bellezze del Colorito, le quali agiscono immediatamente sul senso della vista, devono produrre un diletto più pronto e più vivo sugli spettatori di tutte le altre bellezze della Pittura. Il piacere che dà il Colorito può paragonarsi a quello che reca all'orecchio l'armonia della Musica, a cui vediamo mostrarsi tutti gli uomini ugualmente

---

<sup>805</sup> Cfr. F. BERNABEI, *Critica, storia e tutela delle arti*, pp. 398-401; F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte*, pp. 74-77 e 90-113; A. LUPPI, *Bello ideale e bello musicale nella polemica tra Majer e Carpani*, in F. PASADORE - F. ROSSI (a cura di), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Fondazione Levi 2001, pp. 19-42. Ulteriori indicazioni bibliografiche verranno fornite nel corso della trattazione, in relazione ai risvolti musicologici della controversia.

<sup>806</sup> Cfr. S. TICOZZI, *Vite de Pittori Vecellii di Cadore*, Milano 1817.

<sup>807</sup> A. MAJER, *Della imitazione pittorica. Della eccellenza delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano scritta da Stefano Ticozzi Libri III*, Venezia 1818, p. VII.

<sup>808</sup> *Ivi*, pp. XII-XIII.

sensibili; a differenza dei pregi di stile appartenenti ad una dotta ed artificiosa composizione, che non possono venire gustati se non dai pochi intelligenti dell'arte musicale<sup>809</sup>.

Per tale via era affermato un "canone fondamentale delle arti imitative", che vedeva le forme espressive più efficaci a livello sensuale dichiarate "più importanti" di quelle che agivano solo sull'intelletto: "Il fine primario della Pittura", dichiarava infatti, non consisteva nello "apprendere la Storia agli Spettatori", bensì "nel diletto dei sensi e nella commozione del cuore, per le quali cose a nulla serve l'erudizione, ma basta soltanto la perfetta imitazione della Natura"<sup>810</sup>. Dato che le sensazioni più vive e piacevoli erano prodotte dalla realtà naturale, l'arte autentica non poteva che essere un'imitazione fedele della realtà<sup>811</sup>: veniva così negato che un imprecisabile<sup>812</sup> bello assoluto dovesse essere l'unico scopo dell'imitazione; piuttosto l'artista era invitato a rappresentare la natura "bella nei soggetti belli, e brutta nei brutti"<sup>813</sup>. Per quanto riguarda più da vicino la questione di nostro interesse, una simile prospettiva critica finiva inoltre con l'inficiare il ricorso al teatro quale tramite privilegiato per la rappresentazione artistica, poiché la preventiva selezione del naturale operata dalla rielaborazione scenica depauperava il reale della sua variegata ricchezza.

Le tesi di Majer, per molti aspetti spiccatamente anticlassiciste, trovarono un deciso oppositore nella persona di Giuseppe Carpani, che dedicò loro tre *Lettere* d'intonazione a tratti seria, a tratti ironica, ma comunque di notevole taglio analitico: apparso dapprima sulla «Biblioteca Italiana»<sup>814</sup>, confermando così la pubblicistica quale sede privilegiata del moderno dibattito intellettuale, gli interventi intesero da un lato confermare l'esistenza di un "bello in sé", ricavato attraverso un coglimento di tipo astrattivo<sup>815</sup>, dall'altro ristabilire la tradizionale gerarchia tra le qualità della pittura, relegando il colore tra le inessenziali. Sul piano della contestazione diretta alle tesi di Majer, il rivale recava una quantità di osservazioni in difesa del Bello Ideale nell'intento evidente di illustrare le contraddizioni dell'avversario: stando a Carpani, l'autentico fine della provocazione majeriana non sarebbe stato altro che occultare le deficienze di Tiziano nell'ambito del disegno<sup>816</sup>. Tale mancanza comprometteva in maniera definitiva la qualità delle sue opere, nonostante il Vicellio fosse autentico maestro del colore: pur tuttavia "nell'arti del disegno il disegno è la qualità principale, l'anima e la sostanza delle dette arti imitative, stanteché senza disegno non si dà immagine, e la bellezza, la verità, l'espressione mancano ove questo manchi"<sup>817</sup>. Affermando la superiorità del disegno sull'elemento coloristico, Carpani poneva la dimensione intellettuale quale componente fondamentale per la piena realizzazione dell'esperienza estetica e riconfermava così la validità del ricorso ad un repertorio fisiognomico e gestuale di tipo attoriale, già opportunamente selezionato e purificato. Pure, onde non risolversi in un arido esercizio

---

<sup>809</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>810</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>811</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>812</sup> Ironizzando sulle dozzine di trattati posti in vendita ogni anno sul bello ideale, Majer poneva in evidenza le molteplici contraddizioni degli avversari – da Sulzer a Winckelmann, da Mengs a Webb, e ancora Reynolds, Azara, André, Diderot, Burke, Hutcheson, Arteaga, esplicitamente citati nel corso del trattato (*ivi*, pp. 48-49) –, i quali "discordi nelle loro definizioni di Bello Ideale, in una cosa però andarono perfettamente d'accordo, cioè nel mostrar tutti di non sapere che cosa egli sia" (*ivi*, p. 50).

<sup>813</sup> *Ivi*, p. 15. Ne consegue la famosa affermazione relativa alle Veneri di Timbuctù, inevitabilmente crespe e con "le labbra enfiate" (p. 87).

<sup>814</sup> G. CARPANI, *Sul libro Della Imitazione pittorica, dell'Eccellenza delle opere di Tiziano e della Vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi. Libri III di Andrea Majer, veneziano, Venezia, 1818* [...], *Lettere tre di Giuseppe Carpani al Sig. Giuseppe Acerbi Direttore della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca Italiana», IV (1819), 15, pp. 321-48, e 16, pp. 179-216, 329-69 (le tre lettere datano rispettivamente: dall'Austria 30 luglio 1818 [ma 1819]; dall'Austria 15 agosto 1819; dall'Austria 20 settembre 1819). L'opera conobbe poi altre due edizioni a breve distanza l'una dall'altra: cfr. ID., *Del Bello ideale e delle opere di Tiziano. Lettere* [...] Edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'autore, Padova 1820; ID., *Le Majeriane, ovvero lettere sul Bello ideale* [...] in risposta al libro *Delle imitazione pittorica* [...] Edizione terza riveduta ed accresciuta dall'autore, Padova 1824, con un *Corollario*, avente funzione di approfondimento teorico (pp. 227-309): d'ora innanzi le citazioni saranno tratte da quest'ultima edizione.

<sup>815</sup> G. CARPANI, *Sul libro della imitazione pittorica*, pp. 251-60.

<sup>816</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>817</sup> *Ivi*, p. 174.

razionale, l'arte doveva sempre considerare come proprio criterio ultimativo il piacere<sup>818</sup>: “Le arti belle, emanate dal sentimento, prosperano bensì colla ragione al fianco, ma intisichiscono e vanno in rovina, quando l'assoluta di lei dominazione le governi e comprima”<sup>819</sup>. Di nuovo, forzando un po' i ragionamenti, possiamo rintracciare in questa prospettiva critica l'influenza dell'esperienza scenica, nella quale il repertorio di pose e movenze serviva certamente a conferire chiarezza e visibilità alla narrazione drammatica, così da garantire allo spettacolo un'indubitabile valenza conoscitiva, ma, nell'esplicitarsi attraverso la corporea fisicità degli interpreti (attori o ballerini), implicava un'ineludibile prestanza espressiva e passionale, capace di commuovere nel profondo l'animo dello spettatore: il rigore classicistico espresso dal Bello Ideale finiva così con l'essere calato in una dimensione più fisiologica e soggettiva, aperta al riconoscimento della poliedrica natura del vero storico.

Questa tensione tra vecchio e nuovo, tra tradizione e modernità, tra norma e trasgressione, implicita nella polemica tra i due studiosi, fu ragione della popolarità della contesa, la quale, già si è detto, venne alimentata dai giornali dell'epoca e godette di vasta risonanza presso il pubblico italiano. La «Biblioteca Italiana», dove apparvero nella loro veste originaria gli interventi carpaniani, seguì con attenzione la diatriba, parteggiando immancabilmente per il proprio stimato collaboratore<sup>820</sup>. Il testo di Majer venne invece favorevolmente recensito nel «Giornale dell'Italiana Letteratura» dall'erudito Giannantonio Moschini, pronto a schierarsi contro “quella setta di metafisici, la quale vorrebbe sostituire le dottrine del bello ideale al diletto de' sensi, e alla commozione del cuore”<sup>821</sup>. La ricomparsa in volume delle *Lettere pittoriche* di Carpani e l'acre risposta majeriana, con la spaventata e furente *Apologia*<sup>822</sup>, offrirono poi alla rampante critica giornalistica un materiale polemico di bruciante attualità, considerando la pericolosa presenza di Francesco Hayez alle esposizioni braidensi di quegli anni e la complessità interpretativa di una produzione così dichiaratamente romantica.

Fu il solito Francesco Pezzi a sfruttare al meglio l'occasione: destreggiandosi abilmente tra il riconoscimento delle ragioni di Majer e la constatazione della superiorità teorica delle argomentazioni carpaniane, Pezzi protrasse la discussione per oltre quattro mesi, dall'ottobre del 1820 al gennaio del 1821<sup>823</sup>, fintantoché Carpani gli impose un deciso schieramento. Convinto assertore della funzionalità storiografica della pittura, il giornalista si dichiarò allora favorevole all'impiego di linguaggi difformi, rivendicandone sia il diritto in chiave documentaria sia la bellezza e la piacevolezza estetica (comunque subordinate agli intenti didattici):

Quel bello ideale, di cui i marmi greci sono i modelli, ben lungi dall'essere *necessario* e molto meno *inevitabile*, è anzi da evitare se trattasi di riprodurre sulle tele avvenimenti che succedono tutto giorno, o la cui tradizione è positiva, e non già avvenimenti immaginari attinti alle antiche favole, e nei quali tanto gli enti animati quanto le cose inanimate sono immensamente lontani dalle verità che conosciamo; e che abbiam sott'occhio<sup>824</sup>.

---

<sup>818</sup> *Ivi*, p. 288.

<sup>819</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>820</sup> Nel suo seguitissimo *Proemio* del 1820 la «Biblioteca Italiana» bollava Majer come colui che “disgraziatamente è nelle belle arti ciò che erano i romanticismi nelle lettere” (*Proemio*, «Biblioteca Italiana», V, 1820, 17); si veda inoltre il *Necrologio di Carpani*, *ivi*, X (1825), 37, pp. 281-87.

<sup>821</sup> G. MOSCHINI, *Dell'imitazione pittorica, dell'eccellenza delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi. Libri III di Andrea Majer veneziano. Venezia dalla tipografia di Alvisopoli 1818*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», n. s. XLVIII (1818), n. 17, pp. 127-38: 132.

<sup>822</sup> In seguito alle accuse di Carpani, MAJER pubblicò una *Apologia del libro della Imitazione Pittorica e della Eccellenza delle opere di Tiziano di Andrea Majer veneziano Socio della R. Accademia di Belle Arti contro tre lettere di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi inserite nei fascicoli di Settembre, Novembre e Dicembre 1819 della Biblioteca Italiana*, 2<sup>a</sup> ed. (ma la prima non vide mai la luce) Ferrara 1820.

<sup>823</sup> Cfr. *Del Bello Ideale e delle opere di Tiziano, lettere di Giuseppe Carpani; edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'autore...*, «Gazzetta di Milano», 1820, nn. 299 e 327, rispettivamente pp. 1193-96 e 1305-08.

<sup>824</sup> G. CARPANI, *Pregiatissimo sig. Estensore*, *ivi*, 1821, n. 4, pp. 13-16: le affermazioni di Pezzi appaiono in nota al testo.

Confrontando l'articolo di Pezzi con uno scritto, pubblicato da Giuseppe Sacchi sul «Ricoglitore» del '29, risalta il notevole cambio di prospettiva, ben motivabile alla luce dell'evoluzione, conosciuta dalla produzione artistica nel corso del decennio: al pari del predecessore il critico romantico avanzava nei confronti della pittura di storia delle pretese formative, ma riteneva che per esplicitare la missione affidatagli l'artista dovesse enfatizzare la componente passionale, acutizzando gli "effetti" fino agli estremi confini della rappresentatività pittorica, fino a far sparire "alcune maniere [...] che sentono ancora di gusto convenzionale [...] e [...] che troppo sanno di mimica teatrale"<sup>825</sup>. Da intendersi, questo riferimento alle arti sceniche, non nei termini di un rapporto con l'esasperata gestualità melodrammatica, quali ritroveremo in posteriori interventi, ma come indicazione di un protrarsi del convenzionale formulario accademico entro una pittura, che, vantando il titolo di "storica", pretendeva di ergersi a manifestazione della sensibilità moderna, eppure incapace di rappresentarla, fintantoché non avesse dato definitivamente il bando agli stilemi linguistici propri della tradizione mitologica.

Nel corso degli anni Trenta numerosi furono gli interventi di condanna dell'abuso pittorico di un apparato gestuale vieto ed estraneo all'aggiornamento di altri artisti (Hayez su tutti) in conformità ai contemporanei sviluppi della drammaturgia teatrale ed all'esaltazione sentimentale, da essa incoraggiata. Alle frequenti recriminazioni di Francesco Ambrosoli sull'«Eco», che nel 1830 censurava l'azione "alquanto pantomimica e teatrale" della *Clarice Visconti* di Poggi, l'anno seguente la mossa coreografica dell'Elena nell'omonimo dipinto di Politi e ancora nel 1833 "la mossa [...] piuttosto teatrale che vera" di uno dei personaggi dell'*Ultimo giorno di Ercolano* di Podesti<sup>826</sup>, facevano eco gli interventi di Carrer sul «Gondoliere»: in occasione dell'esposizione lagunare del 1834 il poeta veneto dava la mano a quanti sostenevano l'artificiosità dei pescatori chiozzotti ritratti da Leopold Robert, simili a "que' gruppi artificiosi che si veggono solitamente ne' balli, e ne' quali la continua vicenda de' movimenti, mentre tiene lontana la taccia di stucchevole monotonia, domanda una espressione alquanto esagerata dall'ordinario, e tale che rapidamente possa rimanere affettata"<sup>827</sup>.

In merito allo stesso dipinto, che ancora nel 1844 Pier Murani avrebbe criticato per le "pose teatrali" ed il "costume falsato"<sup>828</sup>, un anonimo Y., collaboratore dell'«Apatista», sviluppava una più matura riflessione, documentando gli schieramenti, che si erano formati intorno al valore del quadro<sup>829</sup>. Il giornalista ricordava come Robert avesse sostituito alla sapida ed

<sup>825</sup> *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1829. Relazione stesa da GIUSEPPE SACCHI. Anno IV*, «Nuovo Ricoglitore», n. s. IV (1829), pp. 641-67.

<sup>826</sup> A[MBROSOLI], *Esposizione di Opere di Belle Arti in Brera*, «Eco», VIII (1833), n. 119. Interessanti anche un intervento di tre anni precedente, a proposito della *Clarice Visconti che volge moribonda gli occhi al marito per comando del quale è stata avvelenata* di Cesare Poggi, dove l'azione del Duca era trovata "alquanto pantomimica e teatrale" ([ID.], *Esposizione di Opere di Belle Arti in Brera*, ivi, V, 1830, n. 115; ed il commento all'*Elena giocata ai dadi* di Politi, in merito alla quale scriveva l'autore: "La figura di Elena da questo lato non corrisponde al restante del quadro. La sua mossa poi non mi garba punto, giacchè rassomiglia una ballerina che stia provando qualche difficile passo che ancor non è riuscita a fare stando in piedi" ([ID.], *Esposizione di Opere di Belle Arti in Brera*, ivi, VI, 1831, n. 112).

<sup>827</sup> [L. E. CARRER], *Un quadro di M. Robert, rappresentante la partenza di alcuni Chiozzotti per la pesca*, «Gondoliere», II (1834), n. 103, pp. 409-11 (ora in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte*, pp. 579-84). Sull'artificiosità della composizione si espresse anche Mosconi, per il quale l'artista aveva "forse un poco esagerato l'uso di quella massima, per sé stessa giustissima, della pittura, che vuole si tenda sempre a nobilitare il soggetto" (G. MOSCONI, *Sopra un dipinto del cavaliere Robert*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», II, 1835, I, pp. 466-71); l'opera riscosse invece gli applausi di Pietro Chevalier, che ne scrisse un appassionato encomio nel *Manuale di Conversazione* del febbraio 1835 (poi pubblicato in opuscolo), in cui sottolineava la mirabile capacità del pittore di cogliere "un vero soggetto di locale costume fisico e morale" (P. CHEVALIER, *La partenza per la pesca. Pittura ad olio del Co. Leopold Robert*, Venezia 1835, p. 28).

<sup>828</sup> PIER MURANI, *Pubblica mostra nella I. R. Accademia Veneta*, «Giornale Euganeo», I (1844), 3, pp. 712-20: 714. Si veda ancora D. TOMASO LOCATELLI, *Mostra dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, «Fama», VIII (1843), n. 69.

<sup>829</sup> Y., *La partenza de' pescatori di Chioggia. Pittura del sig. cav. L. Robert esposta in Venezia nel mese di dicembre, anno passato*, «Apatista», II (1835), n. 3, pp. 9-11.

affettuosa descrizione dell'esperienza quotidiana, comune alla tradizione locale, un'immagine del popolo talmente idealizzata da annullare i confini tra i generi, provocando così le riserve di numerosi critici<sup>830</sup>:

Premesso dai critici vituperatori che nel quadro del Robert il costume era “*fondamento principale della rappresentazione*”, hanno eziandio a vicenda parlato e della *composizione* e della *espressione de' caratteri*. E, in quanto alla composizione, sembrò ad essi preparata di quella guisa con cui molti ballerini in sulla scena dispongonsi, prima che si levi il sipario: cioè “*con quella continua vicenda di movimenti, che, mentre tiene lontana la stucchevole monotonia, domanda una espressione alquanto esagerata dall'ordinario, e tale che rapidamente possa essere afferrata*”.

Nel prosieguo dell'articolo l'anonimo ribatteva tanto le accuse di confusione e “disunione”, quanto i contrari addebiti di banalità, attribuiti all'opera, e riprendeva i censori, che avevano biasimato le espressioni e le attitudini dei pescatori chioggiotti, sostenendo “che M. Robert “*s'ingegnò di raggentilire e nobilitare i pescatori sino alla condizione poco men che di eroi;*” e siccome avevano i critici parlato poco prima di *ballerini*, così questi eroi vennero interpretati per *eroi della scena*”. Quindi proseguiva confutando partitamente gli altri appunti, tesi a contrastare l'intento nobilitante dell'artista svizzero, che aveva scelto di rappresentare gli umili in una versione non più folcloristica della realtà popolare.

Rilevante per il riscatto della pittura di genere, come si è detto nel capitolo primo solitamente relegata ad un rango secondario, l'intervento di Y. offre un'importante testimonianza delle abitudini percettive ottocentesche: risulta che, avvantaggiandosi dell'esperienza acquisita a confronto con la rappresentazione scenica e con la gestualità esasperata propria degli attori, il pubblico tendeva a valutare la correttezza documentaria e l'efficacia espressiva degli atteggiamenti dipinti con gli stessi parametri, impiegati in sede teatrale. È questo un nodo centrale per la nostra indagine, poiché ci conferma la presenza di modalità ricettive comuni alle varie arti, sollecitate all'impiego dei medesimi formulari espressivi ai fini di raggiungere la più immediata e completa intelligibilità, non più demandata, come nella prima parte del secolo, alla sfera razionale, bensì agente sul campo del sentimento e delle emozioni: se in precedenza i rapporti tra le diverse discipline si erano basati sull'utilizzo di uno stesso bagaglio iconografico, inteso alla rappresentazione di particolari azioni o dei segni fisici, attraverso cui trovavano manifestazione stilizzate categorie affettive, ora le arti si recavano mutuo soccorso nell'elaborazione di un nuovo repertorio figurativo, più attento alla significazione dei distinti gradi delle passioni, delle loro sfumature, delle loro variegata sfaccettature, così da giungere ad un efficace coinvolgimento emotivo dello spettatore. Più schematizzata di quella presente in natura e quindi più facilmente condivisibile, la fisiognomica passionale, che si veniva costituendo, faceva strada all'elemento relativo entro la rappresentazione artistica, e nel contempo, preservando un grado di indeterminatezza, tale da suggestionare più efficacemente lo spettatore (come meglio vedremo nel prossimo paragrafo), preservava quest'ultima dallo scadimento nella tradizionale servitù mimetica, indicando i suoi obiettivi nell'apparentemente infinita (e spesso indefinibile) sfera del sentimentale.

Per calare nuovamente il nostro discorso nel vivo della discussione critica, ci pare allora opportuno recuperare alcuni interventi, relativi alla produzione hayeziana, dove più avvertibili risultano questi fermenti interpretativi. Già si è accennato ai tentativi del pittore veneto di forzare la misura delle possibilità comunicative delle immagini, ricorrendo ad una serie di “effetti”, di chiara derivazione melodrammatica, tali da suscitare le riserve di tanta parte della critica, dubbiosa dell'opportunità di queste forzature espressive: mentre numerosi interpreti si interrogavano sulla nuova maniera, da lui adottata a metà circa degli anni Trenta, e condannavano certe sue soluzioni spiccatamente teatrali, forse intese soltanto ad incantare gli spettatori più impreparati, altri

---

<sup>830</sup> Oltre all'articolo citato, nell'«Apatista», II (1835) compaiono i seguenti interventi riguardanti il dipinto di Robert: *Al Gondoliere l'Apatista*, n. 4, p. 15; IL VOSTRO CADETTO, *Carissimo redattore della gazzetta privilegiata*, n. 4, p. 16; *Inutilità*, n. 5, p. 20; *La partenza per la pesca, dipinta dal cav. Robert, descritta da Pietro Chevalier*, n. 21, pp. 83-84; *Leopold Robert (dal tedesco di Giorgio Pezolt)*, nn. 27, 28 e 29, pp. 105-06, 109-10, 113-14.

giornalisti tentarono un'indagine più approfondita delle ragioni, che avevano sostenuto le preferenze del maestro.

“Il quadro è fatto per lo spettatore, come n'è fatta una rappresentazione scenica”, dichiarava Angiolo Lambertini nel settembre 1835; ma, lungi con ciò dal concedere che le due arti si prestassero mutuo soccorso nell'elaborazione di modi espressivi più efficaci, si valeva di tale affermazione per confermare nuovamente i tradizionali valori accademici, nonché l'esigenza unitaria tanto nelle arti figurative quanto nelle sceniche<sup>831</sup>: pertanto egli chiedeva conto ad Hayez dell'affastellamento presente nella recente *Adunanza di Clermont*, ove la confusione di soldati, cardinali e popolani non consentiva di discernere chiaramente il protagonista<sup>832</sup>. Senza interessarsi alla svolta nella duplice direzione del naturale e del drammatico, impressa dal pittore alla sua produzione, Lambertini reclamava un formulario più convenzionale e manifesto, capace della massima significazione iconografica fin dal primo sguardo. Come già abbiamo avuto modo di notare nel terzo capitolo, Hayez, affiancato dalla critica di tendenza romantica, rispondeva alle accuse, evidenziando il più maturo impegno conoscitivo, perseguito dalla sua pittura<sup>833</sup>: tralasciando la resa miniaturistica dei particolari, come la ricerca di una spedita gestualità nel singolo personaggio, egli dichiarava di aver mirato alla sintetica evidenza passionale, capace di comunicare da subito e con la più completa penetrazione il flusso emozionale, ch'egli voleva generato dall'opera<sup>834</sup>.

---

<sup>831</sup> A. LAMBERTINI, *Risposta al sig. Hayez*, in *Varie appendici*, pp. 285-93.

<sup>832</sup> ID., *Esposizione delle Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera in Milano*, *ivi*, pp. 229-33.

<sup>833</sup> *Lettera del signor HAYEZ all'Estensore*, *ivi*, pp. 281-85:

<sup>834</sup> La consuetudine di Hayez con il melodramma è peraltro testimoniata dai ritratti di celebri musicisti e interpreti, come Giovanni David (1790-1864), raffigurato in una sorta di *tableau vivant* (1830) nel dipinto intitolato *Giovanni David sulla scena del melodramma “Gli Arabi nelle Gallie”*, ora conservato all'Accademia di Brera (cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 143, pp. 200-01; si veda inoltre la scheda, redatta da L. LOMBARDI, in G. GODI e C. SISI, *La tempesta del mio cor*, n. 34, pp. 85-87; su Giovanni David, forse il più autorevole interprete rossiniano della prima metà dell'Ottocento, cfr. L. GRASSO CAPRIOLI, *Singing Rossini*, p. 201); o la ballerina Carlotta Chabert nelle vesti di Venere (1830, dipinto ora conservato a Trento, di proprietà della Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto; cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 144, pp. 202-03); ancora, il contralto Adelaide Tosi, celebre interprete rossiniana, effigiata in un disegno del 1828, con la dedica “Ritrar potea le tue grazie e il viso / Ma non il canto che ha ogni cor conquiso” (una litografia è conservata presso il Museo Teatrale alla Scala); l'attore Francesco Salvini, rappresentato in un disegno, probabilmente dello stesso periodo, nei panni di Orosmane nella *Zaira* di Voltaire (anche di questo disegno è conservata una litografia presso il Museo Teatrale alla Scala); Maria Malibran sulla scena belliniana della *Sonnambula*, un ritratto commissionato nel 1835 dal marchese parigino de Louvois, ora perduto (la lettera d'incarico, citata in G. NICODEMI, *Hayez*, Milano, Ceschina 1962, pp. 206-07, è conservata nell'archivio di famiglia del signor Carlo Raimondi di Milano) e probabilmente nel disegno, di cui si conserva una litografia, senza titolo né data, presso il Museo Teatrale alla Scala, sotto il quale compaiono i versi “Queste forme gentil, amabil velo / D'un angelico spirto or più non sono. / Deh perché piacque al cielo / Rievocarne anzi tempo il suo bel dono?”; Giuditta Pasta, effigiata in un disegno a carboncino del 1831 (cfr. M. C. GOZZOLI e F. MAZZOCCA, *Hayez*, cat. 74, p. 154); Matilde Juva Branca, protagonista del celebre ritratto del 1851 (cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 300, pp. 309-10; ID., *Pittura storica e melodramma: il caso di Hayez*, in *Scritti in onore di Nicola Mangini*, Roma, Viella 1994, pp. 55-60). Si ricordi ancora la prolungata collaborazione del pittore con la direzione degli Imperiali Regi Teatri di Milano, la Scala e la Canobbia, tra il 1843 e il 1858, su cui hanno scritto G. AGOSTI – P. L. CIAPPARELLI, *La commissione artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala alla metà dell'Ottocento*, in P. PETROBELLI e F. DELLA SETA, *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, pp. 215-24, e E. GIRARDI, *Hayez e i rapporti col mondo musicale*, in F. MAZZOCCA, *Hayez dal mito al bacio*, pp. 57-65. Gatti segnala inoltre una precedente collaborazione di Hayez con l'impresa scaligera, allorché nel 1830, su richiesta dello scenografo Alessandro Sanquirico, incaricato di rinnovare la decorazione dei palchi, della loggia reale e del proscenio aveva affrescato la volta del teatro (cfr. C. GATTI, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte*, p. 431). Ancora le fonti biografiche documentano le relazioni intercorse tra l'artista ed i compositori e librettisti dell'epoca, dal coetaneo Gioacchino Rossini (F. HAYEZ, *Le mie memorie*, pp. 65-66 e 135-37; G. NICODEMI, *Hayez*, pp. 226-27; F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 375, p. 355; G. CARLI BALLOLA, *Rossini*, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 48, 108), Bellini e Donizetti, che come lui animavano il salotto del ragioniere Zucchi, padre della prediletta modella e amante Carolina (cfr. C. GOZZOLI e F. MAZZOCCA, *Hayez*, p. 145). Più tardi sarà la volta di Verdi, con il quale condivise la visita ai salotti milanesi più alla moda, da quello della contessa Giuseppina Neuron Prati Morosini, destinataria di molte lettere di Verdi e delle *Memorie hayeziane* e da questi raffigurata nel celebre ritratto del 1853 (cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 321, p. 322), a quello di Clarina e Andrea Maffei (sul celeberrimo salotto Maffei, cfr. R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei*, Firenze, Salani 1922;

Uno dei commenti più favorevoli alla sua nuova maniera venne dal librettista Temistocle Solera, non a caso dunque un uomo di teatro, ben addentro alle dinamiche proprie alla rappresentazione operistica: intingendo la penna nello stesso fuoco con cui Hayez, novello Sallustio, aveva ritratto con “pochi ma profondi e meditati cenni [...] un secolo intero”, Solera offriva una lettura efficacemente drammatizzata delle opere, che l’artista aveva presentato alla rassegna braidense del 1838. In particolare, riferendosi a *Bice ritrovata da Marco Visconti nel sotterraneo del suo castello*<sup>835</sup>, dipinto ispirato al celebre romanzo di Tommaso Grossi (Milano 1834), scriveva:

La scena è della più espressive e ben intese: Marco Visconti spumante di collera, di disperazione, all’aspetto di tanta crudeltà straziato da mille differenti e curiosissimi affetti non sa né che si dire, né che si fare; resta immobile, ed ordina spegnersi le faci, le quali avevano col raggiare improvviso prodotto lo svenimento di Bice; alcuni lavoranti obbediscono con tutta fretta e sollecitudine. [...] Quell’attitudine del principal personaggio, il silenzio, il pronto obbedire, l’interpretare con guardo curioso e tremante i sentimenti dell’uomo formidabile, l’orrore di que’ sotterranei, la pietà di Lauretta (la sola che soffre per Bice), la subita luce dell’aria aperta da una parte, dall’altra il barlume delle fiaccole, costituiscono una scena appassionatissima e piena di vita<sup>836</sup>.

Al pari di uno spettatore teatrale, l’osservatore era invitato ad immedesimarsi nei personaggi rappresentati, condividendone sentimenti e slanci passionali: con la sua prosa enfatica e vivacizzata al pari della rappresentazione pittorica, Solera rendeva avvertiti i propri lettori della necessità di spogliarsi da ogni preventiva pretesione intellettualistica per lasciarsi completamente sopraffare dall’intensità passionale della composizione, penetrando così in una dimensione altra rispetto al vivere quotidiano, ma altrettanto, se non più intimamente vera.

Ancora sul finire del ’38, riassumendo per la strenna augurale di capodanno le accuse mosse al pittore in occasione della recente esposizione, Opprandino Arrivabene, altro intendente di teatro e convinto assertore dello “eclettismo universale”<sup>837</sup>, osservava:

È forza confessare infatti che il più delle volte i quadri dell’Hayez sono come avvolti da un’atmosfera artificiale e gli avvenimenti che figurano, ci sembra di vederli piuttosto in un teatro che sulla grande scena del mondo [...]. Ma quando tu vieni innanzi ad uno di questi dipinti, e ti fermi e lo guardi a lungo, il tuo occhio si avvezza, dirò così a quella atmosfera artificiale, e quei visi e quegli atti parlano al tuo cuore, e quasi dimentichi di essere innanzi ad una fredda tela, e credi a quel pianto o a quella letizia che il pittore ha voluto esprimere<sup>838</sup>.

---

D. PIZZAGALLI, *L’amica: Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano, Mondadori 1997; più in generale, sull’importanza dei salotti nella cultura italiana risorgimentale cfr. M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura dell’Italia dell’Ottocento: scene e modelli*, Milano, F. Angeli 1985): l’unica conferma dei rapporti tra Hayez e Verdi proviene però dallo studio *Testa di vecchio*, che il pittore donò al musicista, ora conservato nella Casa verdiana di Busseto (cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 421, p. 372); la stima di Verdi per l’artista veneziano è invece testimoniata da due lettere, quella di cordoglio per la morte di Hayez, indirizzata alla figlia adottiva di questi Angiolina Rossi (cfr. G. CESARI – A. LUZIO, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, p. 447), e quella scritta nell’imminenza del primo allestimento di *Macbeth*, in cui esprimeva soddisfazione per la presenza di Hayez nella Commissione estetica, incaricata di vigilare all’esecuzione dei figurini (cfr. D. ROSEN – A. PORTER, *Verdi’s Macbeth: A Sourcebook*, New York – Cambridge, Cambridge University Press 1984, p. 33).

<sup>835</sup> L’olio, ora conservato a Lodi in collezione privata, fu commissionato dal colto collezionista Francesco Cavezzali, esponente di una insigne famiglia lodigiana di chimici ed imprenditori (si veda la scheda nel catalogo, curato da F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, n. 217, pp. 248-49).

<sup>836</sup> TEMISTOCLE SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838), n. 78.

<sup>837</sup> Si veda il proemio inaugurale, redatto nel 1837 da Arrivabene per la nuova serie dell’«Indicatore», periodico di natura letteraria: O. ARRIVABENE, *Introduzione alla nuova serie dell’Indicatore*, «Indicatore», n. s. I, 1837, pp. V-XVI.

<sup>838</sup> *Della pubblica esposizione di opere di belle arti e d’industria fatta in Milano nel settembre 1838. Cenni di OPPRANDINO ARRIVABENE*, in *Racconti e cenni di Belle Arti. Strenna pel 1839 di OPPRANDINO ARRIVABENE*, Milano 1839, pp. 32-138: 100-01.



L'alto valore drammatico riscattava agli occhi del giovane conte anche una tela, quale la *Maria Teresa che presenta Giuseppe II agli Ungheresi* (1838)<sup>839</sup>, dalla più parte dei critici condannata per un eccesso di teatralità: così, se Lambertini aveva scritto “a primo sguardo mi sembrò [...] una di quelle sceniche congiure teatrali, in cui sanno tanto bene batter piedi, mani, scudi e spade alcuni dei nostri più esagerati attori mimici”<sup>840</sup> e Pietro Cominazzi nel «Figaro» aveva osservato “il primo pensiero a vederlo è tutt'altro che severo, parrebbe quasi un'arena teatrale svariata, piena di pose o men degne o ignobili, vuote di colore, senza affetti, o almeno con affetti mendicati, infinti”<sup>841</sup>; Arrivabene notava di contro:

Noi usati a vedere i nostri più esagerati *caratteristi* vestir ne' teatri a maniera di que' personaggi che l'Hayez dovea ritrarre, noi usati a ridere a quelle parrucche, a quelle zimarre; come potevamo separ questa idea dal quadro che ci vedevamo innanzi? Come poteva il pittore impedire alla nostra fantasia, e specialmente a quella del popolo, un tale confronto?<sup>842</sup>

Non ad un errore del pittore era dunque imputabile l'impressione artificiosa prodotta dal quadro, quanto ad una scorretta modalità interpretativa: sovrapponendo le proprie aspettative alle intenzionalità qualificanti del maestro, il pubblico era incorso nell'equivoco di considerare frutto di vieta convenzione quanto risultava invece da un'attenta documentazione storica. Acutamente il critico invitava a distinguere la teatralità intenzionalmente ricercata da Hayez quale segnale discriminatorio di elevato valore conoscitivo tra la realtà estetica e la storica, nonché tentativo di superare i limiti imposti alle singole arti attraverso l'impiego di meccanismi compositivi, presi in prestito da codici linguistici più attuali e quindi più efficaci, da uno spettacolare meramente iconografico fine a se stesso, come quello praticato da numerosi altri artisti.

Nella medesima occasione lo stesso Arrivabene faceva risaltare la duplicità del modello teatrale, positivo e negativo insieme, presentando il caso opposto a quello hayeziano del *Saulle* di Francesco Scaramazza, “soverchiamente ispirato” ai modi “che pur troppo serbano i cattivi nostri comici”. Riformando affatto le proprie considerazioni nel valutare le suggestioni sceniche, presenti in quest'opera, il critico proseguiva sulla stessa linea: “Giurerei che lo Scaramazza avendo in capo di svolgere questo argomento, andò al teatro, e si abbatté in una di quelle compagnie comiche le quali urlano e battono i piedi, e nel disegnare il suo quadro si ricordò poi troppo di quella recitazione”.

Contro un simile ricorso al repertorio teatrale intervenne in quegli anni con maggior continuità ed approfondimento il marchese Pietro Selvatico, impegnato in una feroce battaglia contro tutto quanto odorasse di convenzionale (*in primis*, come noto, il convenzionale di tipo accademico). Invitando le nuove generazioni di pittori a rivolgersi al vero per imparare “ad infondere gagliardi affetti” e parlare al cuore di ogni individuo “una efficace parola che valga ad alzare la dignità dell'uomo, a correggerlo e farlo migliore”<sup>843</sup>, Selvatico condannava la stanca ripetizione di pose ed atteggiamenti, desunti da una mimica teatrale di per sé volgare e decaduta agli infimi livelli:

Molti artisti si sono da qualche tempo dati a ritrarre il pensiero delle loro figure dai movimenti affettati ed esagerati dei mimici e dei comici, sperando così dare più vita e più dramma al soggetto ch'essi devono trattare. Pendenza veramente fatalissima per l'arte è questa, che hanno molti, di prendere la scena ad esemplare dei loro quadri. Non riflettono quegli artisti come l'attore anche il più abile è forzato ad oltrepassare negli atti i limiti del vero, se vuole rapidamente e gagliardamente trasfondere nello spettatore i sentimenti che gli escono dal labbro. S'egli non si diparte mai da quanto gli offre la verità, arrischia di lasciarci languidi e freddi; perché noi, seduti sopra una scranna a grande

---

<sup>839</sup> Cfr. F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez*, cat. 220, p. 251.

<sup>840</sup> A. LAMBERTINI, *Esposizione delle Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Gazzetta di Milano», 1838, n. 270, pp. 1077-79.

<sup>841</sup> P. COMINAZZI, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Figaro», IV (1838), n. 80; cfr. inoltre quanto scrive IGNAZIO FUMAGALLI nella «Biblioteca Italiana», XXIII (1838), 121, pp. 99-141: 117-18.

<sup>842</sup> O. ARRIVABENE, *Della pubblica esposizione di opere di belle arti e d'industria*, p. 102.

<sup>843</sup> P. SELVATICO, *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, «Rivista Europea», II (1839), I, pp. 273-314.

distanza da lui, abbiamo bisogno di tratti e di movimenti marcati, e, come a dire, risentiti alquanto, per seguire l'azione senza incertezza e venirvene commossi. Il comico, il cantante possono paragonarsi, io credo, alle decorazioni dipinte fra cui declamano, al belletto di che si infardano il volto. Guai se colorite le tele da teatro con ogni scrupolo secondo natura, senza esagerare le tinte ed il tocco: vi appariranno gelide, sbiadite, senza effetto nessuno. Guai se l'attore vi comparirà sulle scene senza il solito rosso artificiale sul viso: lo tenete malato e quasi vicino all'ultima ora. Da tutto ciò si vede che se i giovani si daranno ad imitare i gesti anche di Talma e della Marchionni, pure dovranno di forza rovinare nel falso. – Immaginarsi poi in quali mattezza urteranno, seguendo la maggior parte degli attori italiani, i quali spingono all'eccesso persino le indispensabili esagerazioni dei sommi, confidando di potere con un mezzo tanto pessimo suscitare più forti e più durevoli impressioni. Perciò vedete, specialmente nel ballo, tutte quelle mosse contorte; tutto quel vario e forzato succedersi di stranissimi movimenti; i quali se non fossimo avvezzi a vedere sino da fanciulli, credo che ci farebbero prorompere nelle risa più sgangherate. Verrà giorno però, io lo spero e lo invoco, che le generazioni venture rideranno alle nostre spalle, se avverrà loro vengano vedute alcune delle posizioni sgangherate che ora usano i nostri ballerini

*Commentator cogli atti e colle gambe  
D'antiche storie di Romani e Greci.*

Forse allora quelle frenetiche diavolerie schernirannosi, come ora si scherniscono i tupè e le code de' nostri nonni. La moda e l'abitudine, queste dispotiche tiranne del vivere civile, fanno trovare spesso pregevoli gli atti ed i sentimenti i più assurdi, i più falsi. L'uomo, considerato in massa, non avrà mai nell'animo tanto di filosofia da sferrarsi da ogni pregiudizio, e da osservare spassionatamente i delirii della società fra cui conduce la vita<sup>844</sup>.

Separata l'esagerazione richiesta all'esperienza scenica dalla naturalezza propria della pittura, di cui Selvatico correttamente indicava le differenti condizioni di fruizione – più intime e individualizzate rispetto alla coralità del godimento teatrale –, e rivelate le responsabilità della moderna arte istrionica, il critico raccomandava gli artisti di non ritrarre alcunché “da quello strano agitarsi di braccia e di gambe” proprio del teatro, “altrimenti oggidì più urteranno nel falso, oggidì più ci regaleranno sulle tele pose affettate e stucchevolmente dignitose”.

Nel prosieguo del discorso Selvatico concedeva un'opportunità di riscatto all'arte drammatica, sostenendo che qualora si fosse riformata, bandendo eccessi ed affettazioni – a suo dire dovuti al carattere commerciale, cui era ridotta oggi giorno la pratica teatrale –, sarebbe potuta “venire di gran vantaggio ai nostri pennelli”: esercitato da “uomini illuminati, colti, ingegnosi”, il teatro avrebbe agevolato gli artisti, mostrando “in atto, e come a dire resi palpabili i più teneri affetti, le più nobili virtù dell'uomo”; esso avrebbe fatto conoscere loro “le varie ed infinite mutazioni di un volto agitato da mille interne tempeste”, significando “quali movenze dieno nel vero sembianza di nobile animo, quali di abbietto; quali vadano degni di essere riprodotti, quali sfuggiti”. Al momento attuale, tuttavia, una tale valenza conoscitiva era sconosciuta dalle arti sceniche, nelle quali perdurava l'abuso di un repertorio gestuale ed espressivo omologato e per lo più alieno, come dicevamo nel capitolo terzo, da un'intenzione qualificante del carattere e della psicologia del singolo personaggio:

Chi vuol dunque imitare secondo verità, secondo bellezza, dia bando alle azioni non finite, bando all'imitare i gesti dei muti; e soprattutto bando, ostracismo, perpetua condanna a tutto quel teatrale, a quell'affettato tolto a prestito dalle scene, che urta nel peggiore de' vizii, il falso. Il bello sta chiuso sempre nel vero; e Dio è il sommo d'ogni bellezza, perché è il sommo d'ogni verità.

Intervenendo a proposito delle recenti rassegne accademiche, Selvatico trovava conferma degli assunti, elaborati in sede teorica, nel diretto esame delle opere in mostra<sup>845</sup>: ecco allora l'*Alessandro* di Pietro Menegatti, le cui figure erano acconciate “così teatralmente [...] da urtare persino nel ridicolo”; o la *Deposizione* del professor Sebastiano Santi, con le sue pose tanto “teatrali, sgangherate, macchinose” e la Maddalena così “smorfiosamente atteggiata col capo” da non sembrare per nulla redenta<sup>846</sup>. La consuetudine degli artisti ad infarcire le proprie opere di

---

<sup>844</sup> *Ibidem.*

<sup>845</sup> ID., *Esposizione di belle arti in Venezia*, ivi, III (1840), 4, pp. 100-12.

<sup>846</sup> *Ivi*, pp. 113-17.

atteggiamenti spettacolari al limite del triviale era tale, constatava il critico, che, qualora un maestro si fosse scostato da questa fatale tendenza, per rivolgersi più prontamente al vero, avrebbe corso il rischio di lasciare freddo ed impassibile il pubblico, incapace di riconoscere le più pacate bellezze, riposte in profondità nella sua arte: così era capitato a Giustiniano degli Avancini, il quale, tolto il proprio soggetto “dal capo XIX dei Giudici, in cui si narra [del] levita Efraim”, tralasciò tanto “la secca imitazione di Giotto e dei trecentisti”, quanto “le forme dell’antico”, non proponendosi a modello “che il vero”<sup>847</sup>. Ciononostante “a molti parve alquanto fredda la figura del levita, forse perché non gettava le braccia e le gambe, come sogliono le figure appassionate di certi artisti; quasi che quando l’anima è veramente trangosciata, quando il dolore è profondo, l’uomo sfoggiasse le gambe a telegrafo a guisa de’ ballerini”. Una sorte simile era toccata alla piccola tela di Carlo Blaas, che rappresentava “un fatto di sant’Elisabetta regina di Ungheria”: la fede e la “ingenuità di affetti” dei protagonisti, la celestialità e la mitezza della santa, il “semplice, profondo e religioso amore” del marito, erano passati quasi inosservati a quanti si attendevano invece movenze da danzatori, linee artificiose, occhi sbarrati, bocche aperte, gesti esasperati e pose convenzionali<sup>848</sup>.

Proseguendo sullo stesso tono, l’anno successivo Selvatico condannava il celebrato dipinto di Carlo Bellosio (1801-49), raffigurante un episodio del Diluvio<sup>849</sup>: se molti maestri di pittura e scultura credevano che “a far bello un quadro od una statua primo mezzo sia far trionfare il nudo” e conferire alle figure “la dignità delle pose”, accattate “nei caricati movimenti degli attori comici o tragici”, il critico ribatteva unico fine dell’arte essere “il bello morale”, per conseguire il quale l’artista doveva rivolgersi esclusivamente al vero. Per quale ragione dunque Bellosio si era sforzato di far parere “teatralmente dignitosa” la figura principale? Per quale ragione aveva atteggiato un vecchio allo spavento “come gli Egisti e gli Oresti, rappresentati dai nostri affettatissimi attori tragici”?

Nel 1842, accanto ai “ballerini” di Carlo Zatti<sup>850</sup>, al poco verosimile ma tanto teatrale soldato di Leonardo Gavagnin<sup>851</sup>, ad un Tasso “danzereccio” di Massimiliano Lodi<sup>852</sup>, agli “statisti teatrali” presenti nei *Foscari* di Michelangelo Grigoletti<sup>853</sup>, un posto d’eccezione nelle considerazioni del marchese era riservato all’insieme spiccatamente coreografico del *Giudizio di Salomone*, dipinto da Francesco Podesti su commissione del re Carlo Alberto di Savoia (1838-42)<sup>854</sup>. Come per il quadro di Bellosio, Selvatico si trovava a dover fare i conti con un apprezzamento pubblico, favorevole al maestro, che aveva riscosso grandi applausi in occasione di una precedente esposizione romana. Pure, consapevole dell’alta missione affidata all’impegno

<sup>847</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>848</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>849</sup> *Id.*, *Sopra un quadro di Carlo Bellosio rappresentante alcuni episodii del Diluvio*, *ivi*, IV (1841), 3, pp. 86-100.

<sup>850</sup> *Id.*, *Esposizione di belle arti in Venezia nell’agosto del 1842*, *ivi*, V (1842), 4, pp. 46-76.

<sup>851</sup> *Ivi*, pp. 56-57.

<sup>852</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>853</sup> L’opera, commissionata dal tormentato imperatore Ferdinando, che sullo stesso soggetto aveva nel frattempo impegnato anche Francesco Hayez (si veda nostro terzo capitolo), reca il titolo: *L’ultimo colloquio del doge Francesco Foscari con il figlio Jacopo* ed è ora conservata a Vienna presso il Kunsthistorisches Museum. Di attenta gestazione ed assai accurata nel disegno e nell’esattezza dei riferimenti storici, apparve subito, pur nelle dimensioni grandiose, meno maestosa e suggestiva dell’analogha hayeziana: come scriverà Rovani nel 1874, “ciò che in Grigoletti è il risultato di fatica longanime e di costanza di volontà, in Hayez prorompe da spontanea e feconda vena: questo è pittore nato, l’altro è pittore fatto” (cfr. G. ROVANI, *Le Tre Arti*; citato in G. GANZER, a cura di, *Michelangelo Grigoletti*, catalogo della mostra, Udine 2002, p. 150; cfr. inoltre G. M. PILO, a cura di, *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, catalogo della mostra, Pordenone, Museo Civico Palazzo Ricchieri 4 aprile – 30 settembre 1971, Milano, Electa 1971). Recentemente Fernando Mazzocca ha restituito al catalogo di Grigoletti l’opera, a lungo ritenuta di Francesco Hayez, *Tancredi visita la salma di Clorinda*, in mostra dal 5 dicembre al 22 febbraio 2008 presso la Galleria Nuova Arcadia di Padova.

<sup>854</sup> P. SELVATICO, *Il giudizio di Salomone. Quadro ad olio del cav. Francesco Podesti. Eseguito per commissione di S. M. il re di Sardegna*, «Gondoliere», XI (1843), n. 1, pp. 5-6. Sul dipinto, ora conservato a Torino, Palazzo Reale, cfr. M. T. BAROLO, *Note alle memorie di Francesco Podesti*, «Labyrinthos», II (1983), 3/4, pp. 128-96: 144-46; e la scheda, redatta dalla stessa autrice, in M. POLVERARI, *Francesco Podesti*, n. 34, pp. 176-81.

critico, Selvatico non si perdeva d'animo e sosteneva con caparbia la propria posizione: scagliandosi contro l'asservimento al convenzionale, che "offende del pari la ragione e la verità", rigettava l'artificiosità della composizione, la sfarzosità delle vesti tutt'altro che storiche, le architetture dichiaratamente scenografiche, i nudi puramente accademici. Più che tutto Selvatico deprecava la convenzionalità e l'exasperazione degli atteggiamenti dei protagonisti, che parevano tolti "da Ramaccini o da qualche altro mimo": "Quando al pennello, come alla penna, non si fa guida il vero", osservava infatti, "ma invece quella impudica cantoniera delle arti, la convenzione, l'affetto sfugge di mano all'artista, e, come l'Alcina dell'Ariosto mutata in vecchia ringhiosa, apparisce sotto le luride sembianze della esagerazione". Testimonianza di questa sentenza la figura della vera madre, che l'artista, volendo "mostrarla più animata di tutte le altre", aveva infine completamente sgangherato.

Occasione di aspri scontri tra i critici favorevoli a Podesti, che si schierarono a difesa dell'opera, esaltandone l'accurata condotta stilistica e la resa puntuale delle vesti e dei particolari ambientali<sup>855</sup>, ed i commentatori più in linea con gli orientamenti selvaticiani, il *Giudizio di Salomone* fu oggetto di severe censure anche da parte di Carlo Tenca, il quale, pur rifiutando le compromissioni cattolico-populiste del marchese padovano, non aveva mancato di far proprie le sue osservazioni sulla convenzionalità della pittura storica e sulla progressiva affermazione di un'arte, interessata unicamente allo sbalordimento della moltitudine<sup>856</sup>: constatando l'abitudine invalsa tra i frequentatori delle contemporanee rassegne espositive di "giudicare per l'impressione degli occhi", molti pittori, smorzati gli entusiasmi ed i propositi di incidere nell'attualità e nella storia, avevano ridotto i propri obiettivi ad un edonismo materialistico e si curavano solamente di rapire gli spettatori con un insieme "di ori, di gemme, d'avorj, di profumi, di luce". In merito al dipinto di Podesti, Tenca non negava l'impareggiabile virtuosismo del pittore, ma riteneva mancassero affatto "la verità, il pensiero, la suprema essenza dell'arte, quella che non rivela ai sensi, ma che parla al cuore ed all'intelletto"<sup>857</sup>: "Le sue composizioni", proseguiva Tenca, "anche le più belle, sentono sempre in qualche parte lo studiato, il convenzionale, l'accademico: i suoi soggetti non sono sempre i più adatti alla manifestazione del pensiero attuale, il solo che l'arte dovrebbe incarnare, e ch'ella invece non comprende o disprezza". Nel *Giudizio di Salomone* il carattere lussureggiante della sua pittura risultava quantomai evidente, finendo per soppraffare il riguardante "per soverchia vivacità" e, ricordando così "da vicino l'effetto delle tela da teatro", lo lasciava dipartire, senza aver prodotto il minimo effetto nel suo animo.

Esaminando la pubblicistica degli anni Quaranta la condanna del ricorso acritico al repertorio teatrale risulta essere una costante, che pervade, con intenzionalità e riferimenti diversi, quando non contrapposti, un po' tutti gli interventi, riservati alle esposizioni accademiche. Ritornano i nomi di Selvatico<sup>858</sup> e Tenca<sup>859</sup>, ma accanto a questi due campioni troviamo una serie di giornalisti di statura differente, che, muovendosi da fronti più o meno vicini al marchese padovano ed alla corrente purista, pungolarono gli artisti contemporanei a dismettere gli abiti appariscenti e le composizioni complicate in nome di un vero emendato, arricchito dall'innesto di qualità morali ed armoniosamente sospeso fra bello fisico ed eletta trasfigurazione della forma: Ambrogio Curti<sup>860</sup>,

---

<sup>855</sup> Ricordo gli interventi di CAVEZZALI nell'«Album», V (1842) pp. 19-33; di MALVEZZI nel «Figaro», VIII (1842), n. 78, pp. 369-71, e nella *Raccolta di articoli artistici* (Milano 1842), pp. 12, 98-104; e di PRATI nel volume *Esposizione in Brera 1842. Fraccaroli, Podesti e Hayez* (Milano 1842).

<sup>856</sup> Cfr. C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Podesti*, «Cosmorama pittorico», VIII (1842), n. 38, pp. 299-302 (ora in ID., *Scritti d'arte*, pp. 61-66).

<sup>857</sup> ID., *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Podesti*, p. 300.

<sup>858</sup> Si veda ad esempio P. SELVATICO, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 3, pp. 464-96 e 521-39.

<sup>859</sup> Cfr. C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, ivi, n. s. III (1845), 2, pp. 282-321.

<sup>860</sup> Cfr. DOTT. P. AMBROGIO CURTI, *Pubblica mostra di Belle Arti in Milano nell'I. R. Palazzo di Brera (1845)*, ivi, pp. 344-70.

Pier Murani<sup>861</sup>, Domenico Pulissi<sup>862</sup>, Giuseppe Vollo<sup>863</sup>, Alessandro Zanetti<sup>864</sup>, ed ancora una serie di anonimi, da un certo F...o, collaboratore del «Giornale Euganeo», ad un imprecisato Mario, corrispondente del «Gondoliere», all'anonimo "idiota" del «Vaglio»<sup>865</sup>.

Pure, mentre deprecavano in artisti di minor levatura l'exasperata ricerca di eccessi espressivi, rincorsa a tutto discapito di più elevate intenzionalità civili – come scriveva Massimo d'Azeglio in un intervento sulla «Moda» del giugno 1841, trasportando dalle "moderne scene" alle "opere d'imitazione" la "smania di sensazioni orribili", l'arte era deviata "dall'eccelsa missione a cui fu chiamata dalla sua natura, quella di sollevarsi per le vie del diletto al grado di maestra dell'umanità"<sup>866</sup> –, gli stessi critici acclamavano l'eccezionale esperienza hayeziana anche in quelle opere, in cui gli studiosi attuali hanno opportunamente riconosciuto un alto tasso di "spettacolarità". Come motivare questa discrasia? Se per alcuni interpreti non si trattò d'altro che di sanzionare, in maniera acritica, una fama oramai affermata ed a loro credere inattaccabile, i più ponderati apprezzamenti tenchiani o dell'anticonformista Selvatico per la matura produzione del maestro veneto vanno opportunamente soppesati. Essi testimoniano infatti la diversa prospettiva, con cui Hayez guardò alle coeve esperienze operistiche, assumendo a modello non il loro apparato iconografico, affatto peculiare alla rappresentazione scenica, bensì le modalità operative, attuate dai compositori nei confronti della materia storica: rifiutando di risolversi nel rispecchiamento della realtà oggettiva, il melodramma veniva sperimentando nuove forme di relazione con il reale, capaci di superarlo in una sintesi superiore, intrisa di valenze conoscitive. Le proposte contemporanee provavano come per raggiungere questo scopo l'arte dovesse puntare all'immediata percepibilità di emozioni, sentimenti, "affetti", comuni alla condizione umana e facilmente condivisibili, rendendoli tramite dei messaggi morali ed anche politici, che il loro artefice intendeva trasmettere al pubblico: le stesse arti figurative, al fine di risultare efficaci nella società attuale, avrebbero dovuto perseguire una spettacolarità, aliena dalle seduzioni materialistiche della tanto deprecata "arte per l'arte" – campione sia degli antichi e rinnegati formalismi classici, sia di più recenti virtuosismi individualistici o d'avanguardia – e dotata invece dell'ammaliante immediatezza di certe melodie verdiane, intese ad amplificare il coinvolgimento emotivo degli spettatori e stabilire un inedito vincolo di solidarietà con quel popolo, che veniva riscoperto protagonista delle vicende storiche.

Tali almeno le intenzionalità hayeziane nella lettura critica, che di certa parte della sua produzione fornì il marchese Selvatico. Si è detto di certa parte, poiché lo scrittore riservava i propri elogi, come anticipato nel capitolo terzo, alle serie, legate ad episodi della Venezia medievale o rinascimentale, letti e riproposti in una libertaria ed ottimistica chiave civile (se pur talvolta venate di compiacimenti romanzeschi e, nella ripresa della tradizione pittorica veneta, formali): quindi i

---

<sup>861</sup> Cfr. PIER MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 170-78; ID., *Pubblica mostra nell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1846)*, ivi, III (1846), 2, pp. 165-76 e 267-81.

<sup>862</sup> D. PULISSI, *Rivista critica sulla pubblica esposizione di belle arti in Venezia nell'ann 1845*, «Vaglio», X (1845), n. 33, pp. 260-62 (a proposito del *Marin Faliero* di Vincenzo Giacomelli): "Ci pare di vedere, anziché un giusto e ragionato soggetto di storia veneta, una scena di rozzi comici di provincia".

<sup>863</sup> Cfr. IL COMPILATORE [G. VOLLO], *Impressioni della veneta Esposizione di Belle Arti (1846)*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 37, pp. 577-79: "I pittori talvolta per essere pittoreschi cadono nelle esagerazioni teatrali"; n. 38, pp. 604-06, su un dipinto di Michelangelo Grigoletti: "Tutto l'insieme ha qualche cosa del pittoresco teatrale".

<sup>864</sup> Cfr. A. ZANETTI, *La Esposizione di Belle Arti nella R. Accademia di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 1846, n. 192, pp. 765-66 (sull'*Incontro tra Giacobbe e Giuseppe* di Grigoletti): "Nel lodare la disposizione generala di quasi tutti i gruppi, i felici contrasti di molte linee, non sarebbe forse ingiusto desiderare maggiore in alcune azioni quella semplicità primitiva, che esclude qualunque ricercatezza un poco teatrale"; n. 193, 769-70 (sul *Marin Faliero* di Nordio): "[Non manca] la solita quinta obbligata".

<sup>865</sup> Si vedano rispettivamente: F...o, *Sesta esposizione della società triestina di Belle Arti (Ottobre 1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845) 2, pp. 439-48; MARIO, *Esposizione di Belle Arti all'I. R. Accademia di Venezia*, «Gondoliere», XV (1847), n. 43, pp. 1009-14; UN IDIOTA, *Accademia di Belle Arti. Mostra di sculture e dipinti*, «Vaglio», XII (1847), n. 38, p. 299

<sup>866</sup> M. R. D'AZEGLIO, *Pensieri Artistici*, «Moda», VI (1841), n. 44; sulla stessa linea di pensiero D. ZANELLI, *Amedeo VI nell'atto che alla presenza dell'imperatore rifiutasi di spezzare la bandiera della Croca Bianca di Savoia; quadro del sig. Luigi Fioroni Romano*, «Gazzetta di Venezia», 1846, n. 112, pp. 446-47.

dipinti, incentrati sul dramma dei dogi Foscari o sull'altrettanto tragica vicenda del doge Marin Faliero, alla quale il pittore aveva garantito una trasposizione figurale, capace di impressionare anche l'austero recensore "come ad una commovente scena dell'unico Modena"<sup>867</sup>.

L'interpretazione "affettiva" della produzione hayeziana, proposta da Selvatico, fu condivisa da numerosi critici<sup>868</sup> e, a questa data, dallo stesso Carlo Tenca, caldo d'entusiasmo nei confronti del suo magistero, a suo credere tuttora incompreso dalla maggior parte degli artisti contemporanei<sup>869</sup>. Pure, riflettendo sulla nuova fase della parabola storica, inaugurata dalla rivoluzione del '48, alla luce delle rinnovate esigenze di una società in fermento, lo studioso considerò in maniera diversa il percorso artistico di Hayez, in cui non riusciva più a riconoscere un'opportuna sensibilità storiografica, a suo credere subordinata alla ricerca di effetti facilmente suggestivi<sup>870</sup>: di frequente l'interesse del pittore nei confronti dell'arte melodrammatica si sarebbe allora risolto nello studio "di aggruppare personaggi, di disporre una scena, di renderla simpatica con tutti i prestigi del disegno e del colorito"; la ricerca di un approfondimento della dinamica passionale, dei processi attraverso cui l'arte avrebbe cessato di imitare la realtà per rappresentarla con rinnovata valenza conoscitiva, sarebbero risultati appena adombrati, se non affatto elusi.

Non sta a noi valutare l'efficacia dell'impegno storico e civile hayeziano, sul quale già tanti studiosi si sono interrogati, non da ultimo Fernando Mazzocca nel suo imprescindibile catalogo ragionato. Entro i nostri obiettivi di fornire un quadro compiuto delle modalità, impiegate dalla stampa periodica ottocentesca per portare all'attenzione di un numero crescente di fruitori la produzione artistica contemporanea, risulta più utile considerare le diramazioni della prospettiva d'indagine interartistica, che abbiamo precedentemente ricordato essere stata adottata da Selvatico: questo punto riveste un peso determinante per le nostre indagini, poiché testimonia un fondamentale cambiamento nella valutazione comparativa tra le arti – ovviamente non ascrivibile all'impegno del solo marchese, bensì comune alla sensibilità critica dell'epoca –, dal quale prenderanno le mosse le proposte critiche della seconda metà del secolo (lo stesso Tenca ne offrirà alcuni importanti esempi<sup>871</sup>). Di fatti, a cavallo del lustro possiamo collocare la fase embrionale di un innovativo sistema storico-critico, il quale, abbandonate le improduttive analogie strutturali e gli studi comparativi tra i diversi sistemi linguistici, ciclicamente ripetuti nei decenni di nostro interesse<sup>872</sup>, avviò inediti parallelismi tra le arti a livello critico-interpretativo: demandando i confronti tra le varie esperienze estetiche al piano della fruizione, esso chiamava lo spettatore-interprete ad un ruolo autenticamente autoriale e lo incoraggiava a rielaborare dentro di sé l'opera d'arte, richiamando alla memoria impressioni e suggestioni, anche estranee agli stimoli sensoriali, direttamente ricevuti, ma cionondimeno significative per il pieno godimento e quindi per la corretta comprensione dell'esperienza attualmente vissuta. In questo modo, lungi dal possedere un valore unico e predeterminato, l'arte moderna si rendeva passibile di diverse interpretazioni, tutte egualmente corrette, e si ergeva a manifestazione privilegiata della complessità e della problematicità del reale sfuggente e proteiforme tanto quanto le intenzionalità, di chi l'accostava.

Per comprendere meglio questo cambiamento di prospettiva risulta fondamentale rivolgere la nostra attenzione ai diversi percorsi, che caratterizzarono le letterature critiche delle altre forme espressive, così da ricostruire uno scenario corretto delle sollecitazioni reciproche. A conclusione di questo paragrafo ci piace però ricordare un intervento di Cesare Correnti, che nella *Nota preliminare* alle «Gemme d'arti italiane» del 1847 stendeva un'efficace sintesi delle tendenze artistiche e delle prospettive critiche allora in voga, offrendoci così una sorta di epitaffio conclusivo di un percorso, destinato con la Rivoluzione ad incamminarsi per diversi sentieri:

---

<sup>867</sup> P. SELVATICO, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 3, pp. 464-96.

<sup>868</sup> Si veda ad esempio L. TOCCAGNI, *Il doge Marin Faliero convince il giovane Steno esser egli l'autore dello scritto che offendeva il Doge e la Dogaresa. Quadro di Francesco Hayez*, «Album», VIII (1844), pp. 91-99.

<sup>869</sup> Cfr. in proposito il nostro terzo capitolo.

<sup>870</sup> [C. TENCA], *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera*, «Crepuscolo», I (1850), n. 33, pp. 129-30.

<sup>871</sup> Cfr. ID., *Introduzione*, «Italia Musicale», I (1847), n. 1, pp. 1-3.

<sup>872</sup> Si vedano in proposito gli indici degli articoli, proposti nel cd-rom allegato alla tesi.

Da cinquant'anni tanto e si variamente si discusse delle arti belle, che non si lasciò più luogo a novità: quasi neppure alla novità degli errori. La filosofia, la storia, la politica, la religione entrarono tumultuosamente nell'officina dell'artista dottrineggiando e disputando, lo assordarono con lunghi sermoni, e vollero governarne le ispirazioni, e forzarlo a creare sotto dettatura. Ma l'arte è libera, e nessuna cosa più le nuoce che la tirannide pedantesca. Perciò val meglio lasciare ch'essa parli il suo proprio linguaggio, e cerchi da sé la strada che più le conviene.

Dire che l'arte è libera non è dire che l'arte sia isolata: dire ch'essa ha un linguaggio e un istinto proprio non è dire che possa sottrarsi alla legge dell'unità umana, che è la legge stessa della vita. Certo troppo oltre andarono le fantasie vagabonde, che innamorate della inesauribile armonia dei colori e delle forme, e sdegnose d'imprigionarsi in un tema imposto scolasticamente, proclamarono la teoria *dell'arte per l'arte*, audace protestantismo, che fu segno a tanta concordia d'anatemi. Ma anche gli impazienti, che all'arte chiesero la splendida rivelazione, di ciò che appena il pensiero intravede nelle nebbie d'un vago presentimento; anche i disciplinatori, che all'arte imposero un'idea, come il mecenate dà l'argomento d'un quadro, predicarono, senza accorgersi e senza volerlo, l'anarchia, che sempre precipita a misera servitù<sup>873</sup>.

“Non date colpa all'arte”, chiosava il critico, “se nelle opere sue vedete il riflesso di que' dubbj, che non avete saputo vincere, e di quelle sventure, che non avete potuto consolare”: manifestazione dello spirito contemporaneo, la pratica artistica era chiamata a rivelarne le interne contraddizioni, cosicché, passando attraverso un opportuno processo interpretativo, divenissero di pubblico dominio e smascherassero i belletti delle tante superfetazioni ideali.

#### **b. *Dalla gestualità pantomimica allo spiritualismo fantastique: interpretazioni “pittoriche” del balletto romantico***

In questo paragrafo affronteremo alcune discussioni relative all'arte coreutica, cercando di ricostruire i diversi cammini, attraverso cui il teatro giunse alla costituzione di un formulario espressivo, distinto dal tradizionale repertorio classicista e più adeguato alla significazione della rinnovata sensibilità romantica: come anticipato nella precedente sezione, la capacità delle arti sceniche di superare il rapporto mimetico-idealistico con il reale, quale ancora caratterizzava le esperienze coreodrammatiche primo-ottocentesche, per puntare sugli aspetti più seducenti e sensuali, che già avevano cominciato ad insinuarsi entro la produzione viganoviana, stimolò gli interpreti a prestare maggiore attenzione alla componente relativa anche dell'arte pittorica e li rese più sensibili nei confronti della valenza passionale e non meramente enunciativa del gesto e dell'espressione corporei. Per comprendere questa evoluzione è però fondamentale richiamare alcune osservazioni, svolte nel secondo capitolo, e completare quanto già scritto a proposito dei tentativi, compiuti dai commentatori ottocenteschi, di attestare l'artisticità dello spettacolo danzato tramite il ricorso ad analogie e parallelismi con le arti figurative; seguiremo quindi l'affermarsi di una nuova forma di ballo, diversa dal coreodramma di Viganò: in essa, come noto ai cultori della materia, la danza pura prese il sopravvento sulla mimica gestuale ed il progresso della vicenda non venne più affidato alla puntuale rappresentazione delle peripezie drammatiche, ma alla seduzione di passi e movimenti tecnici, capaci di suggerire un'evoluzione passionale affatto interna al personaggio, rispetto a cui il racconto si ridusse a semplice pretesto.

\*\*\*

Considerando gli articoli, apparsi sui giornali italiani, in merito agli spettacoli coreutici, abbiamo in precedenza mostrato la pervasività dei raffronti analogici (per lo più vaghi e scontati) con le arti figurative, nonché l'impiego generalizzato di locuzioni ed imprestiti terminologici, desunti dalla letteratura critica di ambito pittorico: il semplicistico parallelismo tra certe posizioni della danza e le soluzioni adottate dai maestri della pittura o della statuaria inficciò sovente il valore del richiamo alle arti sorelle nell'ermeneutica coreografica, pure esso ci testimonia l'esigenza di rendere partecipe la danza dello statuto di artisticità, riconosciuto alle altre forme espressive, e gli sforzi, compiuti per la costituzione di un vocabolario specialistico, atto alla sua illustrazione ed alla formulazione di un giudizio. Naturalmente anche in quest'ambito le considerazioni della

---

<sup>873</sup> C. CORRENTI, *Nota preliminare*, «Gemme d'arti italiane», IV (1847), s. i. p.

pubblicistica italiana non risultano aliene dall'influenza dei più maturi discorsi, svolti in terra francese. Come anticipato nel capitolo secondo, l'assunzione della danza nel novero delle arti belle va letta in diretta conseguenza dell'accesa diatriba tra Jean Georges Noverre e l'italiano nazionalizzato viennese Gasparo Angiolini sul ballo pantomimico: abbiamo già avuto modo di constatare come le loro discussioni sul rispetto o meno della regola delle tre unità, sulla legittimità del ricorso ad un programma stampato per guidare lo spettatore nelle "selve" delle "mute tragedie"<sup>874</sup> avessero trovato eco nelle pagine, che la pubblicistica primo-ottocentesca riservò ai grandiosi coreodrammi viganoviani.

Tra i tentativi in terra nostrana di definire un formulario espressivo, peculiare alla danza, merita di essere ricordata la proposta del letterato e tragediografo mantovano Matteo Borsa, il quale, alle soglie del nuovo secolo, aveva invitato i compositori a predisporre un opportuno codice linguistico, assimilando certi procedimenti pittorici:

Imitin pertanto i Pantomimi la pittura, la quale non racconta il fatto, ma il mostra; non fa narrazioni, non ha allusioni, ma tutta è azione ella stessa, e tutto mostra ciò che all'azion sua appartiene. Altrimenti, impegnandosi in racconti, in consultazioni, in discorsi, cadranno nella necessità o di dir ciò che secondo decenza e verità non si deve, o pur di essere persuasi di dir ciò, che non dicono veramente<sup>875</sup>.

Il richiamo alle modalità rappresentative proprie delle arti figurative indica in Borsa l'importante riconoscimento della discontinuità fra la gestualità quotidiana e quella, adoperata dal ballerino nel corso dello spettacolo scenico: questi non poteva limitarsi a ripetere pose ed atteggiamenti, desunti dalla quotidianità, ma doveva svincolarsi dallo sterile mimetismo del reale e conferire ai suoi gesti un'inedita intensità passionale, capace di suggestionare più efficacemente gli animi degli spettatori.

Nel tralasciare i numerosi interventi sui coreodrammi viganoviani e le ricorrenti indicazioni pittoriche in essi presenti, di cui già ci siamo occupati in precedenza, seguiamo l'evolversi di questo maturo confronto critico tra le diverse forme espressive, richiamando soltanto un contributo, apparso sulla «Gazzetta di Milano» nell'ottobre del 1819: il salto cronologico, rispetto all'uscita del libro di Borsa, è invero notevole, ma proprio per questo testimonia come gli acquisti del letterato mantovano in merito alla natura affatto estetica della gestualità coreutica non si fossero ancora definitivamente sedimentati e necessitassero perciò di una riconferma. "Il verosimile tanto nel ballo, quanto nella musica", scriveva Tito Tani, *alias* Angelo Petracchi, nel proprio commento ai *Titani* viganoviani, "deve essere sempre dipendente dagli elementi di ambidue quelle arti, cioè dai passi e dalle note, senza di che non sarebbero più rappresentazioni in ballo o in musica: che se la pantomima ne' balli fosse camminata, sarebbe totalmente eguale a quella che eseguiscono i saltatori di corda o altri istrioni, negli spettacoli de' quali si vede appunto un'azione rappresentata a gesti naturali, senza passo in misura, ed accompagnata contuttociò dall'orchestra"<sup>876</sup>. Il passo ballato, attivando un codice affatto artificiale, preservava la gestualità esasperata, richiesta all'interprete, dal cadere nella parodia, nobilitandone attitudini, altrimenti ridicole:

Che finalmente la più persuadente fra tutte le ragioni su questo proposito si è appunto l'esempio della musica, nella quale si fa l'amore, si fa lite, si ride, e perfino si agonizza e si muore sempre cantando; e per questo si manca egli alla verosimiglianza? No assolutamente, poiché nell'azione musicale si vuol cercare ed ottenere questa verosimiglianza unita al canto, altrimenti si dovrebbe rinunciare ad ogni sorta d'azione, e contentarsi di corredo di scene, di vestiario e di un fatto rappresentato: che se nella musica non sarà ferita, anzi sarà del tutto ottenuta questa verosimiglianza unita al canto, non si sa perché non potrà aversi altrettanto quando sia unita al ballo: che infine tanto nel ballo, quanto nella musica e nella tragedia, né i passi, né le note, né i versi faranno oltraggio al bello ed all'interessante dell'azione, ma invece gliene faranno uno atrocissimo i modi bassi, comuni, e famigliari con cui venissero esposte le azioni medesime senza misura, senza modulazione, senza ritmo.

---

<sup>874</sup> Si vedano in proposito i riferimenti bibliografici, indicati nel capitolo secondo.

<sup>875</sup> M. BORSA, *Opere*, Verona 1800, p. 293.

<sup>876</sup> TITO TANI [A. PETRACCHI], *Il ballo intitolato I Titani esaminato* [...], «Gazzetta di Milano», 1819, n. 74, pp. 294-95, e n. 82, pp. 327-28 (riedito in volume, Milano 1819).



Se già Petracchi (forse ricordando gli analoghi inviti di Borsa) esortava il coreografo a “far tuttociò che [fa] la pittura”<sup>877</sup>, l’omologia tra le due forme espressive, nei termini di una analoga costitutività estetica, trovò sanzione nel *Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse* di Carlo Blasis: edito in lingua francese a Milano nel 1820, dieci anni dopo a Forlì in italiano a cura del primo ballerino Piero Campilli, il volume intendeva ricollegarsi alla illustre tradizione trattatistica e didattica del Quattrocento italiano. Come segnalava il redattore della «Biblioteca Italiana», incaricato della recensione del testo, ai fini di ammettere la danza nel novero delle arti, Blasis aveva istituito una serie di analogie tra la pittura e l’arte da lui stesso professata, tali da garantire la determinazione di un canone di classicità, per l’intrinseca caducità del balletto inevitabilmente desunto dall’arte sorella:

L’A. [...] inculca a’ giovani artisti di studiare i modelli dell’antichità nelle pitture e nelle sculture massimamente greche. «*On ne saurati trop, dic’egli, recommander aux jeunes gens qui se destinent à cet art d’imitation, la vue des chefs-d’oeuvre de la peinture et de la sculpture surtout dans l’antique: ces enfans immortels du génie des beaux-arts, ces modèles du beau idéal, formeront leur goût. Un danseur qui ne sait point de dessiner, et qui par conséquent manque de cette grâce qui séduit, qui charme, ne sera point regardé comme un artiste, et ne pourra jamais intéresser ni plaire*»<sup>878</sup>.

Diffuso tra le neoistituite accademie italiane, presso cui rimase l’indiscusso termine di riferimento per l’insegnamento coreografico fin oltre la metà del secolo<sup>879</sup>, il trattato di Blasis venne solo parzialmente recepito dalla stampa lombardo-veneta, ancora incerta nell’attribuire uno statuto di artisticità alla danza: i suoi limiti espressivi, riscattati per Blasis da un’intensità quasi pittorica, venivano considerati difetto da certa parte dei commentatori, i quali perseveravano nel considerarla un’arte “mai sempre secondaria, checché ne dicano i Greci, celebrando i loro Piladi e i loro Bacilli, di cui, secondo le tradizioni, comprendevasi parola per parola il muto linguaggio”<sup>880</sup>.

Com’è naturale, nel terzo decennio del secolo lo stanco prolungamento del genere viganoviano non favorì un approfondimento delle riflessioni sull’arte coreutica, nei confronti della quale le preferenze degli spettatori, alla costante ricerca di nuovi stimoli, stavano via via scemando: in risposta alle istanze di rinnovamento avanzate a gran voce dal pubblico, le riviste s’impegnarono allora a diffondere le teorie drammaturgiche di Lessing o di Engel<sup>881</sup> e le più recenti grammatiche italiane sulla sintassi gestuale<sup>882</sup>, spronando tanto i compositori dei balli quanto i loro interpreti a superare certe viete convenzioni accademiche e le pose classiciste, idealizzate sulla scorta della statuaria greca, per lasciare pieno sfogo alla violenta passionalità romantica, attraverso la diretta rappresentazione di sentimenti e moti dell’animo più naturali e partecipati. Dimesso definitivamente il coreodramma – nel quale le pulsioni espressive, che pur avevano permeato la gestualità della Pallerini, sembravano soffocate da un’eccessiva aspirazione discorsiva, inficiante la loro elezione ad occasioni epifaniche della sensibilità attuale –, il moderno ballo teatrale sarebbe dovuto

---

<sup>877</sup> *Ivi*, p. 328.

<sup>878</sup> *Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse contenant les développemens et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur, par Ch. Blasis, premier danseur. – Milan, chez J. Beati et A. Tenenti, 1820, in 8° di pag. 124 con 14 tavole in rame a contorni*, «Biblioteca Italiana», VI (1821), t. 22, pp. 14-23: 15-16. Gli inviti di Blasis a studiare l’arte pittorica vanno confrontati con gli insegnamenti di Noverre, che già nella prima delle sue celebri lettere aveva precisato: “Il faudroit que les maîtres de ballets consultassent les tableaux des grands peintres [...]; ils éviteroient alors, les plus souvent qu’il leur seroit possible, cette symétrie dans les figures qui, faisant répétition d’objets, offre sur la même toile deux tableaux semblables” (J. G. NOVERRE, *Lettres*, 1760, pp. 6-7; 1803, I, p. 4; 1807, I, p. 228; più in generale sul rapporto tra la danza e le altre arti in Noverre cfr. E. RANDI, *Pittura vivente*, pp. 95-113).

<sup>879</sup> Cfr. F. PAPPACENA, *Il Trattato di danza di Carlo Blasis, 1820-1830*, Lucca, LIM 2005

<sup>880</sup> I. R. *Teatro alla Scala. Adelaide du Gueclin – Ballo eroico del sig. Clerico*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 61, pp. 241-42.

<sup>881</sup> In proposito si vedano le indicizzazioni degli articoli, presenti nel cd-rom allegato alla tesi.

<sup>882</sup> Cfr. ad esempio *Elementi della mimica, di Domenico Buffelli [...]*, Milano 1829, «Biblioteca Italiana», XV (1830), t. 57, pp. 216-21; *Il Gesto*, «Gondoliere», II (1834), n. 50, pp. 197-99. Tra i trattati sull’arte attoriale, apparsi in questo torno d’anni, ricordo il fondamentale A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d’arte teatrale* [Firenze 1832], rist. anast. Roma, Gremese 1991.

consistere in uno spettacolo completamente danzato, privo dei consueti impacci drammatici, bensì conforme alla tecnica brillante della *danse de l'école* francese, codificata da Blasis.

Pure, a differenza di quanto stava succedendo sulle scene di Parigi, Londra o Vienna, ove negli anni Trenta e Quaranta del secolo s'impose una forma di balletto romantico, basata sui soggetti fiabeschi, con conseguente attenuazione del realismo pantomimico più accattivante ed emozionante, in Italia il gusto per la sensualità, per la mimica drammatica e la fisicità espressiva non venne mai meno: al mondo misterioso delle leggende germaniche, agli esangui spiriti della selva opaca e degli acquitrini brumosi il pubblico italiano preferì balli di ampio respiro su soggetti storici (o presunti tali) oppure commedie sentimentali, tratti dalla letteratura coeva, i quali fungevano da pretesto all'esibizione di acrobazie mozzafiato e di *couleur locale* nelle scenografie, nei vestuari e nel movimento delle masse. Nel rimarcare con Hansell la fondamentale convergenza di temi e motivi tra questa forma coreutica e le coeve esperienze in ambito melodrammatico – "L'influsso vicendevole tra l'opera e il ballo era flagrante", nota lo studioso, ricordando i casi della *Sonnambula* di Bellini (1831), presa dallo scenario di Scribe per il balletto *La sonnambule* di Jean Aumer (Parigi 1827), del *Nabucco* di Verdi (1842), che Temistocle Solera desunse dallo scenario del ballo di Antonio Cortesi (La Scala 1838), a sua volta basato su un dramma francese del 1836<sup>883</sup> –, andrà allora chiarito il valore delle recriminazioni, che, come anticipato, numerosi interpreti rivolsero a certi lavori, accusati di eccessiva "drammaticità".

A prima vista infatti la ricostruzione storica dello studioso appare contraddetta da un intervento di Tommaso Locatelli in uno dei suoi attesissimi "bulletini" degli spettacoli lagunari, inseriti con cadenza quasi giornaliera sulla «Gazzetta di Venezia», in cui il rinomato giornalista elogiava un balletto anacreontico di Paolo Samengo (marzo 1837):

Ecco p. e. un ballo che si capisce, un ballo in cui si balla, un ballo secondo il concetto ch'io mi sono formato dell'arte. Imperciocché non comprendo un ballo tragico, storico, una di quelle azioni drammatico-mimiche ch'ora s'usano, come non comprendo quelle antiche pitture, in cui l'artista a render più significativo il soggetto faceva uscire dalla bocca delle persone rappresentate una striscia, con suvvi una parola, un detto. Si sono tanto allargati i confini dell'arte, che si uscì dai termini di quella, e non si comprende più nulla. Che le danze abbiano un soggetto, che i movimenti di quelle si riferiscano a un pensiero, rappresentino qualche concetto, ciò è secondo natura, in ciò consiste anzi il pregio dell'arte e la imitazione; né per null'altro s'è dato, io credo, a Tersicore un seggio fra le nove sorelle: ma, contro la qualità e la natura stessa dei mezzi adoperati, a condur la mimica a significare le più minute modificazioni del pensiero, farne dialoghi, colloqui, parlate, separarla affatto dalle danze, è un falsarne la natura, trasformarla in un semplice linguaggio di convenzione, creare in fine un nuovo mondo di sordo-muti, che ben si comprendono fra loro, ma non sono intesi dagli altri. La mimica è la compagna, l'ancella, non la signora, la tiranna del ballo; ella è nelle danze, quello che sono i colori nella pittura, i numeri nella musica, il verso nella poesia: non forma l'arte, è solamente mezzo, istrumento di quella<sup>884</sup>.

E parimenti sulle pagine della «Moda» (ottobre 1839) Benedetto Bermani avanzava una severa condanna della mania dei balli pantomimici, sulla scorta di una rilettura delle teorie lessinghiane, facilitata dalla recente traduzione del cavalier Londonio<sup>885</sup>.

Per comprendere i termini della questione occorre considerare la replica del citato Carlo Blasis ai tentativi di recupero del magistero di Viganò, avviati da Carlo Ritorni con i celeberrimi *Commentarii* (Milano 1838) – intrisi peraltro di riferimenti alle arti figurative<sup>886</sup>. Più attento del

---

<sup>883</sup> Cfr. K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, pp. 272-78.

<sup>884</sup> [T. LOCATELLI], *VII Bullettino degli spettacoli – Nuovo balletto anacreontico del sig. Samengo*, «Gazzetta di Venezia», 1837, n. 54, pp. 213-14.

<sup>885</sup> Cfr. B. BERMANI, *I. R. Teatro alla Scala. La Conquista di Granata, ballo grande di Galzerani*, «Moda», III (1838), n. 84.

<sup>886</sup> Cfr. *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritti da CARLO RITORNI reggiano*, Milano 1838; su cui si veda lo studio di L. BONOMI, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, con relativa bibliografia. Tra i numerosi passi, in cui Ritorni per meglio chiarire la natura dello spettacolo coredrammatico si avvale di riferimenti e analogie con le arti figurative, segnalo in particolare le pagine 40 ("La ragione della coreografia è fondata sull'imitazione della dipintura, vincendola per la progressione di cui questa è capace"), 41 ("Vedrassi quest'Autore imitatore e maestro insieme di gran pittori, non già per l'opera dello scenografo o del macchinista, ma pe' suoi incomparabili quadri di vive figure"), 52 (sul primo atto del ballo *Gli Spagnoli nell'isola*

biografo reggiano agli orientamenti dell'arte attuale, nella recensione ai *Commentarii*, apparsa in agosto sul «Figaro», Blasis, pur riconoscendo il valore storico dell'arte viganoviana, dichiarava superati i suoi aneliti al raggiungimento di un Bello Ideale<sup>887</sup>. Le nuove generazioni di coreografi avrebbero invece dovuto avere per mira “il bello [...] della natura”, ad esso sacrificando ogni altro interesse, fatta salvo per l'unità d'azione: “Tali, a mio credere, sono le esigenze degli odierni spettatori, i quali avrebbero, senza dubbio, in altri tempi gridato al sacrilegio ed all'empietà, se composto non si avesse dietro il bello di convenzione, dietro la simmetria dell'arte e dietro i classici modelli”. Ora che le imitazioni degli antichi “semberebbero fredde, monotone, insipide, noiose”, il danzatore era chiamato non solamente a rivolgersi “al genio di Shakespeare”, ma, guardando ai risultati ottenuti dalla contemporanea pittura di genere, anche ai “soggetti famigliari e comuni”.

Invitato dal proprietario del «Figaro», Giacinto Battaglia, che condivideva le sue considerazioni sull'impegno civile richiesto alle arti, Blasis ampliava i propri ragionamenti in una

---

*Cristina*, 1802: “Da capo a fondo era una diligentissima e animatissima dipintura”), 64 (in merito al *Coriolano*, 1804: “Io mi ricordo che fra' quadri tanti, ond'erano successivamente disegnate le pittoresche scene di quest'atto del quale le bellezze son perdute, e che possono solo in generale figurarsi pensando a ciocchè suol fare in molti suoi quadri storici la pittura tutti successivamente imitati dalla coreografic'arte...”), 76 (sull'*Ippotoo vendicato*, 1809: “Al comandamento del Tiranno van i soldati, invano trattiene sulle porte da' genitori, per le case, e là in varie guise dal sen delle madri svelgon i fanciulli, e si veggon poi dall'alto delle capanne e dalle finestre gettar giù que' pargoletti ad altri compagni loro, che li piglian per aria. Questo quadro, di cui somiglianti si posson trovar fra molti pittori, ma che vivo fu la prima volta rappresentato, colpì gli spettatori di grato sorprendimento”), 92-93 (a proposito del *Prometeo*, 1813: “Avresti veduto, come in una scuola del nudo, mille atti diversi fra quei piucchè selvaggi atleti, e scorcii, e intrecciamenti, e contrapposizioni quanti ne può comporre l'arte pittorica più dotta: variando il quadro ad ogni battuta, e ricomponendosi intrecciato in un quadro novello”), 326 (definisce l'arte coreodrammatica “l'anello intermedio ed il legame fralla drammatica e la dipintura. Introducendo in quella la vastità di questa”), 328 (“Nel coreodramma, più che nel melodramma, è ragione di far tuttociò che la pittura, specialmente dovendosi trattare qualche volta soggetti vasti, o all'occhio remoti, che si posson meglio veder complessivamente, che particolarmente ascoltare”), 345-46 (“È mio avviso poi, che fra tutte [le cantanti] la celebre Giuditta Pasta, la quale nel melodramma, poco generalmente parlando idoneo all'azione, giunse a superare le drammatiche attrici italiane, se le fosse toccato per caso essere invece ascritta all'arti mute, avrebbe in certa guisa superata la Pallerini [...], tant'è in essa la forza del sentire e tanta la potenza di que' suoi animatissimi sembianti [...]. La Pallerini sortì forme e sembianze che somiglia il modello d'una statua greca, ed han piuttosto i taglienti contorni della scoltura, che i morbidi della pittura, sebben quel suo viso per un nonsocchè vuolsi piuttosto guardar davanti che di profilo. Queste forme la rendetter caratteristica nelle favole di mitologico ed eroico argomento. Le sue guancie [sic] dipingono naturalissimamente un intenso dolore, vivamente renduto da' suoi occhi, dalla bocca e naso, qual ne sia il contorno, e sembra allor donzella posta per man di Fidia a gemere con profondo dolore a ciglio asciutto sull'urna del padre o dello sposo. La Pasta al contrario ricorda piuttosto l'opere d'italiana dipintura, e specialmente del Raffaello, più studioso delle sublimi idee che dell'eburnee e rosee faccie. Né gigli né rose son sul suo volto, ma ampie forme, immagini di grand'anima, una molle pelle e lineamenti prontissimi a rendere tutti gli effetti delle passioni. E que' suoi occhi, che quando sollevansi, e quando nascondonsi sotto la palpebra superiore, accennano così bene il duolo che punge addentro il cuore! Né tacerò che le sue brevi e rotondissime braccia han anch'esse un nonsoché, al dir d'un tale, di parlante, attissime all'arte di energica gesticolazione. Che se la Pasta, giovandosi de' generali ammaestramenti de' dipinti e sculti modelli, giunse col suo ingegno a far sì che la melodrammatica emulasse l'altre arti sorelle nell'espressione appassionata e nell'azione; la Pallerini, mercè le istruzioni, e l'occasione che le porse il suo gran Maestro, ebbe a correre una carriera di sempr'eguali, e luminose glorie”; e ancora: “La vera poesia della pantomima esser dee una prammatica dipintura; quindi il vero poeta, se dir lice, pantomimico è dipintor ad un tempo: sublime unione di due arti sì belle! Questo poeta pittore ha da disegnar una lunga serie di successivi vivi quadri, in cui emulare e fondere quante idee, gruppi, giochi di contrapposti atteggiamenti veggonsi in tavole, statue, bassorilievi antichi, cui egli dee in gran numero aver veduti, fattene memorie, e tramandati alla mente per coltivamento di sua fantasia. Quest'è ciò appunto che piucch'altra cosa sfuggon oggi i compositori de' balli, come difficil cosa. Difficile invero, ma più ancor per inerzia che per mancanza di capacità; e ben si vede da ciò, che non solo trascurano intrecciar le loro scene con quelle masse e gruppi di figure, onde le contrapposizioni formano il bello della dipintura, che ha le regoli comuni in ciò alla coreografia, ma arrivan fino generalmente alla gretta ignavia di muover le persone de' cori con gesto comune: madornale assurdità!”), 361 (in riferimento alla *Andromeda e Perseo* di Gaetano Gioja, 1806: “All'alzar della tela un magnifico quadro rappresentava la corte di Cefeo in atto di assistere allo sbarco del fidanzato Fineo. Non avvezzi gli spettatori a veder gli artifici della pittura rappresentati vivi e veri dal coreodramma, allo scoprirsi di così multiplice quadro, prorompevano nella prima sera in un ululato involontario; e questo effetto produceva non lo spettacolo semplice, ma la novità di trarre spettacolo più efficace e variato da' sussidii dell'arte del disegno”).

<sup>887</sup> Cfr. C. BLASIS, *Commentarj della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò, ec., scritti da Carlo Ritorni reggiano*, «Figaro», IV (1838), nn. 67-68, pp. 265-66, 269-70.

serie di successivi interventi, in cui confermava la relatività del bello nelle sue diverse manifestazioni naturali ed artistiche<sup>888</sup> e chiariva l'importanza dell'immedesimazione attoriale nella parte rappresentata: "Per far che l'attore dipinga [...] vivamente all'occhio ed all'immaginazione altrui, è indispensabile che in sé stesso egli senta e venga esagitato dai movimenti tutti delle passioni che intende a rappresentare"<sup>889</sup>. I due aspetti della questione venivano così proposti dal coreografo in stretta relazione l'uno con l'altro: date l'irrisolubile poliedricità del reale e la variata natura del Bello, una rigida iconografia dell'universo emotivo non risultava possibile, poiché i modi, attraverso cui le passioni trovavano espressione, variavano da individuo a individuo, ed era impensabile che l'interprete conformasse la propria recitazione ad un repertorio gestuale predeterminato, inevitabilmente deficiente alla rappresentazione di un sentimento nelle sue distinte sfumature.

D'altro canto Blasis ben comprendeva l'importanza di dotare le arti di un codice linguistico condiviso, per mezzo del quale esse potessero soddisfare la propria vocazione mediatica: per meglio chiarire la differenza tra il nuovo sistema segnico, che intendeva impostare, ed il convenzionale formulario settecentesco, l'autore approfondiva in una serie di successivi interventi le relazioni, che legavano tra loro le diverse forme espressive (1844)<sup>890</sup>. Senza istituire alcuna gerarchia, Blasis riconosceva l'autosufficienza semantica di ciascuna arte, cui attribuiva un titolo mimetico, privato degli attributi di elezione e ragionevolezza, tipici della tradizione classicista, ed omologato al principio rappresentativo:

Lo scopo principale delle Arti Imitatrici è di raffigurare co' loro particolari mezzi le produzioni della natura. La Poesia di un proprio linguaggio, di calde ed evidenti immagini e di parole ritmiche si vale onde imitare e dipingere la natura. – La Pittura co' suoi contorni, coi chiaro-scuro, coi colori, colla prospettiva, siccome in uno specchio, rappresenta tutte le cose. – L'impero della Scultura, molto meno esteso di quello della Pittura ne' contorni, nelle forme rilevate, ritrae ed imita gran parte degli oggetti che prende a copiare. – La Musica, colla melodia e l'armonia producendo in noi le sensazioni che ci hanno fatte provare la vista degli oggetti, giunse ad una imitazione che possentemente ci scuote. – Il Ballo, colle attitudini sue, co' suoi passi, con tutti i suoi svariati movimenti, imita tutto quanto ha di grazioso, di bello il fisico dell'uomo, mosso da dolci ed aggradevoli passioni. – La Mimica, il linguaggio de' gesti, con la fisionomia, e tutti mai gli atteggiamenti del corpo, esprime le impressioni, le idee, le passioni, nel modo più energico e più preciso. – La Parola non è più espressiva del gesto. – Ecco la base su cui si appoggiano le Arti Imitatrici, i loro principi, che loro deggiono mai sempre servire di norma e scuola. La Poesia che altro non presenta se non se parole semplici, studio della lingua, e che non viene dal cuore, è senza scopo. – La Pittura che non mostra che figure senza idee, senza passione, e che dà solo lo sfarzo de' colori – la Scultura che non imita dell'uomo che il solo esterno, senza avvivarlo di quella passione che l'anima sempre impasta alla materia – la Musica che non produce che suoni, romore, gioco di voci e d'istrumenti – il Ballo che non dice nulla all'immaginativa, all'anima – la Mimica, che lascia inoperosa la mente, e freddo il cuore, non potrebbero essere considerate come arti imitatrici, ma bensì come lavori meccanici, fantastici, senza ragione, senza vita, senza filosofia, senza buon gusto, e senza interesse. L'opera di un artista deve parlare alla mente ed interessare il cuore. – A questa nobile e grande meta non si giunge che con imitazioni piene di espressione<sup>891</sup>.

Partendo da tali considerazioni, Blasis invitava il "compositore di balli" a "raccoliere" i contributi delle "arti imitatrici", realizzando un'opera, contraddistinta dalla "bella riunione de' più brillanti e svariati colori", che poesia, musica, eloquenza, scultura e pittura sapessero offrirgli: nella sua posizione privilegiata, a metà strada fra la statica intensità delle immagini pittoriche e la fuggevole successione dei movimenti musicali, la danza godeva di un rilevante vantaggio tanto nei confronti della musica quanto rispetto a pittura e statuaria, potendo contare sulla possibilità di

---

<sup>888</sup> Cfr. ID., *Del Bello ideale e de' varj suoi tipi*, ivi, VI (1840), nn. 84-85, pp. 333-34, 337-38.

<sup>889</sup> ID., *Del mimo e dell'azione pantomima*, ivi, n. 70, pp. 278-79.

<sup>890</sup> Cfr. ID., *Il Ballo in relazione con le altre arti imitatrici. Il disegno, la pittura, la scultura, l'incisione, la poesia, l'eloquenza, la musica, la declamazione, l'architettura, l'arte drammatica, ecc.*, ivi, IX (1843), n. 100, p. 400; ID., *Studi sulle Arti Imitatrici*, Milano (1844), rist. anast. Bologna, Forni 1971: in considerazione della loro maggiore reperibilità rispetto agli interventi su periodico, di cui costituiscono un approfondimento, le nostre prossime indicazioni di pagine faranno riferimento ad essi.

<sup>891</sup> *Ivi*, pp. 1-2.

dipingere “tutti i momenti successivi” di un’azione, cui “il moto”, il ritmo musicale, conferiva una prestanza vitale, sconosciuta alle arti sorelle.

Sebbene ligio a certe disposizioni classiciste – evidenti laddove, chiamando le arti “specchio della natura”, riproponeva il tradizionale motivo mimetico –, il coreografo lasciava dunque trasparire un rinnovato sentire nei confronti dell’esperienza estetica, capace di assumere il referente naturale quale elemento di partenza per una creazione originale nei risultati conseguiti, ma che, senza rifugiarsi nel campo dell’ideale, risultava radicata nel presente e dotata di un’efficacia espressiva, tale da penetrare in profondità nell’animo dello spettatore e dare adito a nuove tipologie euristiche.

Ancora utili per comprendere questo mutamento di sensibilità e poter quindi determinare la correttezza delle affermazioni di Hansell, le osservazioni del medico veneziano Antonio Berti (1812-79)<sup>892</sup>, in seguito fondatore del liberale «Giornale Euganeo» (1844-48) e primo presidente dell’Ateneo Veneto: rinnovando i termini di confronto con le altre forme espressive ed in particolare i parallelismi pittorici, in Blasis spesso scadenti in un logorato bagaglio retorico, Berti esaminava in una serie di articoli le capacità tecniche ed espressive della ballerina Fanny Cerrito (1817-1909)<sup>893</sup>. Vivace, energica, briosa, la Cerrito aveva tentato nel ballo, secondo le parole dello studioso, “una rivoluzione simile a quelle che altri a’ dì nostro compieva nella letteratura e nelle arti”<sup>894</sup>. Sciogliendosi dai “classici modi della scuola francese”, la danzatrice si era data “ad un fare più largo: non seguì l’arte, ma si lasciò piuttosto guidare dalle facili ispirazioni della natura”. Ecco allora sostituiti al “puro disegno statuariale che vi contenta lo sguardo, ma vi lascia freddo il cuore”, consoni ai *tableaux*, “la mollezza e l’espressione degli atteggiamenti”, così che se meno regolari, “meno artistiche”, le sue posizioni “ci guadagnarono dal lato del sentimento”. Berti apprezzava particolarmente la scelta dell’attrice di introdurre nello spettacolo teatrale vivaci e sensuose danze caratteristiche – “La cachucha spagnola, la tarantella napoletana, la mazurca polacca” –, capaci di garantire all’esperienza coreutica quel carattere “popolare”, avidamente ricercato dal secolo corrente (seppure in forme e con prospettive diverse secondo le condizioni storiche successive): “Il ballo nazionale, simile alla poesia popolare e figlio anch’esso delle medesime od almeno di somiglianti cagioni, ha un’impronta in sé che vi può far ravvisare fino ad un certo punto il grado della civiltà di un popolo, la sua forza morale, le straniere influenze, ed anche più o meno i suoi sociali costumi....”<sup>895</sup>.

Elogiata anche da Girolamo Romani, il quale la paragonava “al divin Michelangelo, che nella scultura temperando appunto il severo bello de’ capolavori greci alla morbida gentilezza comune al suo secolo, produceva i più gloriosi monumenti delle arti italiane”<sup>896</sup>, la Cerrito era da Locatelli confrontata con l’*Ebe* canoviana– “Gittata l’anforetta e la coppa, ed assunte due naccherette, è scesa dal suo piedistallo, e s’è per non so qual prodigio animata”<sup>897</sup> – e con la *Naiade* di Zandomenoghi: “Lasciato il suo pelaghetto lì presso a Trevigi, è venuta di fuggiasco tra noi a far pompa in queste nuove acque della leggiadria delle forme, mista a quella delle movenze”<sup>898</sup>. Ed ancora il gazzettiere asseriva:

Ogni suo atteggiamento, ogni mossa è composta a tanta acconcezza da ritrarla i pittori; onde allora ch’entrata in sospetto, sale a quel finestrino rivelatore, per tener dietro a’ primi passi della congiura, s’atteggia sì vagamente, e in

---

<sup>892</sup>Cfr. <http://www.ateneoveneto.org/img/cv//12.%20BERTI.pdf>.

<sup>893</sup> Cfr. I. GUEST, *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*, London, Phoenix House 1956, 2<sup>a</sup> ed. riveduta, London, Dance Books 1974.

<sup>894</sup> A. BERTI, *Padova Teatro Nuovo*, «Gazzetta di Venezia», 1839, n. 156, pp. 641-42.

<sup>895</sup> ID., *Padova Teatro Nuovo*, ivi, n. 176, pp. 721-22.

<sup>896</sup> G. ROMANI, *I. R. Teatro alla Scala. – La Cerrito, monsieur Mabilie e la Saint-Romain*, «Glissons», n. s. IV (1839), n. 2; cfr. inoltre ID., *Della danza in generale e delle danze nazionali*, ivi, n. 88.

<sup>897</sup> [T. LOCATELLI], *La Cerrito all’Apollo*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 276, pp. 1101-03 (poi in ID., *L’Appendice*, VII, “Spettacoli”, 20).

<sup>898</sup> *Ibidem*.

sì varii modi, da formarne con la bella immagine, quasi direi, *altrettanti quadretti*, se la parola non fosse, ahimè! sfortunata<sup>899</sup>.

Per i commentatori ottocenteschi le analogie con i modelli figurativi risultarono dunque di fondamentale importanza ai fini dell'interpretazione di una nuova forma artistica, la quale, rispetto al significato puntuale ed univoco della mimica viganoviana, manteneva un'impronta più vaga: le danze della Cerrito non erano latrici di un messaggio predeterminato dalle intenzionalità autoriali, ma davano vita ad un'atmosfera, un carattere, demandando allo spettatore il compito di conferire alla rappresentazione un valore preciso, in base alla sua sensibilità ed in considerazione della situazione drammatica, che ne era stata occasione. Inesprimibile dall'inequivocabile espressione verbale, la suggestione dello spettacolo poteva pertanto essere solamente suggerita attraverso il ricordo delle impressioni e delle emozioni, derivate da esperienze artistiche più o meno finite.

Gli stessi confronti guidarono i commentatori nell'apprezzamento delle doti di un'altra virtuosa, tanto eterea nei suoi movimenti, quanto irruente e focosa la Cerrito, eppure anch'ella esponente di una sensibilità affatto nuova e romantica: la donna-silfide Maria Taglioni (1804-1884), autentica incarnazione dell'*ewigweibliche* goethiano<sup>900</sup>. La sua incorporea spiritualità, esaltata dalla tecnica della punta, dalla vaporosità del tutù (disegnato per lei dal costumista Eugène Lamy) e dalla trasparente materialità delle alette puntate sulle spalle, la rendeva un essere tra la realtà ed il sogno, capace di rispondere appieno alle istanze spiritualistiche della nuova classe borghese. "Assai somigliante ad una melodia semplice, pudica e tinta d'un colore verecondo", la diceva Eliseo Sala: "Chi sa che siano Petrarca, Canova e Bellini intenderà ciò che io voglio dire. E veramente la Taglioni è nella danza quello che Petrarca nella poesia, Bellini nella musica, Canova nella scultura", vale a dire un concentrato di virtù e castigatezza morale<sup>901</sup>. Un anonimo cronista del «Gondoliere» paragonava invece la pacatezza e la serenità, ispirati dalle sue movenze, agli affetti avvertiti di fronte alla *Sant'Agata* di Guercino, la cui "composta e castigata bellezza [...] non può destar l'entusiasmo che dopo ripetuti sorsi del nettare"<sup>902</sup>.

Più interessante l'articolo riservato da Jacopo Cabianca sulla «Gazzetta di Venezia» nell'agosto 1842: recensendo una rappresentazione vicentina dello spettacolo che la rese celebre, *La Sylphide* composta per lei dal padre Filippo Taglioni nel 1832<sup>903</sup>, Cabianca dava vita ad un'intensa pagina critica, in cui le consuete procedure esegetiche apparivano rinnovate e lasciavano spazio ad una personalissima interpretazione dell'opera<sup>904</sup>. Di mezzo ad un sospiro ed un'esclamazione d'entusiasmo, il letterato forniva un rapido sunto della melanconica storia della Silfide, "leggiera creatura" improvvidamente innamorata del pastorello James. Quindi, venendo a considerare l'esecuzione, osservava:

Questo semplice soggetto, e pure acclamatissimo, è la tela sulla quale *Maria Taglioni* profuse le più nuove grazie dell'arte. L'aria è il suo elemento, sicché ti sembra ch'ella sfiori la terra, tanto quanto le è necessario per avvicinarsi al mortale che adora.

Se ella, invisibile a tutti, ed ai soli occhi dell'amante conosciuta, si lancia attraverso i festevoli balli, la credi fosforica fiammella, che solca l'azzurro de' cieli in una notte d'agosto; e quando, castamente lusinghiera, scappa innanzi al suo pastorello, tu sospiri quasi a visione che ti consolava di un sogno beato e fuggì.

---

<sup>899</sup> [ID.], *Il Bullettino degli spettacoli del Carnevale. Giovanna Maillotte, azione mimica di G. Galzerani*, ivi, 1848, n. 3, pp. 9-11 (poi in ID., *L'Appendice*, IX, "Spettacoli", 71).

<sup>900</sup> Sulla Taglioni, cfr. C. LOMBARDI, *La ballerina immaginaria: una donna nella letteratura e sulla scena nell'età dell'industrialismo: 1832-1908*, Napoli, Liguori 2007, *passim*; [www.it.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Taglioni](http://www.it.wikipedia.org/wiki/Maria_Taglioni); [http://www.it.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761562781/Taglioni\\_Maria.html](http://www.it.encarta.msn.com/encyclopedia_761562781/Taglioni_Maria.html).

<sup>901</sup> E. SALA, *Maria Taglioni*, «Glissons», n. s. VI (1841), n. 38. Cfr. inoltre B. BERMANI, *I. R. Teatro alla Scala. Ultima rappresentazione della ballerina Taglioni*, «Moda», IX (1839) n. 84.

<sup>902</sup> *Visita agli studi degli artisti*, «Gondoliere», XIII (1845), n. 16, pp. 119-21.

<sup>903</sup> La vicenda fu tratta dalla novella *Trilby* di Charles Nodier ad opera di un cantante lirico, Adolphe Nourrit, che insieme a Taglioni tradusse il testo nel soggetto del balletto, andato in scena per la prima volta all'Opéra il 12 marzo 1832 con musiche di Jean Schneitzhoeffter (cfr. A. TESTA, *Storia della danza e del balletto*, pp. 69-70).

<sup>904</sup> J. CABIANCA, *La Sylphide*, «Gazzetta di Venezia», n. 186, pp. 451-53 (cfr. R. SCHIAVO, "Stasera la Taglioni", in *Luci sull'Eretenio*, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza 1978, pp. 100-17).

Ancora, Cabianca applaudiva la Taglioni per la nitidezza della sua danza, nella quale “ogni movenza” risultava espressiva, “e le meraviglie dei brevi piedi non v’ha parola che le possa dire, né invidiosa potenza di lodata imitatrice che giunga a rapirle”. “A contemplarla”, proseguiva il critico, lasciandosi trasportare dal piacevole ricordo della recita, “non sai se meglio t’innamori la raccolta ed agil persona, o la verità dell’azione, o il miracolo di quelle uniche danze”. Per concludere: “Tu cerchi nell’inclinarsi della Venere dei Medici, nel dolore della Niobe, in ogni più venerata creazione degli antichi scarpelli, tu cerchi questa Silfide: e ti è forza esclamare: *Maria Taglioni non ha cosa che l’assomigli*”<sup>905</sup>.

Se, come si è detto, i confronti con le arti figurative furono la via privilegiata, attraverso cui i commentatori cercarono di arrestare la fuggevole esuberanza dello spettacolo coreografico e tradurre in parole la fascinazione, garantita dai movimenti dei ballerini, ci pare altresì indubitabile la presenza di un movimento inverso, che attraverso questi richiami linguistici procedeva dalla travolgente passionalità dell’espressione mimica alla più statica gestualità pittorica, chiamata essa stessa a rappresentare le complesse sfumature del sentimento moderno: gli appunti, che negli anni Quaranta Selvatico ed altri critici mossero al convenzionale formulario espressivo, impiegato dagli artisti contemporanei, vanno letti in relazione con il rinnovato sentire nei confronti della fisicità e delle potenzialità espressive del gesto corporeo, sviluppate in relazione alle coeve esperienze coreutiche. Rilevato lo scarto tra un gesto, che pretendeva un’impossibile significazione univoca e che si riduceva così a parodia del discorso verbale, e delle movenze, che invece esaltavano la propria indeterminatezza nei termini di una maggiore ricchezza semantica, ben si comprendono le accuse alle pose esagerate e triviali, precedenti su paradigmi ancora settecenteschi, avanzate tanto in campo figurativo quanto teatrale: ciò che emerge è l’intenzione di preservare la rappresentazione artistica da un pedissequo mimetismo del gesto quotidiano per guidarla al superamento del reale in un verosimile estetico, aperto a più alti orizzonti conoscitivi.

Vediamo ancora altri esempi in proposito, utili anche per chiarire come questa diversa prospettiva critica si sia espressa attraverso l’impiego di termini ed espressioni verbali affatto simili a quelli usati dai commentatori primo-ottocenteschi, cosicché, qualora non si tenga conto del contesto di appartenenza, certe dichiarazioni d’inizio secolo sembrano scambiabili con le mature riflessioni degli ultimi decenni di nostro interesse.

Nel gennaio del 1843 Pietro Cominazzi dichiarava la danza non essere altro che “il cuore”<sup>906</sup>. Pochi mesi dopo Stefano Guglielmi, bandite le “scipite produzioni mimiche” e la “meschina eloquenza del gesto ch’è languida prosa”, faceva largo alla “danza ch’è poesia vera”<sup>907</sup>: bandita la “coreografia storica, eroica, spettacolosa, e [...] tutto quello che le vien dietro di stucchevole, di prosaico”, e largo ad un nuovo genere di produzioni, “in cui la mimica è come serva della danza”, capaci di parlare “meglio al cuore”.

---

<sup>905</sup> A discapito di simili professioni di entusiasmo, i balli fantastici, come *La Sylphide* e *Giselle* (Parigi 1841) – il celebre spettacolo inventato per Carlotta Grisi (1819-99), allieva di Blasis, da Jean Coralli e Jules Perrot, che poi la sposò (cfr. S. LIFAR, *Carlotta Grisi*, Paris, Michel 1941) – godettero in Italia di una fortuna assai ridotta, limitata alla metà degli anni Quaranta, ma presto declinata senza lasciare grandi tracce, se non nelle linee interpretative dei commentatori. Il grosso della produzione coreografica corrente negli anni Trenta e Quaranta si mosse piuttosto entro il canale tradizionale delle “azioni mimiche” e delle briose commedie danzate: sia negli allestimenti dei loro inventori sia nelle riprese ad opera dei coreografi italiani, *La jolie fille de Gand* di Albert (Parigi 1842), *La Esméralda* di Perrot (Londra 1844), *La Gipsy* di Joseph Mazilier (Parigi 1839, per la viennese Fanny Essler), *La tarentule* di Coralli (Parigi 1839, per la Essler), come *La vivandiera* (Roma, Teatro Alibert 1843, per la Cerrito), *Tartini il violinista* (ossia *Le violon du diable*, di Arthur Saint-Léon, Venezia, La Fenice 1843, per la Cerrito), o ancora *Caterina, ou La fille du bandit* di Perrot (Londra 1846, per Lucile Grahn), godettero di una fortuna, sconosciuta al genere considerato “romantico” per eccellenza. Da considerare poi che quando vennero rappresentate in Italia né *La Sylphide* né *Giselle* mantennero gli allestimenti, curati dai loro coreografi originali, ma furono notevolmente modificate, così da risultare più appetibili alle platee nostrane (cfr. J. SASPORTES, *Virtuosismo e spettacolarità: le risposte italiane alla decadenza del balletto romantico*, in G. MORELLI, a cura di, *Tornando a “Stiffelio”*, Firenze, Olschki 1987, pp. 305-15).

<sup>906</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Gisella o sia le Willi, ballo fantastico in cinque atti di A. Cortesi: «Fama», VIII (1843) n. 6.*

<sup>907</sup> S. GUGLIELMI, *Ulteriori notizie sul teatro di Padova*, «Gazzetta di Venezia», 1843, n. 146, pp. 580-83.

“La *Gisella*, l’*Esmeralda*, la *Bella Figlia di Gand*”, ribadiva Tommaso Locatelli, “hanno operato una grande rivoluzione nell’arte [...]. Quel genere bastardo, quella tragedia di muti, che con la eloquenza de’ pugni e de’ gomiti aveva la pretensione di dipingere e significare le umane passioni, e in cui le danze tenevano sì piccolo spazio che i ballerini non comparivano se non come invitati in occasione di feste, e nel rimanente si stavano ne’ lor camerini; quel genere poteva sostenersi, finché aveva a puntelli un *Viganò* ed un *Gioia*, che, col potere d’un ingegno straordinario e lo splendore delle lor fantasie, facevano dimenticare ciò che in esso era d’irragionevol, di falso; ma ei non doveva a lungo durare, privo di que’ grandi sussidii, nelle povere e pallide imitazioni de’ loro seguaci. Il pubblico s’accorse che ne’ balli era qualcosa a fare di meglio che il mestier de’ telegrafi, ed ora vuol che si danzi, e le danze sien fondamento, e non accessorio dello spettacolo”<sup>908</sup>.

In una serie di articoli, inseriti nella «Moda» durante la primavera del 1847, un anonimo W... ancora insisteva sui pregi espressivi dei balli moderni ed esaltava le qualità pittoriche della viennese Fanny Essler, capace di dipingere “con quei mirabili tocchi per cui van tanto celebrati e Salvator Rosa e Raffaello e tant’altri simili genj”<sup>909</sup>. Nello stesso anno Francesco Zanotto lodava la danzatrice con termini un po’ meno scontati sulle pagine del «Cosmorama»: “Leggo nei suoi gesti l’espressione dell’anima [...] e nella sua danza pura, aerea, infaticabile, d’una leggiadria senza eguale, ammiro l’ideale di quella perfezione artistica che invano volli rintracciare nelle altre danzatrici”; e ancora: “Ella non ha studiato che la natura, e nulla v’ha nelle sue mosse che sappia d’esagerato o di falso”<sup>910</sup>.

Definitivamente assunta quale arte non semplicemente imitativa, ma “rappresentativa”, come egregiamente motivava Pierviviano Zecchini (1845)<sup>911</sup>, la danza era dunque nuovamente confrontata con la pittura in nome di quella prestanza espressiva, capace di rinfrescare i discorsi analogici sulle arti<sup>912</sup>: guardando al tipo di relazione, intrattenuto dalle arti figurative con il reale ed alle strategie da queste attivate ai fini del suo superamento, la coreutica avrebbe saputo riscattare quell’eccesso di corporeità, che già aveva imbarazzato gli interpreti viganoviani<sup>913</sup>, ed elevarsi a materia significatrice dello spirito, senza tuttavia rinunciare all’originale rapporto, che forse solamente essa sapeva rendere tangibile tra le passioni ed il gesto umano.

Nel 1847 dalle pagine della tenchiana «Italia Musicale» Francesco Dall’Ongaro rivolgeva così un esplicito invito agli esponenti delle diverse discipline artistiche, affinché procedessero uniti lungo il cammino del perfezionamento<sup>914</sup>: analizzando i procedimenti propri a ciascuna forma espressiva e comprendendo le comuni intenzionalità sottese ai pur differenti sistemi linguistici, essi avrebbero reso chiaro come “la materia” non fosse altro che la “scorza significatrice dello spirito” e che l’arte possedeva “uno scopo fuori di lei, uno scopo più nobile ed alto che non può essere il solo diletto”.

Quale fosse il fine, cui mirava Dall’Ongaro, l’avrebbe indicato in un successivo intervento Raffaele Colucci, recuperando le parole di Vincenzo Gioberti (1801-1852) nel suo saggio *Del Bello* (1841)<sup>915</sup>: “Ufficio dell’arte adunque è quello d’interpretare questo magnifico alfabeto [la realtà

<sup>908</sup> [T. LOCATELLI], *VIII Bullettino degli Spettacoli – Gran Teatro la Fenice – Gentile di Fermo, azione mimica di L. Astolfi*, ivi, 1847, n. 55, pp. 217-19 (poi in ID., *L’Appendice*, IX, “Spettacoli”, 57). Cfr. inoltre ID., *Bullettino degli Spettacoli della Fenice – L’Allieva d’Amore, Balletto composto e diretto da Fanny Cerrito*, «Gazzetta di Venezia», 1845, n. 42, pp. 165-67, e ID., *Bullettino degli Spettacoli della Fenice. – Il Lago delle Fate, ballo fantastico composto da Fanny Cerrito*, ivi, n. 62, pp. 245-46 (poi in ID., *L’Appendice*, IX, “Spettacoli”, rispettivamente 7 e 10).

<sup>909</sup> W..., *I. R. Teatro alla Scala. Fanny Elssler nel ballo Beatrice di Gand*, «Moda», XII (1847), n. 12.

<sup>910</sup> F. ZAPPERT, *Fanny Elssler*, «Cosmorama», XIII (1847) n. 11, pp. 83-85.

<sup>911</sup> Cfr. P. ZECCHINI, *Della Danza Greca*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 477-93.

<sup>912</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Semiramide – Gismonda da Mendrisio del coreografo Antonio Cortesi*, «Fama», X (1845), n. 3.

<sup>913</sup> Si vedano le osservazioni svolte nel secondo capitolo.

<sup>914</sup> F. DALL’ONGARO, *Opere di A. Canova ordinate e litografate da Michele Fanoli veneto*, «Italia Musicale», I (1847), n. 5, pp. 33-36.

<sup>915</sup> Gli scritti di GIOBERTI sono stati pubblicati in un’edizione nazionale, *Opere edite ed inedite*, I-XX, Milano, Bocca 1939-42, XXI-XXIII, Roma, Abete 1969, XXIV-XXXIII, Padova, Cedam 1970-84; tra le recenti raccolte a carattere antologico cfr. ID., *Scritti letterari*, a cura di E. Travi, Milano, Marzorati 1971. Su Gioberti critico cfr. R.



naturale], di maneggiare il linguaggio delle forme espressive per manifestare i riposti concetti della natura e le intime tendenze dell'anima"<sup>916</sup>.

L'istanza passionale, che il teatro e la danza in primo luogo avevano elevato a centro della produzione artistica moderna, rimuoveva gli ultimi residui del tradizionale vincolo mimetico ed apriva alle arti nuovi domini, più idonei a rappresentare la stratificazione e la complessità di un reale, che si presentava esso stesso non più univoco e determinato: mentre la logica compositiva veniva assunta a garante della validità del prodotto artistico, la musica, la più indeterminata ed "asemantica" delle arti, era così investita di un'inedita priorità entro un nuovo sistema artistico, calibrato sulle istanze della soggettività contemporanea.

### **c. *La natura della mimesi musicale in relazione con la qualificazione critica dei diversi linguaggi artistici***

Se già l'esame dei diversi interventi, relativi all'arte coreutica, ci ha offerto delle delucidazioni utili per valutare in maniera più adeguata i termini della nuova relazione tra le varie forme espressive, proposta dalla critica di metà Ottocento, ai fini di conseguire un'opportuna chiarezza della questione risulta importante ripercorrere i tentativi, avviati sulla stampa dell'epoca, di legittimare l'inclusione della musica tra le arti imitative od invece determinare le peculiarità del suo statuto estetico: come dicevamo, al pari delle esperienze maturate a confronto con le danze "tecniche" dei balli fantastici, questo problema, dato il carattere fondamentalmente "asemantico" della musica, avrebbe aiutato gli interpreti a vedere in una prospettiva diversa anche i caratteri non rappresentativi delle altre arti ed a proporre criteri nuovi per la loro valutazione.

Considerare partitamente gli scritti, concernenti il complesso rapportarsi della musica con il referente reale, è materia, che esula dai limiti della nostra indagine: ci limiteremo ad offrire degli esempi, scelti forse non tra i più rilevanti per il contributo critico recato alla questione, ma significativi in ragione della loro valenza mediatica, intesa in relazione alla loro capacità di proporsi quali intermediari tra le elaborazioni teoriche degli studiosi ed il pubblico più eterogeneo. Sarà interessante notare come dapprima i commentatori si siano avvalsi di confronti analogici nel tentativo di dimostrare la natura referenziale della composizione musicale; quindi, avvertita la sua irriducibilità al tradizionale discorso mimetico, l'approfondimento del *quid* trascendente, presente nell'arte sonora, e la percezione di una componente parimenti intraducibile nelle altre forme espressive, abbiano cambiato di valore ai consueti parallelismi, aprendo la strada a quelle effettive invasioni di campo, che si sarebbero realizzate nella seconda metà del secolo (motivo per cui abbiamo voluto riservare a questo tema l'ultima parte della nostra trattazione).

È opportuno comunque iniziare il nostro cammino ricordando alcuni scritti di tipo trattatistico, apparsi sul finire del XIX secolo, poiché le formulazioni sulla natura della musica (nonché sui rapporti tra principio armonico e melodico e sul tradizionale parallelismo tra musica ed arti figurative), in essi presenti, risultarono determinanti per i successivi ragionamenti, svolti dalla critica in forma periodica.

---

WELLEK, *Storia della critica moderna (1750-1950)*, Bologna, Mulino 1958-61, 3 vll., III: *L'età di transizione*, pp. 172-ss.; C. CAPPUCIO, *Vincenzo Gioberti*, in ID., *Critici dell'età romantica*, Torino, Utet 1968<sup>2</sup>; G. MARZOT, *La critica letteraria fra Settecento e Ottocento*, in G. GRANA (a cura di), *I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati 1976, I, pp. 91-97; G. RUMI, *Gioberti*, Bologna, Mulino 1999; e la voce, redatta da F. TRANIELLO per il *DBI*, LV, 2000, pp. 94-107, con relativa bibliografia.

<sup>916</sup> R. C[OLUCCI], *Della comune sorgente della poesia nelle arti belle. II. Del Bello Ideale*, «Italia Musicale», I n. 6, pp. 43-45.

Nell'ultimo decennio del Settecento Francesco Galeazzi (1758-1819)<sup>917</sup>, congiungendo artatamente le disposizioni fondamentali dell'estetica classicista ispirata a Charles Batteux (1713-1780)<sup>918</sup> e l'eredità dell'utopia espressiva tardo-settecentesca di matrice rousseauiana, aveva riconosciuto alla musica la capacità di manifestare "tutti gli umani effetti" e penetrare "nel più intimo de' cuori"<sup>919</sup>. Ad apertura del secolo palesava la propria dipendenza dal filosofo ginevrino anche il trattato di Carlo Gervasoni (1762-1819)<sup>920</sup>, il quale attribuiva un ruolo privilegiato alla melodia, quale elemento significante del discorso musicale, capace di penetrare in profondità nello spirito ed accenderlo "mirabilmente"<sup>921</sup>. Poco sensibile agli originali sviluppi conosciuti dall'estetica musicale in area germanica – dove, partendo dalle indagini lessinghiane e dalla proclamata intrasferibilità dei linguaggi, si stava procedendo al riconoscimento dell'autonomia dell'arte sonora<sup>922</sup> –, il professore Ignazio Martignoni affiancava nel suo trattato *Del bello e del sublime*, uscito a Milano nel 1810, diverse opinioni circa la natura della musica, tutte però sottoposte al tradizionale legame mimetico di derivazione seicentesca, variamente aggiornato a partire dalle più note teorie degli illuministi francesi<sup>923</sup>. Maggiormente degno d'interesse il contributo alla questione del ricordato Giovanni Agostino Perotti, che già nel 1811 con la sua *Dissertazione* aveva richiamato l'attenzione sui problematici rapporti tra Bello Ideale, imitazione ed effetto raggiunto, mutuando le osservazioni circa il concetto di misura, svolte da Leopoldo Cicognara nei suoi *Ragionamenti del bello*<sup>924</sup>. Nel 1817 la penna autorevole di Adriano Lorenzoni (1755-1840)<sup>925</sup>, "pubblico professore di letteratura elementare preparativa al contrappunto nel Liceo Filarmonico di Bologna" (come si legge nel frontespizio del saggio *Della necessità di applicare la filosofia alla musica*, citato da Carlida Steffan<sup>926</sup>), aveva infine ricondotto il discorso sulla natura della musica all'ambito della produzione rossiniana: secondo lo studioso "la musica non è in senso stretto imitazione", poiché il "bello che porta ai sensi non è solamente una copia ripulita di ciò che ci presenta la natura"; il compositore non poteva dunque valersi del semplice principio della ricerca

<sup>917</sup> Su Francesco Galeazzi cfr. la voce di C. TAMASSIA in *DBI*, LI, 1998, pp. 393-95, con relativa bibliografia. Gli *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino [...] di FRANCESCO GALEAZZI Torinese compositore di musica e professore di violino*, uscirono a Roma, I 1791, II 1796 (cfr. B. CHURGIN, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, «JAMS», XXI (1968), pp. 181-89; R. DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, «Analecta Musicologica», XXI, 1982, pp. 421-43: 422-24).

<sup>918</sup> Cfr. C. BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduit à un même principe*, Paris 1746 (prima versione italiana 1773, ed. it. cons. *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Palermo, Aesthetica 2002).

<sup>919</sup> Citato in R. DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria*, p. 422.

<sup>920</sup> Su Gervasoni cfr. la voce di M. R. COPPOTELLI nel *DBI*, LIII, 1999, pp. 470-71, con relativa bibliografia. Il suo celebre trattato *La Scuola della musica divisa in tre parti. Opera di CARLO GERVASONI milanese, professore e maestro di cappella della Chiesa Matrice di Borgo Taro*, fu edito a Piacenza nel 1800 e richieste al suo autore quasi dieci anni di lavoro: nel 1801 l'opera, che riscosse un notevole successo, sebbene molto criticata per un eccesso di semplificazione, fu corredata da un volume di *Esempj* musicali.

<sup>921</sup> C. GERVASONI, *La Scuola della musica*, parte prima, capo II, § III (citato in R. DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria*, pp. 428-29; cfr. inoltre il più recente V. BERNARDONI, *La teoria della melodia nella trattatistica italiana (1790-1870)*, «Acta musicologica», LXII, 1990, pp. 29-61).

<sup>922</sup> Si vedano in proposito le osservazioni da noi svolte nel capitolo secondo. Ricordo inoltre che alla metà del secolo era uscita la celebre *Estetica* del filosofo tedesco ALEXANDER GOTTLIEB BAUGMARTEN (tit. or. *Æsthetica*, 2 vll., Frankfurt, I 1750, II 1758, ed. cons. a cura di S. Tedesco, Palermo, Aesthetica 2000), la quale segnò il riconoscimento dell'esistenza di un'esperienza estetica autonoma dalla logica e avente caratteristiche proprie: cfr. L. AMOROSO, *Introduzione*, a A. G. BAUMGARTEN, I. KANT, *Il Battesimo dell'estetica*, Pisa, ETS 1996, pp. 10-14; M. MODICA, *Che cos'è l'estetica?*, Roma, Editori Riuniti 1997; L. AMOROSO, *Ratio e aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Pisa, ETS 2000, in particolare pp. 22-72.

<sup>923</sup> "Ma questo mirabile accordo non altrove più aperto si mostra che nella musica, sia che si consideri come una imitazione, sia che si prenda per un'arte il di cui scopo è di blandire dolcemente l'orecchio" (I. MARTIGNONI, *Del bello e del sublime libri due*, Milano 1810, pp. 37-38; citato anche da P. FABBRI, *Rossini the aesthetician*, «Cambridge Opera Journal», VI, 1994, n. 1, pp. 19-29: 21, nota 6).

<sup>924</sup> Per le indicazioni bibliografiche delle opere citate si vedano le rispettive note nel nostro secondo capitolo.

<sup>925</sup> Su Lorenzoni, filosofo, avvocato e giurista, nonché dilettante di musica, cfr. la voce in *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, IV, 1986, p. 497, con relativa bibliografia.

<sup>926</sup> Cfr. C. STEFFAN, *Presenza e persistenza di Rossini*, p. 81.

del Bello, ma, padroneggiando gli “umani affetti”, doveva soprattutto mirare alla “forza di suggestione”<sup>927</sup>.

Rilevante, sia per la sede in cui fu pronunciato, sia per la personalità del conferenziere, il discorso, tenuto nel 1819 dal segretario braidense Ignazio Fumagalli nel Palazzo delle Scienze e delle Arti di Milano in occasione della distribuzione dei premi annuali agli allievi della locale Accademia: esso ci documenta la diffusione dei dibattiti intorno ai caratteri dell’opera d’arte musicale ben al di fuori delle tradizionali sedi istituzionali, in cui erano solitamente confinati. Prontamente trascritto dalla «Biblioteca Italiana», affinché fosse conosciuto anche da chi non aveva partecipato alla cerimonia, l’intervento di Fumagalli indagava il concetto di armonia in relazione alle diverse forme di espressione artistica<sup>928</sup>. Prendendo avvio dall’arte dei suoni, l’oratore decantava l’eccezionalità dell’armonia, “elemento base” della musica, il quale, sovrintendendo sia alla componente melodica che alla concatenazione “verticale” e simultanea dei suoni (ossia ciò che oggi intendiamo con il termine “armonia”, da non confondersi con il valore sintetico, attribuito al vocabolo da Fumagalli), risultava capace di dominare “le nostre sensazioni”: “È per essa”, sosteneva il critico, “che siamo trasportati dal dolore al piacere, dalla tristezza all’ilarità, dallo stato di quiete, di abbandono, di trepidazione all’ardire, alla pugna, alla ferocia”. Dopo un avvio di impronta sensista, nell’argomentare le proprie affermazioni il segretario braidense si accostava alle teorie razionaliste, ispirate al pensiero di Rameau<sup>929</sup>: Fumagalli confermava la prerogativa d’universalità dell’armonia, “questa indivisibile compagna dell’ordine”, i cui rapporti, logicamente deducibili anche se a volte nascosti, “discorrono in tutte le cose”. Proprio il carattere della scientificità insito nel principio armonico separava così la sua opinione dall’intima naturalità, ad esso attribuita dal (quasi a dire) “diderotiano” Cicognara, indubbiamente più attento alle moderne istanze dell’arte musicale<sup>930</sup>: mentre la sintetica formulazione cicognariana del concetto di armonia, fondendo l’elemento naturale ed il principio di ragione, metteva in conto una rivalutazione della componente cromatica della pittura, determinante ai fini di una resa viva e concreta della realtà – in Fumagalli la lezione di Rousseau, innestandosi in un più tradizionale razionalismo cartesiano, conduceva infine ad una subordinazione del colore al disegno, la “parte integrale dell’armonia”. Parimenti, per tornare all’arte dei suoni, nelle composizioni musicali la parte strumentale non appariva che un ornamento accessorio, essendo il senso ed il valore di un’opera affatto compreso nella melodia:

Ella scuote dal fondo dell’anima i nostri affetti, allieva gli affanni, presiede all’ordine, inspira l’amore. Tutto risente il suo potere: [...] allorché sulle scene il suono accompagna la mimica ed il canto, noi ci abbandoniamo all’estasi, e per essa secondo la disposizione degli affetti siamo condotti al sentimento di una dolce melanconia, al pianto, al riso, al terrore, e forse per qualche parte consonante d’interna od esteriore conformazione di organi siamo spinti all’amore ed alla simpatia<sup>931</sup>.

Esaltando la componente melodica più vicina al discorso verbale, il critico cercava così di ricondurre la musica ad una visione analitica della realtà, per cui il rapporto tra il sistema semiotico di un’opera ed i possibili referenti, a cui essa rimandava, si sarebbe strutturato nei termini di un totale rispecchiamento tra gli elementi musicali ed i singoli attributi del discorso: pure, come ci

---

<sup>927</sup> A. LORENZONI, *Della necessità di applicare la filosofia alla musica*, pp. 47-48; citato in C. STEFFAN, *Presenza e persistenza di Rossini*, pp. 81-82.

<sup>928</sup> *Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell’I. R. Accademia, letto nella grande aula dell’I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de’ premj dell’I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 20 agosto 1819*, «Biblioteca Italiana», IV (1819), 16, pp. 111-21.

<sup>929</sup> Compositore e teorico musicale, J. P. Rameau (1683-1764) fu autore di un celebre *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturelles* (1722) e del semplificato *Nouveau système de musique théorique* (1726), con i quali tentò un radicale riscatto dell’arte musicale attraverso un’impostazione di tipo scientifico (cfr. E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, pp. 64-76; sulla diffusione italiana delle teorie di Rameau ed in particolare sui rapporti fra il teorico francese e l’ambiente veneto, cfr. P. GOZZA, *La discussione sullo statuto della musica nel Settecento europeo e veneto*, in G. PIAIA – M. L. SOPPELSA, *I Riccati e la cultura della Marca*, pp. 257-78).

<sup>930</sup> Sulla posizione di Cicognara in merito all’armonia si rinvia a quanto già scritto nel capitolo secondo.

<sup>931</sup> *Discorso del sig. Ignazio FUMAGALLI, vicesegretario dell’I. R. Accademia*, p. 117.

testimonia il passo riprodotto, l'ineludibile fascinazione evocativa del prodotto musicale interveniva a scardinare certa rigidità degli assiomi di Fumagalli, creando una condizione ibrida per cui, mentre accompagnava mimeticamente il testo poetico, la musica insinuava nell'animo dell'ascoltatore suggestioni più vaghe ed indistinte, non direttamente riconducibili ad un referente oggettivo.

Nella sua stessa promiscuità, l'intervento di Fumagalli risulta indicativo dei tentativi della pubblicistica primo-ottocentesca di diffondere – fedelmente o in maniera semplificata, a seconda degli interlocutori – tra un numero crescente di lettori, interessati ad acquisire delle nozioni di teoria musicale, discorsi e ragionamenti propri della ricerca erudita. Il contributo più originale, recato da questa tipologia critica, e la maggior efficacia mediatica furono però conseguiti dagli articoli, relativi alla produzione contemporanea, in relazione alla quale le elaborazioni teoriche conobbero delle modificazioni e degli aggiornamenti, al fine di sviluppare degli strumenti adatti a riconoscere ed evidenziare le loro peculiari qualità.

Così di fronte ai timidi tentativi di aggiornamento della tradizione metastasiana, compiuti da Simone Mayr attraverso l'innesto di elementi sinfonici di impronta tedesca, un anonimo redattore della «Gazzetta di Milano» (probabilmente il compilatore Francesco Pezzi) applaudiva il compositore per aver dimostrato come la musica potesse risultare “caratteristica ed eloquente da sé, prescindendo del tutto dalla poesia a cui è applicata”<sup>932</sup>. A confermare la sagacia dell'appunto, di notevole rilievo critico, interviene il prosieguo dell'articolo: “Taluni credono che il poeta ispira il compositore; ma da molto tempo questo caso si verifica ben di rado; ciascuno de' due v'è [sic] pe' fatti suoi; se si scontran per via è un mero accidente, e spesso l'uno giugne all'*Orto* quando l'altro travolse all'*Occaso*”. Forse non addentro alle riposte motivazioni, che sostenevano le trattazioni filosofiche, il giornalista rivelava di saper efficacemente applicare il succo di tali elucubrazioni nell'analisi della musica attuale e da questi esami dedurre alcune osservazioni, nient'affatto spregevoli: non solamente egli sottolineava l'importanza, che nel melodramma la musica seguisse la poesia senza farsene serva, ma, ciò che più conta entro la nostra indagine, proclamava la validità del discorso musicale, dotato di una capacità significativa autonoma rispetto al testo.

Meglio intendiamo il pensiero di Pezzi, confrontando questi spunti con alcune affermazioni di due anni successive: recensendo la collazione di salmi ed inni del conte Tadini, recentemente edita a Crema da Antonio Ronna, il gazzettiere sottoscriveva la preminenza assegnata dall'autore alla musica moderna, che a differenza dell'antica risultava composta di due elementi, la melodia e l'armonia “insieme congiunte”<sup>933</sup>. Se nel definire la melodia Pezzi si manteneva su posizioni tradizionali, risalta il ruolo comprimario assegnato all'armonia, la quale interveniva in aiuto della compagna, prestandole “la ricchezza, la varietà e l'eccellenza de' suoni”: veniva così riconosciuta la costitutiva alterità del sistema linguistico musicale dal discorso verbale e quindi l'inattuabilità di ogni prospettiva interpretativa, che riducesse la musica al calco speculare di un contenuto, già insito nelle parole.

Ancora, nel presentare il volume di De Martine *Della musica drammatica in Francia*, il compilatore, fatte proprie le tesi del francese, sosteneva che la musica drammatica era in grado di “commuoverci e dilettarci da sola”; senza restringersi “a rafforzare l'espressione delle parole”, essa “comunica” in luogo delle locuzioni “che ne son prive”, rivelandosi atta a produrre da sé “vive e forte emozioni”<sup>934</sup>. Rifiutando la rappresentazione più direttamente mimetica degli affetti, che, sotto l'impulso della riforma di Gluck e di Calzabigi come pure dell'opera buffa, aveva contraddistinto alcune esperienze di fine Settecento, Pezzi invitava dunque i moderni compositori al recupero della tendenza all'idealizzazione, caratteristica della tradizione musicale italiana, e indicava così un cammino, sul quale negli stessi anni stava già procedendo Rossini: a detta del

<sup>932</sup> [F. PEZZI?], *R. C. Teatro alla Scala. Prima rappresentazione di Elena, dramma eroicomico del sig. Tottola, messo in musica dal sig. Mayr*, «Gazzetta di Milano», 1816, n. 220, pp. 877-78.

<sup>933</sup> [ID.?], *Salmi, Cantici ed Inni ec. del conte Luigi Tadini, posti in musica popolare dai maestri Gazzaniga e Pavesi; opera preceduta da alcune considerazioni sulla musica e sulla poesia. In Crema, presso Antonio Ronna, 1818*, ivi, 1818, n. 130, pp. 518-19.

<sup>934</sup> [ID.?], *Della musica drammatica in Francia, e dei principj secondo i quali i componimenti lirico-drammatici debbono essere giudicati... del sig. Martine*, ivi, n. 138, pp. 549-50.

critico, la musica non doveva andare nella direzione del mimetismo, prerogativa riservata alla parola, ma fornire un'immagine epurata delle passioni, staccata dal contesto drammatico immediato e libera da ogni precisione eccessiva. Essa doveva offrire la possibilità di contemplare i diversi affetti, che intendeva suscitare, nella loro forma "ideale": in tal modo la ragione – elemento cardine della poetica di Pezzi, che dichiarava così la propria estraneità ad ogni logica edonistica di tipo seicentesco – avrebbe mantenuto un costante controllo sulla componente affettiva, attivando delle opportune considerazioni con finalità conoscitive.

Affatto contrario a simili assunti l'autore dell'articolo apparso sullo «Spettatore» nella primavera del 1817<sup>935</sup>: nel suo intervento, di chiara matrice classicista, l'anonimo sottometteva la componente armonica al piano fluire del discorso poetico, riducendola ad un semplice "ornamento, un accessorio" della poesia, in sé privo di capacità significante.

Parimenti restio a riconoscere l'autonomia del discorso musicale un redattore del «Corriere delle Dame», il quale, commentando una rappresentazione scaligera del *Flauto magico* (aprile 1816), paragonava le "non comuni combinazioni armoniche" delle arie e di alcuni pezzi concertati agli arabeschi raffaelleschi nelle logge vaticane, come pure al manierismo di Paganini, "che sopra una corda di violino strepita come un'orchestra intera"<sup>936</sup>.

Esitante tra una concezione imitativa di tipo più tradizionale e gli aggiornamenti rousseauiani la posizione del palermitano Antonio Pisani, che nel suo contributo per lo «Spettatore» del 1818, se evidenziava con l'illuminista la valenza espressiva della musica, riduceva poi la questione al consueto apparato mimetico, reiterando ordinarie locuzioni circa l'analogia delle melodie con gli oggetti rappresentati<sup>937</sup>. Dapprima Pisani assegnava alla musica vocale una funzione rappresentativa degli "accenti patetici delle parole", mentre alla strumentale era affidato il compito di descrivere "le cose fisiche". Quindi, nel tentativo di determinare le modalità attraverso cui la musica esplicava tale impegno mimetico, dava spazio ai propri ragionamenti, avanzando alcune proposte interpretative nient'affatto spregevoli: l'arte musicale non aspirava alla replica di un reale, per sua natura impossibilitata a significare, ma si insinuava direttamente nell'animo dell'uditore, sollecitando le corde della sua sensibilità fino al sorgere delle immagini di quegli "oggetti visibili", che si volevano imitare. "In questo senso", proseguiva Pisani, "potrà esser concesso di paragonare la musica alla dipintura": e ampliava l'affermazione, confrontando "le parole ed il canto" al "soggetto storico del quadro", "la musica strumentale" agli "ornati ed il paese"; alle parole era affidato il compito di schizzare "il disegno", che "il canto colorisce" ed a cui "dà l'espressione movendo gli affetti"; quindi "la musica strumentale" interveniva, accrescendo "l'effetto della vocale cogli accessori che va imitando e dipingendo". Pur ricondotti entro una prospettiva logocentrica, subordinante la componente strumentale a semplice ornamento dell'apparato espressivo, proprio dell'elemento vocale, gli spunti offerti da Pisani, con le sue indicazioni circa l'importanza di una mimesi "analogica", confidata alla sensibilità dello spettatore, vanno tenuti in considerazione, in quanto forieri di ulteriori sviluppi in età romantica.

Ancora alle arti figurative si richiamava nello stesso 1818 un anonimo recensore del «Ricoglitore», cui era stato affidato il commento di un'esecuzione della metastasiana *Clemenza di Tito*. Il giornalista impiegava il confronto con le altre forme espressive per rimarcare l'autosufficienza del discorso musicale, sottolineando altresì l'importanza che nella creazione di un'opera melodrammatica musica e poesia si dessero la mano e procedessero lungo gli stessi sentieri:

Il gran maestro si distingue dai comuni compositori, come il pittore dal colorista. Questi poco si curano del testo dell'opera, scrivono in un *modo generale*, e non hanno per ogni affezione dell'animo che un color solo; laonde, a malgrado delle varietà delle lor melodie, ne segue però una tale uniformità nel complesso, che la stessa musica di un'opera si potrebbe facilmente accomodar per un'altra, perché la loro creazione non esce da uno sviluppo organico del

---

<sup>935</sup> \*\*\*, *Avvertenza intorno alle Rappresentazioni teatrali in musica (Articolo comunicato)*, «Spettatore», II (1817), pp. 50-58.

<sup>936</sup> R. *Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XIII (1816), n. 16, pp. 121-22.

<sup>937</sup> A. PISANI, *Unione della Musica strumentale alla vocale*, «Spettatore», III (1818), pp. 183-90.

tutt'insieme del testo. Non così opera il vero maestro ingegnoso e poeta, il quale eccita appunto nell'animo dell'ascoltatore il *sentimento* che interamente corrisponde allo stato che immaginato si era il poeta. Egli *esprime*, per così dire, lo stesso sentimento, provocando con corrispondenti successioni di tuoni, ciò che il poeta cerca di far nascere nella fantasia, mediante la sua descrizione. Questa varietà è quella adunque che determina il più alto o più basso valor *estetico* delle produzioni musicali teatrali, secondo che i compositori sono o *coloristi*, dando, in generale, un color solo al testo, ovvero pittori *psicologici*, dando alle parole il *colorito corrispondente*<sup>938</sup>.

Va segnalato come l'anonimo, al pari di Pisani, riconducendo la funzione mimetica all'interiorità del singolo, ritenesse la musica capace di “eccitare nell'animo dell'ascoltatore il *sentimento* che interamente corrisponde allo stato che immaginato si era il poeta”: questa omologia tra il “sentimento” provato dallo spettatore e quello previsto dal musicista poteva configurarsi solamente considerando l'universo passionale entro una prospettiva fisiologico-sensista, attribuite a ciascuna emozione un carattere predeterminato ed universalmente valido. Siamo dunque lontani dall'intima, drammatica, personalissima passionalità romantica, la quale, caratterizzando l'emozione con connotati distinti e peculiari al singolo spettatore, avrebbe inficiato i tradizionali canali della comunicazione sentimentale, complicando ulteriormente la determinazione della valenza mimetica dell'arte sonora.

Le osservazioni fin qui raccolte, diramate all'interno dei diversi periodici ed eterogenee in quanto ad originalità e spessore critico, trovarono un'occasione di sintesi nei più maturi interventi, che accompagnarono la citata polemica tra Giuseppe Carpani ed il veneziano Andrea Majer<sup>939</sup>: già si è detto dei risvolti figurativi di tale acceso scambio di opinioni e di accuse; l'interesse dei contributi dei due studiosi, più che nel loro merito intrinseco – ristretti com'erano entro una prospettiva attardata dell'opera musicale, da cui venivano escluse le istanze civili, proprie del Romanticismo<sup>940</sup> –, risiede, come per l'ambito figurativo, nella capacità di condensare su di sé le attenzioni della pubblicistica a cavallo tra secondo e terzo decennio del secolo, impedendo la prosecuzione dei tradizionali guazzabugli teorici, per imporre ai diversi interlocutori un ponderato, quanto deciso schieramento.

È peraltro noto l'avvio della contesa da alcune lettere, che Carpani pubblicò sulla rivista filogovernativa «Biblioteca Italiana»<sup>941</sup>: già rinomato autore delle *Haydine* – presto plagiate da un

---

<sup>938</sup> *La Clemenza di Tito, Opera seria in due atti, parole in gran parte di Metastasio, musica di Mozart*, «Ricoglitore», I (1818), pp. 82-86. Sugli stessi toni l'articolo *Nuovo spettacolo d'opera e ballo al gran Teatro la Fenice*, pubblicato sulla «Gazzetta di Venezia», 1817, n. 37, pp. 145-46.

<sup>939</sup> Su entrambi gli autori si vedano le informazioni bio-bibliografiche, fornite nei nostri capitoli precedenti. Mentre il pensiero estetico di Carpani in rapporto alle arti figurative era già stato oggetto d'indagine di GIORGIO PESTELLI prima (*Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, «Quaderni della Rassegna Musicale», IV, 1968, pp. 105-21) e poi di MAURIZIO PADOAN (*Teoresi e storicità nell'estetica musicale di Giuseppe Carpani*, in A. LUPPI e M. PADOAN, *Statuti della musica. Studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*, Como, A. M. I. S. 1989, pp. 123-42), le matrici filosofiche, nonché le implicazioni interartistiche della controversia tra i due studiosi sono state meglio chiarite dall'intervento di Andrea Luppi al convegno veneziano del 1994 (cfr. A. LUPPI, *Bello ideale e bello musicale nella polemica tra Majer e Carpani*, in F. PASADORE – F. ROSSI, *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, pp. 19-42). Ulteriori spunti in M. SERGADINI, *Le Rossiniane di Giuseppe Carpani ed altri scritti epistolari*, «Chigiana», XIV (1981), pp. 53-67; P. GALLARATI, «Le Rossiniane» di Carpani, in *La Recezione di Rossini ieri e oggi*, pp. 69-80.

<sup>940</sup> Cfr. M. PADOAN, *Teoresi e storicità*, p. 126. Tra l'altro, risultò quasi ininfluenza il pur aggiornato intervento di Ermes Visconti, il quale, se nelle *Idee elementari* (1818) ricusò una trattazione compiuta dell'arte musicale “per non complicare troppo le idee a rischio di confonderle” (E. VISCONTI, *Idee elementari*, nell'edizione Branca II, p. 439, nota 1), lasciava comunque intravedere una concezione autonoma dell'arte sonora, caratterizzata quale forma d'immaginazione fantastica, capace di illudere l'animo umano; nel successivo *Dialogo* (1819) il filosofo aveva quindi contrapposto alla posizione estetizzante di Lamberti le istanze civili di Romagnosi, che nel rivolgersi a Paisiello esplicitava la valenza espressiva della musica, investendola di una funzione altamente sociale (cfr. ID., *Dialogo*, nell'edizione Branca III, p. 103); nei più tardi *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello* (Milano 1833) Visconti tentò infine di coniugare l'aspetto referenziale-oggettivo della musica con quello puramente emotivo-evocativo (cfr. nel secondo saggio il capitolo IV, “Delle qualità costituenti la bellezza acustica”, ora in ID., *Saggi di poetica romantica*, a cura di C. Saccenti, Milano, Ceschina 1972, pp. 247-54).

<sup>941</sup> *Intorno alla musica di Gioacchino Rossini. Lettera del sig. G. CARPANI al Direttore della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca Italiana», VII (1822), 20, pp. 287-318; [ID.], *Corrispondenza. Signor Estensore pregiatissimo*, ivi, VIII (1823), 22, pp. 121-25; LA MOGLIE DI UN VOSTRO ASSOCIATO [ID.], *Stimatissimo signor Direttore*, ivi, 23, pp. 139-

ancora sconosciuto Stendhal<sup>942</sup> –, nelle quali, attraverso serrati raffronti tra i grandi compositori del passato ed i più celebri artisti rinascimentali, aveva riaffermato la supremazia della musica italiana sulla tedesca<sup>943</sup>, nel secondo semestre del 1822 il comasco aveva reagito ad una serie di incomprensioni ed accuse formulate su Rossini da parte di altri giornalisti italiani e stranieri, inviando all'amico Giuseppe Acerbi alcuni scritti apologetici. In essi l'autore, come si è visto rigoroso profeta del Bello Ideale in campo figurativo, era costretto a mediare l'astrazione originata dalla categoria metastorica del Bello con la prevalenza della dimensione fisica su quella intellettuale, caratteristica dell'arte dei suoni: a differenza delle altre forme espressive, in cui la predominanza del piacere intellettuale rendeva possibile una definizione razionale della loro tipica bellezza, a buon diritto giudicata immutabile, nella musica la formulazione di un presupposto universale e normativo nello stabilire i termini dell'interrelazione tra arte e natura si scontrava con i limiti propri della condizione del linguaggio dei suoni. Nell'esplicare la funzione mimetica propria delle belle arti, la musica non poteva infatti contare, se non in casi eccezionali<sup>944</sup>, su di un preciso referente naturale, bensì operava in maniera indiretta, grazie alla mediazione dei sentimenti: la musica, scriveva ancora Carpani, citando un'affermazione di Lacépède<sup>945</sup>, imiterebbe i sentimenti, determinati dalla natura nelle sue varie manifestazioni, e così facendo risveglierebbe nell'ascoltatore “dei sentimenti analoghi all'oggetto che si vorrebbe, e non si può, coi suoni identici rappresentare”<sup>946</sup>. L'arte sonora non entrava dunque in un rapporto di imitazione diretta del reale, ma partiva da esso per giungere ad una rielaborazione di tipo intellettuale, la cui valenza conoscitiva risultava – a detta dello studioso – indubbia: tale funzione, che in pittura spettava al disegno, era svolta in questo campo dalla melodia, parte “ideale”, la quale conteneva “il pensiero musicale”<sup>947</sup>; l'armonia, equiparata da Carpani al colore, ne rinvigoriva invece “l'effetto, ed anima aggiunge al lavoro”<sup>948</sup>. “L'armonia senza la cantilena”, chiariva l'autore, “è un ammasso di colori senza contorno”; e ancora di seguito precisava la natura diegetica del discorso musicale, il quale si muoveva su binari paralleli rispetto allo svolgimento del testo poetico: “La cantilena è il primo de' requisiti, come quella che il pensiero musicale contiene”<sup>949</sup>.

---

47. Gli articoli furono quindi raccolti, insieme ad altri interventi dello stesso autore, nel volume *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali di GIUSEPPE CARPANI*, Padova 1824 (si veda la recensione, apparsa nel medesimo giornale, IX, 1829, 27, pp. 200-10). Di seguito, le nostre citazioni saranno tratte dalla ristampa bolognese del 1969.

<sup>942</sup> Cfr. STENDHAL, *Vite di Haydn, Mozart e Metastasio* (1814), Pisa, ETS 1993; *Lettere due dell'autore delle Haydine GIUSEPPE CARPANI milanese, al sig. Luigi Alesando Cesare Bombet francese, sedicente autore delle medesime*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», XV (1816), 41, pp. 124-40, e «Giornale Italiano», 1818, nn. 244-45. Si vedano in proposito P. HAZARD, *Les plagiat de Stendhal*, «Revue des deux Mondes», 15 settembre 1921, pp. 344-65; G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lezioni su Stendhal*, Palermo, Sellerio 1977, p. 19; B. PINCHERLE, *In compagnia di Stendhal*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1967, p. 137.

<sup>943</sup> Come ha notato Galliano Ciliberti, per sostenere le proprie affermazioni sulla superiorità della musica italiana rispetto a quella tedesca, Carpani utilizzò in chiave polemica la tradizionale analogia tra musica e pittura con intenti mirati: “Non era [...] soltanto un eccellente *divertissement* accostare il ‘riformatore’ Gluck all'altrettanto ‘rivoluzionario’ Caravaggio” (G. CILIBERTI, “*Le passioni degli dei*”: musica e pittura tra Gluck e David, in B. BRUMANA, G. CILIBERTI, a cura di, *Musica e immagine: tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*, Firenze, Olschki 1993, pp. 177-78).

<sup>944</sup> È il caso dell'imitazione fisica rappresentata dall'onomatopea, ossia dalla rappresentazione di suoni e rumori esistenti in natura. Questa mimesi materica, pur legittima, “va adoperata parcamente e con giudizio”, in quanto è troppo lontana dal “bello ideale, che l'anima e lo scopo si è delle arti imitatrici” (G. CARPANI, *Haydine*, pp. 166-67).

<sup>945</sup> “«*La musique, dice il cel. Lapepède, n'a que de sons à son comandement; elle ne peut agir, que par de sons. Aussi pour qu'elle puisse retracer les signes de nos affections faut-il qu'ils soient eux mêmes de sons*». Ma come si fa a descrivere in musica ciò che non ha né suono né rumore? L'opacità d'un bosco, il camminar della luna, ec. «*en retraçant*, risponde Lapepède, *les sentiments qu'ils inspirent*» (G. CARPANI, *Haydine*, p. 171). Su B. G. de Lacépède (1756-1825), cfr. E. SARTORI, *L'Empire des Sciences. Napoléon et ses savants*, Paris, Ellipses édition marketing 2003, p. 334 ; [http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Germain\\_de\\_Lac%C3%A9p%C3%A8de](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Germain_de_Lac%C3%A9p%C3%A8de).

<sup>946</sup> G. CARPANI, *Haydine*, pp. 169-71.

<sup>947</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>948</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>949</sup> *Ibidem*.

Con il procedere del discorso il parallelismo tra musica-pittura, che, ereditato dalla tradizione classicista e parzialmente aggiornato sulla scorta del citatissimo Rousseau, non aveva recato alla trattazione di Carpani particolare contributo ai fini della comprensione dello specifico musicale, nel tentativo di precisarsi in una serie più completa di coppie concettuali faceva valere la propria problematicità, intaccando certe rigide tassonomie classificatorie, date per acquisite: alla ricordata dicotomia disegno-colore e melodia-armonia, lo studioso affiancava i dualismi creazione ed imitazione, pensiero ed effetto, mente e senso, musica italiana (nella cui tradizione era fatto rientrare anche Haydn, modello di melodica “razionalità”<sup>950</sup>) e musica tedesca. Già Pestelli ha evidenziato come l’ultima coppia, uscendo dalle astrazioni con il riferimento alla produzione concreta, avviasse l’equazione iniziale “ad un clamoroso capovolgimento”<sup>951</sup>: l’esame dei contemporanei svolgimenti della scuola musicale tedesca, che per “primeggiare a fronte degl’Italiani” tutta si rivolse “all’armonia”, impinguando “il tesoro delle dotte ed impensate transizioni, di stranissimi accordi”<sup>952</sup>, conduceva infatti Carpani ad una contraddizione, dalla pubblicistica seguente risolta con un’inversione dei termini, per cui alla “melodica” musica italiana sarebbe stato attribuito il sentimento ed alla “armonica” germanica il ragionamento.

Ci preme innanzitutto far risaltare la complessa determinazione dei termini in gioco, come si vede passibili di differenti e a volte persino opposte accezioni a seconda dei contesti e delle condizioni storico-critiche, in cui erano calati: mentre il nostro autore, attribuendo un carattere razionale alla musica italiana, intendeva sottolineare il procedere equilibrato e congruo al pieno decorso drammatico, propri delle composizioni operistiche settecentesche, gli interpreti di metà Ottocento nella “scientificità” tedesca condannavano il presunto abuso di uno strumentale, affatto dimentico del suo ruolo accessorio rispetto al prioritario svolgimento melodico. Cosa Carpani intendesse per “sentimento” della musica d’oltralpe, era invece spiegato di seguito, tramite un confronto con le arti figurative, che chiariva la sua condanna per l’assimilazione del linguaggio musicale ad una forma espositiva analitica:

Ai Tedeschi non è mai il sapere che manca, anzi ne ridondano, ma d’ordinario il gusto e la melodia. La loro musica d’oggi è come le glorie d’angeli di alcuni pittori. Voi ci vedete una miriade di serafini, ma de’ quali non isputa mai altro che il capo, ed anco questo semicoperto da altri capetti, che seminascosti eglino stessi, lo circondano; sicché non vedete mai fra tanti volti un volto intero, e una intera figura d’angelo invano la cerchereste. Tale si è questa moderna teutonica maniera di comporre tutta piena di motivi che s’avvicinano, ma non legano, s’annunziano, ma non si sviluppano, e per niente s’attraggono l’un l’altro, ecc. All’opposto quella de’ sommi Italiani, come pure de’ valenti Tedeschi d’una volta, somigliansi alle glorie del Correggio, del Tiziano, del Domenichino, del Guido, del Cignali, ecc., per lo più composte di vaghi, leggiere e spiccati angioletti, i quali co’ loro divini volti non solo, ma di vezzose braccia e mani e gambe bellissimi forniti essendo, rapiscono coll’intera loro salma luminosa o perfetta, e fermano chi li mira, nulla lasciandogli a desiderare. Nel fondo soltanto del quadro appare indizio di lontana schiera angelica, che occupando l’estremo orizzonte con delle frazioni di figurine perdentisi via via nel campo, l’effetto vi producono delle svariate e numerose cadenze, con che gli esperti compositori di musica sogliono gradevolmente insistendo chiudere i loro pezzi principali<sup>953</sup>.

Guardando ai capolavori della tradizione rinascimentale italiana, la musica doveva acquisire una prospettiva espressiva di tipo sintetico: impossibilitata a precisare in maniera univoca il proprio messaggio, essa era chiamata ad abbandonare ogni intenzionalità “mimetica”, per costituirsi quale arte originalmente “creativa”, che, partendo dal sentimento, generato dal testo poetico, dava forma ad un componimento ideale, libero affatto da ogni puntuale referenza realistica.

---

<sup>950</sup> “Narra dunque *Haydn* che, entrato un giorno in San Paolo di Londra, vi sentì cantare all’unisono 4000 ragazzi un inno, la cui cantilena semplice, naturale e ragionevole gli fece tal sensazione e piacere, che mai di vita sua non provò il simile, per quanto di bella e dotta musica sentisse dapprima e dappoi. Signori armonisti, è l’*Haydn* che parla, e fa eco ai greci, agl’Italiani, alla natura e a Rousseau” (G. CARPANI, *Le Haydine*, p. 33).

<sup>951</sup> G. PESTELLI, *Giuseppe Carpani*, p. 110.

<sup>952</sup> G. CARPANI, *Rossiniane*, p. 72.

<sup>953</sup> *Squarcio di lettera di GIUSEPPE CARPANI a Giuseppe Acerbi, direttore della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca Italiana», VII (1821), 28, pp. 421-24: 421-22.



Questa pretesa, scontrandosi con le precedenti affermazioni di Carpani in merito allo svolgimento diegetico del discorso musicale ed alla supremazia della componente melodica, involgeva il suo ragionamento in un *cul-de-sac*, da cui l'autore dimostrò ripetutamente di non saper uscire, se non affidandosi semplicisticamente all'incontrovertibile eccezionalità del magistero rossiniano, a suo credere capace di risolvere in sé, senza soluzione alcuna, i due elementi:

Fu già detto essere proprietà dell'uomo di genio il non lasciare il mondo quale trovato l'aveva al suo nascere. Questa sentenza si avvera nel *Rossini*. Diamo un'occhiata allo stato in che era la musica italiana allorché fra' seguaci di *Calliope* mostrossi questo giovine atleta. Osserviamo dappoi com'egli la rese, e vedremo siccome a tempo ci fe' dono la provvida natura d'ingegno sì idoneo ed operoso. [...] In questo stato di cose appare l'Orfeo Pesarese; spiega un novello sistema di melodie, e nell'impero dell'armonia *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo* [...]. Al suonare improvviso dei non più intesi concenti si popolano, si ravvivano, e fremon di giubilo le morte sale. La musica ripiglia lo scettro polveroso, e tanto nel serio che nel buffo la delizia ritorna della fortunata nazione, fatta per crearle e per goderla. Giovinetto ancora esce in campo il *Rossini*, e con uno stile totalmente formato e totalmente suo, creatore si mostra d'un genere fiorito insieme e vigoroso<sup>954</sup>.

Pur professando una sintonia di vedute sulla profonda crisi dell'attuale prassi operistica, Andrea Majer non condivideva l'ottimismo carpaniano riguardo una sua prossima rigenerazione<sup>955</sup>. Se la musica, analogamente alle arti figurative, aveva per unico fine "il diletto de' sensi" e traeva la propria efficacia dall'imitazione della natura<sup>956</sup>, l'indeterminatezza della referenza, una volta che la pratica compositiva fosse corrotta ed avesse determinato un parallelo degrado del gusto, rendeva più complicato emendarla rispetto alla pittura od alla scultura: "Guasto che sia l'orecchio all'assuefazione, riesce assai difficile ricondurlo ad assaporare il semplice e il vero". Seguendo Cicognara, il veneziano tracciava un quadro piuttosto desolato della produzione coeva, cui era mancato il "Genio possente [che] l'abbia saputa soffermare sull'orlo del precipizio, e richiamarla al suo antico splendore"<sup>957</sup>. Secondo il critico, l'arte musicale non aveva dunque ancora conosciuto alcun Tiziano, per richiamare il nome dell'artista al centro degli interessi majeriani, né, indicando un termine di confronto più vicino negli anni, un Canova: il campione di Carpani, Gioacchino Rossini, era anzi etichettato come il "Marini della moderna musica"<sup>958</sup>.

Peraltro, al di là degli accenti polemici nel giudizio di merito su Rossini, la posizione majeriana sulla natura della musica non rivela particolari difformità rispetto alle concezioni di Carpani: al pari dello studioso comasco, Majer condannava l'attuale abuso di artifici, destinati a stancare rapidamente l'ascoltatore, ingenerando così una ricerca senza posa di novità ad ogni costo, con ulteriori successive degenerazioni del gusto. A suo dire, la più parte delle moderne composizioni basava il proprio – effimero – successo su i "falsi prestigj" di una "armonia piccante", "impiestrata di belletto, o gravida di razzi matti"<sup>959</sup>. Pur fondamentale per gli esiti artistici<sup>960</sup>,

---

<sup>954</sup> *Ivi*, pp. 137-39; ma in generale si veda tutta la *Lettera al Direttore della Biblioteca Italiana. Sulla Zelmira* (*ivi*, pp. 119-64), nella quale l'imperio culturale del genio rossiniano era persino anteposto a quello politico di Napoleone.

<sup>955</sup> Cfr. A. MAJER, *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana*, Padova 1821, pp. 159-ss. Si veda in proposito P. CIARLANTINI, *Andrea Maier e il suo Discorso sulla musica italiana (1821)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXXVI (1996), 1, pp. 67-129.

<sup>956</sup> "La Musica e la Pittura, a cagione della simpatia e colleganza che hanno fra di loro, proponendosi ambedue per loro fine il diletto de' sensi e la commozione del cuore, e ricavando ambedue dalle sole fonti della natura tutti i mezzi di commovere e dilettere, andarono soggette ne' moderni tempi alle stesse vicende, e dopo di essere state sollevate dagl'ingegni italiani all'apice della perfezione, dovettero urtare ne' medesimi scogli e fatalmente perire" (A. MAJER, *Discorso sulla origine progressi*, p. 17).

<sup>957</sup> *Id.*, *Imitazione Pittorica*, pp. 102-03.

<sup>958</sup> *Ibidem*.

<sup>959</sup> *Ivi*, pp. 73-74.

<sup>960</sup> "La natura è dunque quella che addita all'arte la strada che deve seguire per bene imitarla. Quello che il disegno, il colorito ed il chiaroscuro sono per la pittura, sono per la Musica la *melodia*, l'*armonia* ed il *ritmo*. E siccome il pittore, per allettare ed illudere la vista, deve porre in opera tutti e tre gli anzidetti *elementi* della sua arte, il musicista parimenti non potrà commovere il cuore e l'immaginazione degli uditori colla imitazione degli *accenti* della

l'armonia avrebbe invece dovuto limitarsi ad accompagnare la "naturale" semplicità della melodia, considerata come un "ben regolato discorso", attraverso il quale l'arte tendeva ad esprimere con i mezzi più adeguati il senso delle parole, penetrando nel cuore degli uditori attraverso la mozione degli affetti<sup>961</sup>.

Come attesta l'accentuazione della componente "scientifica" della musica, su cui Majer basava le proprie considerazioni circa i rapporti tra questa e le arti figurative<sup>962</sup>, la nozione di "affetto", impiegata dal veneziano, non aveva nulla a che vedere con la "passione" romantica, ma si radicava ancora una volta nell'estetica settecentesca e nella categorizzazione sentimentale, da questa elaborata: nelle intenzioni majeriane gli affetti operistici, alieni da qualsiasi caratterizzazione individuale, raggiungevano un grado di stilizzazione tale, da presentarsi quali immagini paradigmatiche della gioia, del dolore, dell'ira, impulsi riguardanti generalmente la condizione umana e pertanto partecipabili ad altri individui. Pure, nel riproporre in sede operistica, attraverso l'accentuazione sentimentale, la dinamica tra assoluto e relativo, adombrata da Cicognara nelle sue indagini sul Bello, il critico apriva all'arte sonora inediti campi d'indagine: mentre il riconoscimento della legge strutturale, governante lo sviluppo dell'arte, ne legittimava lo statuto estetico, l'affermata priorità della linea melodica sull'artificio armonico, garantendo la natura affatto edonistica della musica e la sua afferenza alla sfera sentimentale, apriva la strada all'esuberanza sentimentale delle esperienze belliniane, che, senza cancellare il processo di sublimazione e di idealizzazione, ne convertirono però il segno, invitando lo spettatore, come mai prima d'allora nell'opera italiana, ad un completo abbandono alla musica.

\*\*\*

Come anticipato, le distinte sfumature, che caratterizzarono le considerazioni sullo specifico dell'arte sonora in Carpani e Majer, ora sinteticamente riepilogate, divennero materia di accese discussioni entro la pubblicistica contemporanea, accentuando quel processo di diffusione della problematica musicale tra nuove fila di amatori e consumatori del prodotto artistico ed incoraggiando i giornalisti ad un aperto schieramento<sup>963</sup>. Le proposte di quegli studiosi, che ancora

---

voce e de' fenomeni *acustici* della natura, senza il soccorso di tutte e tre le suddette parti *elementari* della Musica" (*ivi*, p. 39).

<sup>961</sup> "In luogo di affaticarmi con lodi vaghe ed insignificanti il merito di ciascuno di cotesti classici compositori, stimo miglior prezzo dell'opera l'investigare con quai mezzi e per quali vie sieno essi giunti a creare un nuovo *linguaggio musicale*, il più atto di tutti a conseguire il vero scopo dell'Arte, che non può consistere (gioverà il ripeterlo) che nella espressione. L'istinto sagace de' vecchi maestri conobbe che il canto non è che uno strumento ausiliario della parola. Si sforzarono quindi di ridurre la *melodia* a regole analoghe a quelle che costituiscono la grammatica di ogni linguaggio parlato; insegnando col loro esempio il modo di formare e legare insieme le frasi, di costruire i periodi, e di abbellire l'elocuzione cogli artifici rettorici più atti a renderla capace di commuovere e dilettere. La loro locuzione *melodica* rassomiglia a quella di ogni ben regolato discorso. [...] Compresero i legislatori dell'Arte, che se *uno* è l'affetto dominante nel componimento poetico, uno parimenti dev'essere il *concetto melodico* destinato ad esprimerlo. Ma ciò non poteva bastare all'effetto della Musica; e conveniva trovare il modo di amalgamare, dirò così, le frasi poetiche colle musicali, e poter dare col mezzo del canto il maggior possibile sviluppo al senso delle parole. Ottennero il loro intento colla ripetizione delle medesime" (*ivi*, pp. 136-40).

<sup>962</sup> Si veda ad esempio il seguente passo: "Le misure dei *suoni* non sono fondate su principi arbitrarj, ma derivano dalle leggi immutabili della natura. Essa ha voluto porre una perfetta analogia fra i suoni ed i colori; poiché siccome ogni raggio di luce contiene tutti e sette i colori *primitivi*, nella stessa guida l'*ottava* abbraccia tutti e sette i suoni *originali* della Musica" (*ivi*, p. 23); ed ancora: "Provvisi diffatti ad introdurre nell'*accordo fondamentale* di *do* la quarta *fa*, e ne risulterà una serie di due *seconde*, *mi fa, fa sol*, che formerebbero un'*armonia* da fare spiritar i cani. Non è questo il solo caso in cui la teorica non si accordi con la pratica nelle belle arti. Lo stesso accade anche nella pittura, in cui i principj geometrici della *prospettiva lineare*, rigorosamente applicati, produrrebbero i più sconci effetti del mondo" (*ivi*, pp. 42-43).

<sup>963</sup> Oltre ai citati interventi della «Biblioteca Italiana», segnalo un articolo apparso sulla «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 94, a firma D. T., nel quale, esaminando il *Discorso* majeriano, l'anonimo rivendicava all'arte musicale la categoria del Bello Ideale e si schierava a favore della determinazione normativa in musica, dove esistevano "regole costanti, benché non generali, per destare negli uomini quella spezie di diletto che nasce dalle produzioni ispirate dal

giocavano le proprie considerazioni su un equilibrio, più o meno forzato, tra la tradizione classicista e le istanze espressive rousseauiane, miscelando variamente le diverse componenti, apparvero sempre più desuete ed improduttive alla corretta valutazione delle tendenze artistiche attuali: dalle ricerche estetiche dello slovacco, nazionalizzato italiano Pietro Lichtenthal – il quale pure, aperto alle suggestioni della cultura tedesca, riconosceva nel melodramma una “verità d’arte” capace di produrre un “incanto” assai più efficace della semplice “verità dell’imitazione”<sup>964</sup> –, alla determinazione oggettiva della bellezza di Girolamo Venanzio (1791-1872)<sup>965</sup>, alla sintesi miscelanea di Luigi Pasqualin (1771-1850) – capace di collazionare indistintamente Mengs, Sulzer e Winckelmann per un verso, Burke, Jean Paul per l’altro, senza trascurare le tesi classiciste di Batteux o l’articolazione gerarchica di Lessing<sup>966</sup> –, le interpretazioni erudite dei caratteri distintivi dell’arte musicale e del peculiare processo mimetico, da essa attivato, vennero considerate con sempre maggiore indifferenza dalla stampa periodica, quando non con autentico fastidio. Di contro a tali trattazioni speculative, i redattori dei diversi periodici opposero una forma di commento ed analisi, maturata a diretto confronto con la produzione contemporanea e con l’evoluzione del gusto pubblico: tralasciando le rigide tassonomie classificatorie, nel loro costituirsi a posteriori inevitabilmente schematiche, la critica giornalistica imparava a lasciarsi guidare dalla pluralità delle esperienze, che gli artisti venivano maturando, ad una più completa penetrazione delle dinamiche proprie all’evolversi del moderno fare artistico.

---

cuore e diretta dal giudizio”; affatto contraria l’opinione dello sconosciuto recensore del *Discorso* per il «Giornale di Treviso», II (1822), 10, pp. 195-202.

<sup>964</sup> P. LICHTENTHAL, *Dizionario e Bibliografia della musica*, 4 voll., Milano 1826, vol. II, p. 281; nello stesso volume alla voce “Imitazione”, leggiamo: “L’effetto della musica va ancora oltre, risvegliando nell’anima nostra lo stesso sentimento ch’eccita l’oggetto presentato” (p. 326). Successivamente, nell’*Estetica* (Milano 1831, adattamento dell’*Estetica* di FRANZ FICKER; cfr. B. CROCE, *Estetica* [1902], Bari, Laterza 1958, p. 395) Lichtenthal avrebbe sviluppato una teoria dell’analogia relativamente alla musica: “La musica ha perciò due sorti di pittura: *obiettiva* e *subbiettiva*. La prima è una mera imitazione fisica, come l’imitazione del fischio d’aria, del canto degli uccelli, della tempesta, del colpo del cannone ecc.; una siffatta imitazione materiale che vuolsi adoperarla parcatamente e con giudizio, per essere troppo lontana dal bello ideale, che è l’anima e lo scopo delle arti belle. La pittura subbiettiva tende a risvegliare de’ sentimenti analoghi all’oggetto, come p.e. il silenzio della notte, ecc.” (p. 211). In generale sul trattato si vedano le considerazioni di G. VECCHI, *Le idee estetiche musicali in Italia nel primo Ottocento e l’Estetica di P. Lichtenthal (1831) e di R. Boucheron (1842)*, «Quadrivium», XVII (1976), 2, pp. 5-39; riedito in G. VECCHI – M. PADOAN, *Pensiero romantico, estetica musicale e melodramma italiano. Due studi*, Bologna, AMIS 1976.

<sup>965</sup> G. VENANZIO, *Della callofilia. Libri tre*, Padova 1830. Segnalo i seguenti passi: “La Bellezza, propriamente parlando, non è una verità, ma un sentimento; e per conoscerla non fa d’uopo considerare gli oggetti stimati belli in sé stessi, ma bensì negli effetti che producono in noi” (p. 13); “[L’imitazione] propriamente consiste nel figurare un sentimento vero con mezzi che veri non sono, vale a dire che realtà non producono. Perciò nella imitazione il sentimento che la produce non è imitato giammai, ma si fa uso bensì de’ mezzi imitanti per esprimerlo; e siccome l’uomo non può uscire dei confini della natura, entro i quali è rinchiuso, così dalla natura soltanto si tolgono i mezzi della imitazione” (p. 213); “[La musica] imita in primo luogo, esprimendo colla melodia le interiezioni, l’esclamazioni e le inflessioni della favella ordinaria, per le quali si risvegliano le idee, ed in cui le sensazioni si trasformano, e raccogliendo in un canto continuo tali inflessioni, che comunemente si trovano sparse e divise nella voce mossa dall’affetto [...]. La Musica imita in secondo luogo, profittando di quelle somiglianze reali, e talvolta eziandio accidentali, che vi sono tra alcuni oggetti ed alcuni suoni, come quando con una melodia propriamente imitativa esprime il mormorio di un ruscello [...]. Ella imita in terzo luogo, secondando quelle certe e positive relazioni che vi sono tra gli oggetti percettibili dalla vista e quelli percettibili dall’udito, seguendo le leggi ch’essi hanno comuni, e giovandosi delle generali analogie, che legano insieme la natura fisica e la morale, le serie più diverse di oggetti, i moti dell’animo, ed i mezzi destinati a significarli: così nel melodramma ai recitativi svariati, interrotti, agitati, succedono le arie piene e diffuse, come dopo lunghi ondeggiamenti ed angosciose titubazioni, i sentimenti infine si aggruppano e si sviluppano, ed o si allenta il freno al furore, o si riposa la disperazione, o la speranza si rianima, ed i generosi e magnanimi sensi si manifestano e disfavillano: così i ritornelli rappresentano quei fermi e profondi affetti, quei pertinaci pensieri, che sempre insistono nell’anima, e duramente la premono, e distratta la richiamano, e gravi ed assidui le concedono appena brevi intervalli per sollevarsi dal senso che la contrista” (pp. 251-53). Tra le opere di Venanzio ricordo inoltre il volume *Del vero scopo delle lettere e delle arti*, San Daniele 1834, ed il *Saggio di estetica*, Portogruaro 1857. Sull’autore e sulla sua produzione manca a tutt’oggi uno studio approfondito.

<sup>966</sup> L. PASQUALI, *Istituzioni di estetica*, Padova 1827. Cfr. G. BERTI, *Censura e circolazione delle idee*, pp. 431-ss.

Senza ripetere discorsi già svolti nelle precedenti sezioni, mi pare utile richiamare un articolo di complessa attribuzione, apparso nella «Gazzetta di Venezia» del gennaio 1823 con la sigla della sola iniziale S.: se non si segnala per profondità d'analisi sulla natura della musica, il testo merita considerazione per una decisa professione d'indipendenza da parte del giornalista, risoluto a non conformarsi alle astratte elucubrazioni degli eruditi, per lasciarsi invece guidare dalle preferenze del pubblico – le quali, come si è constatato nel secondo capitolo, erano tutte rivolte al genio rossiniano<sup>967</sup>. Dal riconoscimento di una siffatta difformità di giudizi tra gli spettatori entusiasti e le imputazioni degli “intendenti” – per usare un termine allora in voga –, il critico risaliva ad una caratterizzazione della produzione del pesarese, di un genere suo proprio, “non imitativo, ma semplicemente armonico”. “E come?”, si chiedeva quindi, “Vi può essere una bella musica che non imiti nulla? – V'è la musica moderna. Ecco il punto su di cui gli eruditi di musica ed il pubblico non si sono bene intesi finora”. Mentre i primi perseveravano nell'annoverare la musica tra le arti mimetiche, fondate “sopra una menzogna” (vale a dire “una specie d'ipotesi stabilita, ed ammessa in virtù d'una convenzione tacita tra l'artista ed i suoi giudici”), forzandola pertanto a seguire “costantemente il poeta nel suo cammino”, onde non vanificare l'illusione, il pubblico badava unicamente alla piacevolezza delle melodie, non curando la loro attinenza con le parole del dramma<sup>968</sup>.

Un rilevante scarto critico s'intravede nelle osservazioni di un certo G. N., che pubblicava nel «Corriere delle Dame» del dicembre 1826 un articolo dal significativo titolo *La Musica che cosa imita?*<sup>969</sup>. Mentre negava all'arte dei suoni l'immediatezza mimetica, l'autore non riduceva le sue finalità al solo appagamento dei sensi, bensì le apriva più vasti – romantici – orizzonti di significazione: “Essa”, dichiarava l'autore, chiamando in causa Condillac, “imita il linguaggio della Natura, ormai cancellato dal linguaggio dell'arte”.

In un più maturo intervento nei «Teatri» del febbraio seguente Giacinto Battaglia, già si è visto acuto interprete delle teorie d'oltralpe<sup>970</sup>, approfondiva il discorso sulle potenzialità espressive della musica, restituendole quella valenza civile, che solitamente le era invece rifiutata<sup>971</sup>. Nel fascicolo successivo il critico proseguiva quindi le proprie riflessioni, specificando il valore affatto originale del prodotto musicale, distinto tanto dalla “servile imitazione” dei suoni naturali, quanto da quella delle espressioni verbali (per quanto, come si vedrà, la presenza del testo letterario fosse ritenuta ancora inevitabile):

La musica possiede quanti sussidi sono indispensabili a rendere tutti i sentimenti, a comunicarci impressioni analoghe a quelle provate dall'autore all'atto di comporla, e dall'attor cantante all'atto di eseguirla. In una parola noi pretendiamo che la musica debba IMITARE LA NATURA.

Prescindiamo senz'altro da qualsiasi falsa interpretazione cui questa parola potrebbe dar luogo: non esigiamo dalla musica (non più che dalle altre arti sorelle) una servile imitazione del proprio modello. Un'imitazione troppo esatta, giustamente condannata nel sistema di Grétry, avvilisce di troppo la musica rendendola schiava della poesia, mentre il primo patto d'unione con questa è appunto di esserle eguale, e fors'anco di godersi dei particolari vantaggi: epperò costretta la musica a non essere, che una specie di linguaggio od una declamazione segnata su cinque linee parallele, viene tolta a' suoi mezzi, al suo scopo, viene quasi forzata ad abdicare a se stessa.

Noi deridiamo abbastanza nella musica una servile imitazione minuta, per essere poi autorizzati a pretendere la libera imitazione dell'insieme di que' soggetti ch'essa prende a trattare. Vogliamo che il compositore penetrato da un sentimento si studi a significarlo complessivamente piuttosto che a tradurlo per così dire nel proprio linguaggio le voci poetiche che lo esprimono. Noi vogliamo ch'ei conservi eguaglianza nelle sue tinte sino a che non viene alterato il

---

<sup>967</sup> S., *Da quali illusioni nasca il diletto che si prova ne' gran teatri*, «Gazzetta di Venezia», 1823, n. 24, pp. 93-95.

<sup>968</sup> Si confrontino le osservazioni dell'anonimo con l'articolo, *Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica, e cenni sullo stato presente del canto italiano*. – Rovereto, 1827, apparso nella «Biblioteca Italiana», XII (1827), 142, pp. 146-49, a sigla X.

<sup>969</sup> G. N., *La Musica che cosa imita?*, «Corriere delle Dame», XXIII (1826), n. 299.

<sup>970</sup> Si rimanda alle informazioni bio-bibliografiche, fornite nei capitoli primo e terzo.

<sup>971</sup> G. BATTAGLIA, *Dell'Espressione musicale. Dalla Revuè musicale n. XIII*, «Teatri», I (1827), 8, pp. 141-44. Cfr. inoltre [ID.], *Imp. R. Teatro alla Scala*, ivi, 1, pp. 129-36.

sentimento da lui preso a trattare [...]: onde ottenere tanta espressione, ei si valga pure di tutte quante le sorgenti della propria arte<sup>972</sup>.

Opportuno richiamare alcune osservazioni di Perotti, su cui ci siamo soffermati in precedenza: l'insigne erudito consigliava un'assoluta omogeneità tra l'andamento musicale ed il testo poetico, riducendo la funzione della musica all'amplificazione di un contenuto semantico, esclusivo della parola. Distanziandosi completamente da simili assunti, Battaglia attribuiva alla musica un'inedita efficacia espressiva: se per la precisa determinazione delle affezioni, che sapeva suscitare, era opportuno si accompagnasse ad un discorso verbale, la musica riusciva a superare la predeterminazione semantica di quest'ultimo, offrendo una pluralità di significati, tutti di per se stessi ammissibili, tra i quali spettava direttamente all'ascoltatore – investito di un'inedita responsabilità autoriale – eleggere il più consono alla propria sensibilità. La quotidiana esperienza teatrale, coniugata con un eccezionale approfondimento teorico sui capisaldi della moderna drammaturgia d'oltralpe, induceva quindi il critico ad aggiornare l'eredità sensista in relazione alle nuove istanze intimistiche, avanzate dal Romanticismo: al tradizionale vincolo mimetico ed alla categorizzazione astratta e generalizzata dell'universo passionale, quali avevano supportato le riflessioni dei precedenti pensatori, subentrava un diverso tipo di approccio, più attento a caratterizzare i diversi sentimenti e stati d'animo, secondo le differenti personalità dei protagonisti della vicenda rappresentata. Mentre inficiava il convenzionale formulario gestuale e fisiognomico di origine settecentesca, questa nuova prospettiva incoraggiava a vari livelli la determinazione di un diverso sistema segnico, capace di compendiare l'esigenza qualificante e l'impulso mediatico, proprio delle arti moderne: i tentativi in tale direzione, da quelli proposti in ambito teatrale dalle nuove generazioni attoriali e dai ballerini romantici, alle prove pittoriche di Hayez, Diotti, Palagi e tanti altri, nel contempo influenzarono e furono a loro volta suggestionati dalle esperienze operistiche, dove la caratterizzazione intimistica delle arie musicali fu un cammino più lungo e controverso (in parte raggiunto solo dal Verdi maturo), capace di illuminare anche nelle altre forme artistiche aspetti trascurati della questione.

Per comprendere meglio questo punto ci rivolgiamo ad un anonimo intervento apparso sulla «Vespa» bettoniana del 1827, i cui toni smussati ci offrono testimonianza della penetrazione della nuova poetica espressiva entro la critica di tendenza liberale, ben oltre il caso particolare di Battaglia<sup>973</sup>. Y., come siglava l'autore, impiegava i termini tipici della letteratura neoclassica per esporre concetti di indubbia originalità: “Le arti imitano, e non copiano”, denunciava, echeggiando usuali *topoi* retorici; ma “imitare” non aveva più il valore di selezione razionale della natura, ai fini del raggiungimento di un Bello Ideale, bensì significava “afferrare l'accento principale, e quasi dirò, caratteristico strappato dal dolore, e sfuggito al piacere, quella sequela di demarcate inflessioni dalle quali viene costituito il linguaggio in un essere appassionato!”<sup>974</sup>. In altri termini il compositore era chiamato a considerare con la dovuta attenzione l'insieme dell'azione drammatica, che aveva dato origine all'effluvio sentimentale, così da garantirgli una pateticità maggiore, proprio in considerazione dell'affanno superato. In questa ricerca del momento pregnante, la musica si accostava alla pittura, di cui condivideva l'intensità espressiva, a discapito dell'estensione narrativa propria al discorso poetico: “Chi si ardirebbe intrecciare i nomi di Haydn, di Cimarosa, di Mozart [*sic*], di Paisiello [*sic*], di Rossini ec. coi nomi di un Raffaello [*sic*], di un Leonardo, di un Canova, se le melodiose produzioni di que' grandi uomini non avessero comandato alla tenerezza, al terrore, alla gioja, alla pietà de' loro contemporanei?”<sup>975</sup>. Proseguendo il confronto tra le arti, Y. conferiva grande importanza alla parte strumentale, da cui dipendeva “tutta quanta la magia delle varie tinte musicali”, come dai colori, “indipendentemente dalla bellezza del disegno”, “il massimo sublime effetto dei dipinti”<sup>976</sup>. Ancora:

---

<sup>972</sup> [ID.], *Dell'Espressione musicale. Dalla Revuè musicale n. XIII*, ivi, 9, pp. 157-60: 159-60.

<sup>973</sup> Y., *Della musica in Generale*, «Vespa», I (1827), pp. 157-61 e 183-89.

<sup>974</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>975</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>976</sup> *Ivi*, p. 184.

Il Maestro veramente filosofo dalle minime, dalle quasi imponderabili risorse dell'istrumentale sa pur trarre i più sublimi artifici delle sue musicali pitture: così il pennello di un Salvatore Rosa passando appena una lieve tinta attraverso il volto de' suoi cherubini, vi sparge un'aura celestiale, onde tutta ne traspare la sovranaturale bellezza di quegli abitatori del paradiso: ora si ascolti l'ammirabile duetto fra Enrico e Vanoldo nell'opera di Mayr la *Rosa bianca e la rosa rossa*: il silenzio di un *bosco deserto*, la luce del *mattino* che appena trapela fra le cime cenerognole dei monti lontani, la misteriosità, la quiete soave del momento più poetico del giorno, il momento in cui l'aurora sorge a mostrare all'uomo ch'egli esiste ancora fra i prodigi della creazione, tutto è dipinto in quel sublime pezzo con una verità di imitazione istrumentale, cui invidierà pur ancor quel sommo genio stesso, che non s'accontentò di situare fra le nubi il proprio trono<sup>977</sup>.

Avviato oramai alla conclusione, lo scrittore tralasciava ulteriori esempi, atti a ribadire la propria tesi, contentandosi di un'ultima testimonianza, a suo dire indubitabile:

Molte altre cose potrei io qui aggiungere onde far risaltare con maggior evidenza la verità della mia idea primitiva, e dimostrare come la parte semplicemente istrumentale della musica subordinata alla voce del genio di un Mozard, di un Mayr, di un Rossini ec., può aggiungere ai prodotti della bell'arte de' suoni quelle impronte di svariati caratteri, che sulle tele dei sommi Pittori sa spargere l'uso meraviglioso dell'animatrice tavolozza. Non esistesse che un solo spartito, il *Don Giovanni* del grande Volfango, e questa verità splendrebbe fra le pagine di quella storia che all'eterna gratitudine dei secoli ricorderà i prodigi di Prassitele, di Sanzio, e di Michelangelo. Dall'amabile scherzetto di un ingenuo amore sino ai cupi muggiti

*Del rauco suon della tartarea tromba*

tutto è dipinto in quel sublime poema musicale con una grazia, con una venustà, con un vigore, con uno slancio, degno veramente di Mozard, di Mozard il cui alloro è stato educato sulla più alta cima del Parnaso: quei quadri graziosi di amabili sdegni, di gioviale festività, di spensierataggine viziata, quelle rappresentanze gagliarde di terrore, e di spavento che si scontrano in quel solo capo lavoro dell'Alemanno maestro, ripetansi pure dalla bellezza delle melodie, dalla grazia ed originalità del tessuto dei varj pezzi, dalla morbidezza e soavità di certe modulazioni, dalla vivezza energia e slancio di certe altre; ma il colorito animatore, quelle musicali tinte multiformi che danno vita ai meravigliosi disegni raffiguranti la vivacità, ed il brio di un festino, la cupa misteriosità di un gelido marmoreo commensale venuto dall'Erebo a sedere a cena al fianco del proprio uccisore, ec. da quali mai risorse dell'arte le fece emergere il genio del compositore, se non dalle immense risorse della parte semplicemente strumentale?<sup>978</sup>

Sebbene svolte in relazione al melodramma – come si è detto epicentro delle preferenze del pubblico nonché della riflessione ottocentesche –, queste considerazioni risultano significative per la precisazione della natura dell'imitazione musicale nel suo complesso, poiché, nel cogliere il legame, che stringeva la caratterizzazione delle arie e dei pezzi d'insieme al contesto, da cui nascevano, i commentatori si facevano avvertiti della valenza espressiva insita nella musica, non più relegata a doppione dell'enunciato verbale: attraverso il riconoscimento della peculiare connotazione delle singole arie e della loro pertinenza ad una precisa situazione drammatica, veniva affermata la semanticità autonoma ed originale dei suoni, rispetto alla cui infinita poliedricità la precisazione del testo poetico costitutivamente imponeva dei limiti.

Lo stesso discorso vale per altri interventi ancora di Giacinto Battaglia: anch'esse legate alla contemporanea produzione melodrammatica (ed in particolare alle opere di Vincenzo Bellini), le osservazioni del critico milanese possedevano una valenza più generale e nella valutazione delle peculiarità del rapporto, istituito dalla musica con il suo referente reale o poetico, imprescindibile appare il confronto con le modalità imitative proprie alle altre arti. Volendo garantire ai propri discorsi la massima diffusione tra lettori, differenti per estrazione sociale e formazione culturale, Battaglia chiamava in soccorso esperienze critiche finite, affinché gli offrirono gli strumenti adeguati a chiarire particolari nodi problematici e segnalare con la maggior evidenza possibile quali fossero i meriti e le eventuali lacune delle novità, proposte dai compositori delle nuove generazioni.

---

<sup>977</sup> *Ivi*, p. 186. La predilezione per Salvator Rosa, che caratterizza gli anni di nostro interesse, durante i quali il pittore, oltre ad essere chiamato in causa quale termine di confronto nell'analisi della produzione contemporanea, fu eletto protagonista di numerosi drammi e romanzi (si veda ad esempio «Telegrafo», I, 1835, n. 55; «Fama», I, 1836, n. 13-14, pp. 49-51, 53-55; «Indicatore», n. s. I, 1836, pp. 239-58; «Cosmorama», III, 1837, n. 12, pp. 99-102, e n. 41, pp. 321-22; «Figaro», VI, 1840, n. 5, p. 7; «Fama», IX, 1844, n. 5, e XII, 1847, n. 3; «Moda», XII, 1847, n. 12) è un fenomeno, che merita ulteriori approfondimenti.

<sup>978</sup> *Ivi*, p. 189.

Cominciamo con il considerare un articolo di accompagnamento ad una rappresentazione scaligera della *Straniera* di Bellini, apparso in forma anonima sulla «Gazzetta di Venezia» del febbraio 1829, ma facilmente rapportabile alla sua penna, sia in base a ragioni squisitamente contenutistiche<sup>979</sup>, sia per il ricorrere di una serie di confronti con l'arte pittorica, come si è detto consueti alla prassi illustrativa del critico<sup>980</sup>. Riconducendo la pratica di Bellini alla tradizione metastasiana, da cui il messinese avrebbe preso le mosse per creare uno stile proprio, alieno dal magistero rossiniano, Battaglia insisteva sulla perfetta sintesi di poesia e musica nelle opere del più giovane compositore, analoga all'accordo di linee e colori precipuo dei più insigni capolavori figurativi: “Egli ci astrinse di nuovo a non istaccarci dal *libretto*, e a pregustare sovr'esso affinate melodie: pose nella parte cantabile la parte sola d'affetto, e lasciò alla strumentale gl'incanti del chiaro-scuro musicale, e delle frasi più immaginose. Alla prima affidò l'espressione, e alla seconda il colorito”. Nel prosieguito il giornalista enumerava i “moltissimi affetti”, cui la melodia belliniana aveva garantito un ineguagliabile risalto:

Il dolore di una infelicissima donna, le candide cure di un fratello, gli appassionati trasporti di un amante cieco nell'affezione e nell'ira: porse alla prima, melodie patetiche, condotte a filatura di voci, scaldate qua e là da tinte aspre, o a meglio dire da dissonanze pensate: al secondo dié larghe modulazioni, preferibilmente poggiate alle corde medie, e sempre di una purezza di ritmo castigatissima: fe' all'ultimo emettere empiti di voce, ora ammorbiditi con mezze tinte delicatissime, ora irrompenti come la piena dell'affetto. Fidò ai cori quel posto nel melodramma, che nel linguaggio pittorico direbbesi l'ultimo piano lineare. Se questi scorrono cantando la tranquilla superficie di un lago, o se adunati in un tempio inalzano votive preci, ei non dié ad essi un canto marchiato, ma bensì cantilene indecise e sfumate: quell'incantevole effetto di centinaia di voci emesse da lungi fu dipinto, per così esprimerci, senza contorni, a modo delle aeree lontananze de' paesaggi.

Battaglia poneva così in risalto la capacità di Bellini di individualizzare gli “affetti” dei singoli personaggi attraverso delle musiche di per se stesse caratteristiche, ma nel contempo prive della limitativa precisione del linguaggio verbale: le cantilene rimanevano “indecise e sfumate”, il dipinto si presentava “senza contorni”.

Ancor più interessante il commento alla *Sonnambula* belliniana, pubblicato nella primavera del 1833 in uno dei primi numeri del «Barbiere»<sup>981</sup>: Battaglia confrontava la “preordinata armonia”, coordinante le distinte componenti dello spettacolo operistico, alle modalità rappresentative di un pittore, che predisponeva i diversi elementi del proprio lavoro, affinché armonizzassero tra loro, creando un complesso opportunamente equilibrato:

Se è vero, come io reputo verissimo, che la musica drammatica si può considerare come un genere speciale di pittura, fornito di speciali colori e tendente ad effetti speciali, dir bisogna che *Bellini* compose la sua *Sonnambula* nel modo appunto col quale un pittore avrebbe sull'argomento istesso ideata la sua tela. Ed ecco spiegato con qual mente abbia egli studiato di conservare allo stile dello spartito quella grazia di frasi, quel vezzo, quella spontaneità di modi che meglio si addicono ad un'azione che succede in un luogo campestre e che volge per intero allo sviluppo di una particolar sfera di affetti direi quasi anacreontica; ecco spiegato con qual mente abbia egli procurato di adattare ad ognuna delle parti principali quello speciale linguaggio melodico che meglio servir può ad individualizzarle. Appropriando a ciascuno de' personaggi primarii dell'azione de' canti che esprimano normalmente le varie fasi de' loro affetti, determinate dal movimento drammatico dell'azione stessa, ei fece in modo che l'idea del naturale e distinto loro tipo si conservasse.

La medesima icasticità del linguaggio gestuale caratterizzava, secondo il critico, l'espressione musicale, pur nell'indeterminatezza, che le era propria: senza disconoscere la complessità di definire con precisione il suo referente oggettivo, Battaglia riteneva la musica capace di rivolgersi direttamente all'animo dello spettatore e garantiva pertanto al ritmo lo stesso privilegiato rapporto con l'universo passionale, già riconosciuto al gesto corporeo. Vediamo così trasparire entro la diade analogica, esplicitamente avanzata dal giornalista, un terzo, imprescindibile

<sup>979</sup> Si confronti G. B[ATTAGLI]A, *Dello stile musicale di Bellini*, «Indicatore», IV (1832), pp. 280-83.

<sup>980</sup> [ID.?], *Milano – I. R. Teatro alla Scala – La Straniera; melodramma di Felice Romani, musica del maestro Vincenzo Bellini*, «Gazzetta di Venezia», 1829, n. 46, pp. 181-83.

<sup>981</sup> ID., *Sulla Sonnambula di Bellini*, «Barbiere», I (1833), n. 48.

elemento, costituito dall'arte coreutica e più in generale attoriale, la quale, per la sua natura insieme spaziale e diacronica, riusciva a fungere da tramite tra le due arti in una fratellanza, comunque estranea all'unità del *Gesamtkunstwerk*, bensì intesa nei termini di un rapporto di mutuo soccorso nella rielaborazione e trasmissione di contenuti e modi espressivi affini.

Ancora ricorrendo ad analogie ed imprestati terminologici, desunti dalla critica figurativa, Battaglia, appagando gli inediti interessi della colta borghesia milanese per certa musica strumentale, in particolare di tipo religioso, si promuoveva interprete delle complesse esperienze d'oltralpe e per il tramite del vocabolario artistico chiariva agli spettatori le modalità ricettive, da attivare nei confronti di tali produzioni: così, nel definire la *Creazione del mondo* haydina "un poema descrittivo", il critico procedeva oltre i tradizionali raffronti carpaniani, recuperando alla musica la propria autonomia semantica<sup>982</sup>; nel gennaio del 1835, spettatore attento dell'inconsueta *Sinfonia fantastica* di Berlioz, dichiarava la musica finanche superiore alla poesia ed alla pittura, poiché capace di sollevare i cuori degli spettatori oltre i confini dell'immaginazione<sup>983</sup>. Battaglia insisteva particolarmente nel ribadire l'esigenza, che le diverse forme artistiche cooperassero ai fini del conseguimento di più alti vertici espressivi, inattuabili per il semplice mezzo di una singola disciplina: solamente incoraggiandosi vicendevolmente ed indicando l'una all'altra il cammino, le arti avrebbero potuto ottemperare alle mutate responsabilità, di cui erano modernamente investite, ed elevare "la mente alla contemplazione del bello fisico e morale"; la stessa musica, investita di una nuova responsabilità civile, avrebbe dovuto plasmare "i suoi grandi quadri, i suoi grandi poemi, i suoi inni a Dio, alla natura".

Nel medesimo torno d'anni, confermando la preminenza della musica entro la rinnovata gerarchia delle belle arti, un anonimo recensore della «Moda» tentava un recupero della tradizionale categoria del Bello Ideale, hegelianamente riqualficato quale principio sovrastorico di unità formale e spirituale, nel contempo intimamente soggettivo ed universale:

Il pittore, lo scultore, il poeta, siccome molti hanno più volte osservato, traggono le loro ispirazioni da oggetti più o meno precisi, più o meno determinati, ma la musica libera e potente, basta sola ad ogni ispirazione, e di slancio si innalza in un mondo di sua elezione, e crea dal nulla, siccome Armida, l'incantevol soggiorno ove ella attrae i suoi adoratori [...]. La musica racchiude in sé stessa l'ispirazione e la meditazione, la melodia e l'armonia, l'immagine ed il tempo; rappresenta il mistero del numero sette nella diversità delle sue note, e quello dell'unità prima nel suo perfetto accordo; comprende tutte le fasi delle passioni terrestri e divine, nel circolo delle sue creazioni; grave e sublime per i sentimenti religiosi, ardente ed impetuosa per quei dell'amore, eroica per l'istinto guerriero, flebile per quello del pianto, che tanto si addice all'uomo, ed infine inebriante per la gioia [...]<sup>984</sup>.

E ad apertura del nuovo decennio Girolamo Romani, analizzando una rappresentazione della *Creazione*, data dagli allievi del Conservatorio milanese, ribadiva l'autosufficienza semantica della musica, che senza il ricorso al sostegno verbale era capace di parlare "così al cuore che alla mente"<sup>985</sup>.

L'innovativa prospettiva critica, ora esaminata, non regnò ovviamente assoluta, ma convisse accanto ad altre proposte interpretative, precedenti con poco avvertibili aggiornamenti la tradizionale impostazione classicista, con la subordinazione dell'espressività musicale al contenuto semantico, esclusivo del linguaggio verbale. Accanto all'austero Luigi Prividali, direttore del «Censore dei Teatri»<sup>986</sup>, si evidenziano tra i più risoluti oppositori al riconoscimento dell'autonomia significativa dell'arte sonora il compilatore della «Gazzetta di Milano» Angiolo Lambertini, che

<sup>982</sup> ID., *La Creazione del mondo. Oratorio di Giuseppe Haydn*, ivi, II (1834), n. 40, pp. 157-58

<sup>983</sup> [ID.], *Aroldo. Sinfonia fantastica di Ettore Berlioz*, «Figaro», I (1835), n. 6, p. 22.

<sup>984</sup> *Cenni sull'origine della musica*, «Moda», I (1836), n. 3.

<sup>985</sup> G. ROMANI, *La Creazione eseguita nell'I. R. Conservatorio di Musica in Milano il giorno 12 corrente*, «Glissons», n. s. V (1840), n. 31.

<sup>986</sup> Cfr. [L. PRIVIDALI], *I. R. Teatro alla Canobbiana*, «Censore», V (1833), n. 39, [ID.], *I. R. Teatro alla Scala. Prima rappresentazione dell'Emma d'Antiochia di Mercadante*, ivi, VII (1835), n. 3, pp. 9-11; [ID.], *Alcune mie spiegazioni sul Bravo di Mercadante*, ivi, XI (1839), n. 24, pp. 93-96.



riduceva l'ufficio delle melodie ad "armoniosa rafforzata espressione della parola"<sup>987</sup>; o l'anonimo associato – "Il sig. C. B., conosciuto per lo spirito e la grazia onde sa abbellire i suoi scritti", secondo la presentazione del compilatore –, autore di un'interessante *Memoria sullo stato attuale della musica*, apparsa sul «Corriere delle Dame» del febbraio 1835: attento anzitutto a rimarcare la costitutività fisiologica della musica, tale da impedire la determinazione di una classicità esemplare, lo sconosciuto corrispondente destinava la seconda parte del proprio intervento ad una serie di considerazioni sulla condizione attuale dell'arte, contro il cui abuso dello strumentale non mancava di pronunciare un'acre filippica, finendo con il disconoscere alla musica qualsiasi valenza sociale.

Va altresì detto che una simile considerazione dello specifico musicale trovò conforto nelle considerazioni, che negli stessi anni erano fatte circolare come dichiarazioni rilasciate da Gioacchino Rossini al suo biografo Antonio Zanolini, e prontamente replicate dai giornali di tutta Italia<sup>988</sup>: stando alle parole di Zanolini, Rossini aveva infatti definito la musica un'arte "sublime", "tutta ideale quanto al suo principio" e dunque aliena da qualsiasi referenza oggettiva<sup>989</sup>. Se, partendo da tali assunti, il compositore concedeva alla propria arte di slanciarsi "al di là della natura ordinaria in un mondo ideale" e in territori sconosciuti agli "atti" ed alle "parole", l'idealità rossiniana si collocava agli antipodi rispetto all'individuale infinità romantica, la quale non relegava il dominio della musica alla sfera edonistica, ma presupponeva un processo, che dall'immersione nel personale relativo si innalzasse alla significazione di più universali valori etici e civili, in un percorso parallelo a quello realizzato dalle altre forme espressive (per le quali, costitutivamente più vincolate al referente oggettivo, la feconda indeterminatezza del discorso musicale sarebbe divenuta presto un modello da seguire).

Sfogliando le pagine della pubblicistica tra la metà degli anni Trenta e gli anni Quaranta dell'Ottocento si comprende come la maturazione della nuova prospettiva interpretativa non abbia conosciuto un'evoluzione lineare né tantomeno univoca, ma sia proceduta attraverso tentativi e con varianti, originate dalla pluralità degli interlocutori e dalle distinte valutazioni delle esperienze artistiche contemporanee. Così nel «Vaglio», un anonimo "C.", pur intuendo il fine superiore, cui la musica doveva rivolgersi – "La musica fu e sarà sempre strumento di civiltà e gentilezza [...] e va forte errato quegli che di null'altro la chiede all'infuori del nudo piacer degli orecchi"<sup>990</sup> –, non dichiarava la natura di questa mira e talvolta la caratterizzava quale impegno etico, altrimenti la riduceva al tradizionale Bello Ideale.

Un tentativo di semplificazione di tali ragionamenti, utile al completo assolvimento del mandato mediatico proprio della pubblicistica, veniva proposto da un anonimo giornalista, il quale, prendendo spunto da una rappresentazione veneziana dell'*Otello* rossiniano, in un contributo per il «Figaro» dell'ottobre 1839 dava vita ad un brillante racconto con protagonisti una informatissima contessa ed il suo ospite francese. Da sottolineare innanzitutto il ribaltamento dei ruoli tra i due

---

<sup>987</sup> A. LAMBERTINI, *Cenni Teatrali*. 27 Dicembre, «Gazzetta di Milano», 1836, n. 57, pp. 225-28. Cfr. inoltre ID., *Le quattro stagioni di Haydn*, ivi, n. 123, pp. 489-90; ID., *Accademia all'I. R. Conservatorio di musica*, ivi, 1838, n. 127, pp. 506-07.

<sup>988</sup> Il primo periodico italiano a pubblicare lo scritto di Zanolini fu la «Moda», che lo traeva da «L'Ape Italiana rediviva», giornale edito nella capitale francese dallo stesso Nicolò Bettoni, responsabile della rivista milanese (cfr. [A. ZANOLINI], *Biografia del maestro G. Rossini e passeggiata del medesimo col Signor A. Zanolini, di Bologna*, «Moda», II, 1837, nn. 1 e 6). Il testo fu quindi pubblicato, insieme con un altro contenente una discussione generale sulla produzione rossiniana, nel periodico fiorentino «Il ricoglitore», 24 e 31 luglio 1841. Entrambi i contributi apparvero poi in forma monografica: *Rossini e la sua musica. Una passeggiata con Rossini. Articoli estratti dal Ricoglitore fiorentino*, Firenze 1841. *Una passeggiata in compagnia di Rossini* apparve quindi come appendice ad A. ZANOLINI, *Biografia di Gioacchino Rossini*, Bologna 1875, pp. 283-92, e più di recente in L. ROGNONI, *Rossini* (Parma, Guanda 1956), ed. riv. Torino, ERI 1968, pp. 313-19 (cfr. P. FABBRI, *Rossini the Aesthetician*, p. 19, nota 1, che però non ricorda l'edizione milanese).

<sup>989</sup> A. ZANOLINI, *Biografia di Rossini*, pp. 284 e 288; e L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, pp. 376 e 379. Per il retroterra culturale delle idee estetiche di Rossini, cfr. F. LIPPMANN, *Sull'estetica di Rossini*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1968, nn. 4-6, pp. 62-69; M. MILA, *Rossini tutto musica*, in A. BONACCORSI, *Gioacchino Rossini*, pp. 21-34; ID., *Le idee di Rossini*, in G. ROSSINI, *Lettere*, pp. V-XXV; P. FABBRI, *Rossini the Aesthetician*.

<sup>990</sup> C., *Di una nuova opera del maestro Saverio Mercadante*, «Vaglio», III (1838), n. 12, pp. 97-99.

personaggi, con la contessa, rappresentante dell'emancipato pubblico femminile, innalzata ad istruttrice del medico. Al proprio interlocutore, che le chiedeva conto del linguaggio musicale, la colta nobildonna rispondeva:

Le altre arti impongono allo spirito delle creazioni definite, ma la musica è infinita nelle sue. Noi siamo obbligati d'accettare le idee di un poeta, il quadro di un pittore, la statua di uno scultore; ma ciascuno di noi interpreta la musica secondo il suo dolore, la sua gioia, le sue speranze, la sua disperazione; e là dove le altre arti restringono i nostri pensieri, fissandoli sopra una cosa determinata, la musica li scatena sopra la natura intera, che essa ha il potere d'esprimerci<sup>991</sup>.

Attraverso continui prestiti dalla letteratura artistica, la contessa compiva un'attenta analisi delle singole parti, che componevano l'opera, dalla sinfonia d'apertura – “Che dipinge le sensazioni del freddo e della notte” – ai susseguenti “accordi di *ut do*, ripetuto continuamente”, di cui Rossini “si è servito per dipingervi l'arrivo della luce”; quindi il brano di passaggio tra l'invocazione di Mosè e Aronne ed il canto del popolo, il cui colore era paragonato “a quello che Tiziano adopera nel contorno dei suoi personaggi divini”.

A questo punto il francese interrompeva la spiegazione, esprimendo un lecito dubbio:

- Madama, diss'egli, spiegandomi questo capolavoro [...] voi mi parlaste spesso dei colori della musica e di ciò che ella dipingeva; ma, nella mia qualità di analitico e materialista, io vi confesserò che rifuggo dalla pretesa che hanno certi entusiasti di volerci far credere che la musica dipinga per mezzo dei suoni. Non è forse lo stesso come se gli ammiratori di Raffaello pretendessero che egli cantasse coi colori?

- Nella lingua musicale, rispose la duchessa, dipingere vale risvegliare per mezzo di suoni certe rimembranze nel nostro cuore, ovvero certe immagini nel nostro intelletto, e queste rimembranze e queste immagini hanno il loro colore. Esse sono tristi o gaje, e voi ci fate una questione di parole. Ecco il tutto. – È sentenza dei dilettranti dell'agilità, riprese dopo breve sosta; ogni istromento ha la sua missione, e procede verso certe idee come qualunque colore risponde in noi a certi sentimenti. Contemplando dei rabeschi d'oro sopra un fondo turchino avete in voi le stesse idee che vi suscitano rabeschi rossi sopra un fondo nero? Tanto nell'una, quanto nell'altra pittura non vi sono figure, non sentimenti espressi: v'è l'arte nella sua purità; nulladimeno nessun'anima rimarrà insensibile guardandoli. L'oboe non ha il potere di risvegliare in ognuno delle immagini campestri, come tutti gli stromenti da fiato? Gli stromenti d'ottone non hanno forse un non so che di guerriero, non isviluppano in noi delle sensazioni animate e talvolta alquanto furiose? Le corde, la cui sostanza è tolta da creazioni organizzate, non si attaccano alle fibre [*sic*] più delicate della nostra organizzazione, non iscendono fino al fondo dei nostri cuori? Quando vi parlai di tetri colori, del freddo delle note impiegate nell'introduzione, non era io forse tanto dalla parte del vero, quanto i vostri critici allorché ci parlano del colore di quello o tal altro scrittore? Non riconoscete lo stile nerboruto, lo stile pallido, lo stile colorato? L'arte dipinge con parole, con colori, con linee, con forme; se i suoi mezzi sono diversi, eguali però ne sono i risultati. Un architetto italiano vi farà provare la sensazione che in noi eccita l'introduzione del Mosè, conducendovi a passeggiare per cupi viali, alti, fronzuti, umidi, e facendovi arrivare tutto ad un tratto rimpetto ad una valle ripiena d'acqua, di fiori, di edifizii, irradiati dal sole. Nei loro sforzi grandiosi le arti non sono che l'espressione dei grandi spettacoli della natura.

Proseguendo le tradizionali analogie tra le arti con uno slittamento di piani dall'esteriorità dei sistemi linguistici all'interiore rielaborazione critica del ricevente, originale artefice dei legami nuovamente costituiti tra le diverse forme espressive, la contessa riscattava l'armonia dalla posizione accessoria, solitamente affidatale, e confermava, in linea con un sentire più moderno procedente sulla via segnata da Diderot, il suo imprescindibile ruolo quale elemento vivificante del complesso musicale: “L'oboe non ha il potere di risvegliare in ognuno delle immagini campestri [...]?”.

In maniera più puntuale affrontava la questione Benedetto Bermani, redattore della «Moda»<sup>992</sup>. Occasionato dalla prima rappresentazione dell'opera buffa di Verdi *Un giorno di regno*, l'articolo cominciava con alcune polemiche considerazioni sulla natura del melodramma: negando con decisione la valenza esclusivamente mimetica del teatro, Bermani promuoveva il riconoscimento della natura squisitamente estetica della rappresentazione artistica, non nei termini dell'idealismo rossiniano, bensì di quella, che in quel medesimo torno d'anni si veniva

---

<sup>991</sup> *Una rappresentazione del Mosè di Rossini a Venezia*, «Figaro», V (1839), n. 84-86, pp. 333-34, 337-38, 342-43.

<sup>992</sup> B. BERMANI, *Un giorno di regno, nuov'opera buffa del maestro Verdi. La sera del 5 corrente*, «Moda», V (1840), n. 72.

configurando come l'esemplarità verdiana. Il critico proseguiva quindi analizzando i rapporti tra la musica ed il libretto, ma, lungi dal restringersi all'ambito operistico, le sue osservazioni sulla mimesi musicale assumevano un valore più generale: all'arte sonora veniva riconosciuto nei confronti del reale un carattere insieme descrittivo e conoscitivo, in quanto, temperando la ricerca del vero con la preoccupazione per l'esemplarità e l'universalità degli affetti, che intendeva suscitare, diveniva propedeutica al raggiungimento di una più matura consapevolezza della modernità. Investita di inedite responsabilità civili, la musica veniva riammessa in un diverso sistema delle arti, entro il quale Bermani proponeva nuove serie analogiche tra le diverse forme espressive di indubbia valenza critica: reimpiegando il tradizionale confronto tra disegno e melodia, colore ed armonia, il giornalista conferiva alla diade un nuovo valore, insistendo, come in occasione della rappresentazione del *Corrado d'Altamura* di Federico Ricci (1841), sull'intima concatenazione dei due elementi, così che il "colorito", ossia il carattere delle musiche, fosse esaltato dalla parte strumentale, cui veniva attribuita una nuova, peculiare prestanza semantica<sup>993</sup>.

Una precisazione delle facoltà espressive, in questo torno d'anni riconosciute alla musica, e dei limiti, imposti alla sua significazione, viene dalla lettura della recensione di un anonimo G. V. alla rappresentazione del *Deserto* di Feliciano David, andata in scena alla Scala nel giugno 1845<sup>994</sup>. Analizzando lo scarso successo della rappresentazione, il critico metteva da parte le ragioni prettamente tecniche, quale l'inefficienza degli interpreti, per insistere sul mancato riscontro tra il carattere delle note ed i gusti del pubblico milanese. Scopo del compositore era stato quello di tradurre "musicalmente le grandi immagini del deserto": "Non sono i pensieri del maestro", scriveva l'anonimo, "le sue commozioni, le sue fantasie, che noi troviamo nell'ode-sinfonia ma è il deserto stesso ch'egli ci porta e ci pone dinanzi agli occhi, come un grande panorama musicale". Nel far ciò David si era scontrato con l'istituzione stessa dell'arte musicale, la quale, se costituiva "il mezzo più immediato, per cui l'anima dell'artista parla all'anima dell'ascoltatore", trasfondendosi in essa "per iscuoterla e dilettarla", non poteva significare alcunché, ridotta all'imitazione di meri fenomeni naturali:

L'artista è in essa scomparso e noi ci troviamo al cospetto d'immagini sensibili anziché di pensieri e di sentimenti. Non è il fremito d'un'anima esaltata sotto le grandi impressioni del deserto, ma sono le impressioni stesse che noi ascoltiamo, e quasi direi, vediamo. Nessuna meraviglia adunque, se il pubblico rimase freddo. Per quanto grande sia l'arte del maestro, la musica è troppo povera di mezzi per poter imitare meccanicamente coi suoni i fenomeni della vita e della natura. E ci riuscisse anche perfettamente, si richiede ancora uno sforzo straordinario dello spirito, per trasportarsi nella situazione dipinta dalla musica e per esserne commosso.

Di seguito argomentava:

L'imitazione materiale può essere talora un sussidio dell'arte, ma non mai costituire un'arte da sé. Il dominio della musica è tutto nel mondo morale; guai, se questa vien trasportata nel mondo esterno, nel mondo naturale. Sarebbe un toglierle l'altezza del suo ministero, sarebbe un ridurla alla condizione dell'arti puramente meccaniche. Le stesse arti plastiche, che pur sono arti imitative, non possono spingere quest'imitazione fino alla riproduzione materiale della realtà: perché dovrà farlo la musica, che è arte eminentemente espressiva? Se mai in questa riproduzione fosse riposto il sublime dell'arte, noi vedremmo le statue in cera andar di lunga mano superiori alle statue di marmo, perché raffigurano più esattamente l'uomo. Per buona sorte noi siamo da troppo lungo tempo avvezzi a veder nella musica l'espressione di affetti e di sentimenti; dentro la nota, come di sotto al marmo, alla tela, al verso, vogliam vedere l'intelletto e il cuore dell'artista; le sole immagini plastiche ci troveran sempre svogliati e indifferenti.

L'anonimo cronista operava dunque un'opportuna distinzione tra la "copia" servile di forme esterne e la "imitazione" artistica di affetti e sentimenti, affatto interni al soggetto: procedendo sulla scorta dei pensieri, avanzati da Selvatico in merito alla pittura di storia, G. V. incoraggiava i

---

<sup>993</sup> ID., *I. R. Teatro alla Scala. Corrado d'Altamura, opera nuova del sig. maestro Federico Ricci*, ivi, VI (1841), n. 92.

<sup>994</sup> G. V., *Il Deserto. Milano. I. R. Teatro alla Canobbiana. Serata musicale a beneficio dei Pii Istituti Filarmonico e Teatrale*, ivi, X (1845), n. 35.

compositori a tralasciare l'edonismo materialistico e svecchiare le convenzioni cristallizzate del passato tramite l'accentuazione degli "affetti".

Torna per noi di particolar conto questa conformità di vedute in ambito melodrammatico e figurativo, testimone di un parallelo travaglio critico, motivato da una sensibilità diffusa, intesa al superamento di quel che di esagerato e clamoroso era presente nel formulario espressivo, elaborato negli anni precedenti: se quest'ultimo, guardando alla gestualità espansa dei grandi interpreti belliniani, aveva caricato sugli "effetti" per correggere la rigidità del repertorio segnico convenzionale, le nuove istanze intimistiche, fiorite a partire dalla fine del Quarto decennio, individuavano nelle sue oltranzes espressive il proprio obiettivo polemico, intraprendendo una nuova battaglia, comune alle diverse discipline, utile alla precisazione delle peculiarità della produzione artistica moderna.

In proposito, si veda ancora l'intervento di Girolamo Romani sul «Figaro» dell'agosto 1842, nel quale, senza negare la capacità della musica di farsi espressione della "natura materiale nella quiete o nelle sue lotte", il critico ricollegava il valore di una simile rappresentazione al grado di suggestione, che sapeva esercitare sul "cuore" degli spettatori<sup>995</sup>: la sola riproduzione materiale risultava "nojos[a]" e non era altro che "inutile cicaleccio", se scompagnata dalla volontà di coinvolgere passionalmente il pubblico, rapendolo verso più vasti orizzonti di significazione, capaci di dispiegare, per il tramite sentimentale, le riposte ragioni dell'agire umano. "Quando la musica non parla che all'orecchio", proseguiva Romani, "quando il cuore le rimane straniero, essa diventa una futilità se leggera, un motivo di piangere le mal collocate fatiche se molto elaborata".

Ancora, nel «Giornale Euganeo» della primavera 1844 Guglielmo Stefani condannava le posizioni estreme, tanto di chi asseriva "la musica in generale ed alcuni strumenti in particolare essere dotati di così potente forza imitativa da tenere il luogo della parola", quanto di coloro che negano "alla musica un linguaggio efficace e ritengono che senza il soccorso della parola non possa ella significare una idea chiara e definita"<sup>996</sup>. Il giornalista recava a sostegno delle proprie affermazioni esempi tradizionali, tratti dal repertorio melodrammatico, indubitabilmente più noto ai lettori rispetto a coeve esperienze di tipo strumentale, ma giungeva infine ad affermare con estrema originalità e convinzione la priorità espressiva della musica sulle altre arti, poiché capace di dipingere "tutte le gradazioni del sentimento, tutte le fasi della passione": essa "può esprimer tutto".

Due anni dopo, un anonimo G. L. con ancor maggiore determinazione ribadiva nel «Figaro» la "potenza" della musica:

Quand'essa è vestita d'armoniosi numeri, ed eseguita a perfezione, agisce immediatamente sull'anima, scuote il pensiero, lo indirizza alla sorgente, cangia colla rapidità del lampo l'interna disposizione del cuore, insinua la gioia o la malinconia, e il fuoco o la placidezza a tenore del tempo o dei numeri, e della rapidità o lentezza che adopera, dei suoni e degli accordi flebiti o allegri, dei tuoni maggiori o minori che impiega. [...]

Nessuna parola lascia così rapidamente sì dolci espressioni nell'anima come la musica: la sciagura medesima nel suo linguaggio è senza amarezza, senza ambascie, senza irritazione. Dipinge le gioie e le ambascie del cuore. Quest'arte soavissima che fu di tutti i secoli, di tutte le nazioni, che racchiude in sé l'ispirazione, la melodia, la meditazione, l'immagine ed il tempo, tutte le passioni celesti e terrestri; che diviene grande e sublime pei sentimenti religiosi, ardente ed impetuosa per quelli dell'amore, eroica per l'istinto guerriero, flebile per la malinconia ed il pianto, inebriante per la gioia, può dirsi il più dolce, il più innocente piacere della vita per tutte le classi, per tutti i ceti della società. [...] Dove non arriva l'umano linguaggio incomincia il soavissimo potere della musica. A lei è dato di sublimare il cuore, di far spuntare le lacrime, di alleviare le noie della vita<sup>997</sup>.

Di contro all'estensività ed alla precisione del linguaggio poetico come all'incisività passionale, caratteristica della gestualità, veniva così riconosciuta alla musica un'indeterminatezza semantica, a sua volta depositaria di una molteplicità espressiva, sconosciuta alle arti, ristrette alla significazione di un soggetto predeterminato: e, ciò che più conta per il nostro discorso, questa

---

<sup>995</sup> G. ROMANI, *Milano – I. R. Teatro alla Scala – Il Giuramento, colle signore Giulia Micciarelli-Sbriscia ed Elisa Bendini, e coi signori Carlo Guasco e Prospero Derivis (30 agosto)*, «Figaro», VIII (1842), n. 70, p. 277.

<sup>996</sup> G. STEFANI, *Giacomo Meyerbeer*, «Giornale Euganeo», I (1844), 2, pp. 475-82.

<sup>997</sup> G. L., *La Potenza della musica*, «Figaro», XI (1846), n. 95, pp. 377-78.

ricchezza era ricondotta al sistema compositivo ed agli elementi caratteristici del linguaggio musicale, spiegati attraverso inediti e produttivi richiami alle altre esperienze artistiche.

Interrotti dalle rivoluzioni del 1848 e dalle severe misure censorie, che decretarono la fine di molta parte delle vivaci e variegata esperienze giornalistiche della prima metà del secolo, i germi di questa nuova metodologia interpretativa, che, bandendo definitivamente i tradizionali confronti analogici tra le arti, veniva sperimentando effettive invasioni di campo, sarebbero fioriti alle soglie dell'Unità d'Italia: sviluppando le istanze, avanzate dalla critica liberale delle precedenti generazioni, i commentatori avrebbero allora proseguito l'esperienza di una lettura fatta del caleidoscopico resoconto di plurime suggestioni sensorie, che precedentemente alla bufera avevano dato luogo alle timide, ma affascinanti prove di alcuni collaboratori della «Gazzetta musicale», misuratisi nella decodifica della musica beethoveniana nei termini di un tramonto, tirato a “pennellate di fuoco, e sangue”<sup>998</sup>.

Ancora alla seconda metà del secolo occorrerà rivolgersi per trovare un corrispettivo rinnovamento critico entro la prassi esegetica di ambito figurativo, chiamata a sua volta ad una maggiore attenzione nei confronti della componente formale dell'opera pittorica, a mio credere non estranea alla diretta suggestione della nuova sensibilità, acquisita in ambito musicale: nello “stile” si cominciò ad intravedere un aspetto determinante per la formulazione del messaggio medesimo, per la sua natura e per la capacità stessa del prodotto artistico di porsi in maniera critica e conoscitiva nei confronti del reale. Non fu allora un caso, che tale interesse per le qualità pittoriche pure trovasse estrinsecazione in una forma discorsiva, avvalentesi di richiami e confronti con le modalità espressive proprie dell'arte musicale e con i suoi tentativi di superare l'edonismo materialistico, evitando poi di ricadere in un generico ideale.

Si tratta indubabilmente di una fase critica assai complessa, che non può essere liquidata nel rapido giro di frasi, che conclude un lavoro, incentrato su una differente stagione storica: è però certa l'importanza del percorso, che abbiamo fin qui cercato di ricostruire, ai fini di una comprensione più attenta e profonda di quanto fu in seguito realizzato.

Non resta allora che riannodare alcune fila del discorso, rimarcando la centralità del tema del linguaggio e di quello della corporeità entro la riflessione ottocentesca sulle arti: esse furono le due variabili, variamente modulate in una serie di proposte, attraverso cui si cercò di stabilire un – fragilissimo – equilibrio tra l'ineluttabile referenza reale del prodotto artistico ed il suo superamento in una diversa, superiore formulazione sintetica, a sua volta capace di offrire alle arti nuove stimolanti prospettive d'indagine sulla condizione umana e sociale. Mentre il rischio di un eccesso d'idealizzazione venne duramente contrastato dalle spinte verso l'elemento passionale, esaltato quale valore cardine della modernità, lo sterile mimetismo della natura o del vero storico fu da più parti contenuto attraverso l'accentuazione della spettacolarità della rappresentazione artistica: in tal senso risultò di grande efficacia l'elaborazione di un sistema storico-critico comune alle diverse forme espressive, che, senza disconoscere le peculiarità di ciascun codice linguistico, evidenziasse il virtuale superamento dei limiti chiusi in sé delle varie arti ed offrisse risposta ai loro bisogni di allargarsi verso le tecniche e le possibilità delle altre, con vere e proprie ibridazioni, più o meno pertinenti, più o meno alla moda.

Va infine ribadito una volta di più il fondamentale ruolo della pubblicistica entro questo processo critico-interpretativo pluridisciplinare: esaltando la propria funzionalità mediatica e proponendosi così quale guida imprescindibile tanto per gli artisti quanto per l'opinione pubblica, essa per prima stimolò l'indagine comparata delle arti sorelle, affinché, riconoscendo le modalità e le intenzioni, secondo cui si venivano concretamente articolando i rapporti tra esse, risultasse possibile precisare i punti di volta delle tendenze dell'arte attuale e rendere avvertiti i lettori del valore di tali diversificate esperienze.

---

<sup>998</sup> Cfr. B[OUCHERON?], *La musica di Beethoven suonata all'improvviso*, «Gazzetta Musicale di Milano», II (1843), n. 2, p. 151; BERLIOZ, *Le sinfonie di Beethoven. Sinfonia pastorale*, ivi, III (1844), n. 32; *Sinfonia di Beethoven nel Coriolano*, ivi, VI (1848), n. 24.



## Appendice I: Schede delle riviste<sup>999</sup>

1. «**ALBUM**» (1837-1860): il titolo completo recita «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano nell'anno...» (varianti si registrano negli anni 1844 «Album. Esposizioni di Belle Arti in Milano e altre città d'Italia», e 1854 «Esposizioni di Belle Arti in Milano e Venezia»). Annuale, proponeva una nuova formula editoriale destinata a grande successo: nella prima parte una serie di illustrazioni delle opere più significative realizzate nell'anno appena trascorso (eseguite normalmente con tecnica litografica) erano affiancate da commenti o poesie e racconti, ispirati all'opera presentata; nella seconda parte si forniva un resoconto degli altri lavori esposti all'annuale rassegna dell'Accademia di Brera. Esistevano due tipi di legatura, l'una corrente, l'altra di lusso, con le pagine profilate in oro ed un frontespizio sontuosamente decorato. La pubblicazione veniva dedicata ogni anno ad un protettore delle arti, a cominciare dall'imperatore Francesco I, destinatario del primo numero. L'editore Carlo Canadelli si occupava personalmente di contattare i collaboratori, prediligendo autori noti al pubblico milanese: mentre il primo numero uscì quasi esclusivamente a firma dei due cugini Sacchi (a parte il solo intervento di Opprandino Arrivabene), negli anni successivi si alternarono Francesco Ambrosoli, Benedetto Bermani, Jacopo Cabianca, Ignazio e Cesare Cantù, Andrea Cittadella Vigodarzere, Pier Ambrogio Curti, Achille Mauri, Giuseppe Marimonti, Antonio Piazza, Francesco Pezzi, Felice Romani, Giuseppe Rosini, Cesare Rovida, Michele Sartorio, Pietro Selvatico, Luigi Toccagni, Giuseppe Torelli, Filippo Villani ed altri.
2. «**L'APATISTA**» (1834-37): «Giornale di teatri e varietà» stampato settimanalmente da Federico Lampato a Venezia, non si avvale di collaboratori di grido, ma fu steso da alcuni giovani scrittori, desiderosi d'istruire il popolo mediante un giornale, cui conferirono un'impronta decisamente romantica. Si occupò specialmente di teatri, ma nella rubrica «Varietà» trattò di argomenti svariati e di critica letteraria, né mancò di racconti originali o di poesie tradotte. Gli articoli non venivano firmati, tranne pochissimi: si segnalano alcuni interventi di Tommaseo, che in forma di lettera descrisse un suo viaggio a Siena. Una continuazione del periodico si può considerare «**LA CICALA**, giornale di teatri, mode e qualche altra cosa» (1838), cessato dopo soli ventidue numeri.
3. «**L'APE ITALIANA**» (1819-25), poi «**LA VESPA**» (1827-28), quindi «**LA FARFALLA**» (1828-29): edita da Niccolò Bettoni, la rivista, a cadenza dapprima quindicennale, poi mensile, fu uno dei primi giornali di varietà. Destinato al vasto pubblico, con una particolare attenzione per la componente femminile, si occupava di mode e costume, attualità, critica artistica e teatrale, evitando i gravi problemi storico-letterari, per puntare invece su un registro brillante e dal tono disimpegnato. Interessante la presenza di incisioni ad illustrazione di alcune biografie di uomini illustri (Tiziano, l'Ariosto, ...). Nei primi anni ne fu compilatore lo stesso Bettoni, che nel 1827 dimise l'ufficio nelle mani di Felice Romani; alle dimissioni di questi, la direzione fu affidata a Giacinto Battaglia, per passare nel 1828 a Defendente Sacchi, il quale vi svolse importanti riflessioni sull'utilità dei giornali e gli uffici del giornalismo e conferì maggiore sistematicità alla materia artista, dapprima trattata occasionalmente, per lo più in forma di notiziario o di recensione bibliografica: fu sulla «Farfalla» che Sacchi cominciò le sue celebri «visite» agli studi degli artisti, in primo luogo quello hayeziano, ricche di tutti quei motivi di riflessione ripetuti, anche pari pari, in trattazioni successive.

---

<sup>999</sup> Le informazioni sulle riviste sono desunte dalla bibliografia, relativa al giornalismo dell'Ottocento, oltre che dallo spoglio delle stesse; qualora esistano studi monografici sui singoli periodici, vengono segnalati in chiusa della relativa scheda.

4. «**IL BARBIERE DI SIVIGLIA**» (1832-34), poi «**IL FIGARO**» (1835-47): fondato da Giacinto Battaglia alla fine del dicembre 1832, usciva una volta la settimana e portava come sottotitolo «Giornale di musica, teatri e varietà, compilato da vari amatori ed edito da Giacinto Battaglia». Nei primi anni di vita, accanto all'estensore e proprietario (che si occupava personalmente anche della materia artistica), troviamo quale redattore principale Francesco Regli, che redigeva le critiche teatrali milanesi e coordinava la corrispondenza sugli spettacoli di altre città. Nel luglio 1835 Regli lasciava il periodico per fondare «**IL PIRATA**» (uno dei fogli più autorevoli della critica teatrale, operistica in particolare) e Battaglia chiamava a collaborare al proprio giornale Opprandino Arrivabene, che contribuì alla compilazione fino alla primavera del 1838; dal 1837 inoltre in quasi tutti i numeri figurava un'Appendice teatrale di Luigi Romani, che l'anno successivo assumeva per intero la compilazione della parte teatrale; a Pietro Cominazzi, autore anche di significativi articoli di critica teatrale e letteraria, era affidato il compito di redigere i resoconti delle esposizioni di Brera. Mentre il numero dei collaboratori cresceva, la firma dell'indaffarato proprietario tendeva a sparire: nel 1840, oltre alla parte teatrale, era riconosciuta a Romani l'amministrazione economica; la parte letteraria era affidata a Benedetto Bermani e quella artistica al sacerdote Luigi Malvezzi, il quale, incapace di eguagliare la spigliatezza dei suoi predecessori, conferì alla parte artistica del giornale un tono più tradizionalista.
5. «**BIBLIOTECA ITALIANA**» (1816-40): il titolo di copertina recita: «Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati»; dal 1842 al 1847 prosegue come «**GIORNALE DELL'I. R. ISTITUTO LOMBARDO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI**». Rivista culturale stampata con periodicità mensile, era favorita dal governo austriaco, intenzionato a creare un legame tra la cultura italiana e la tedesca. Dal 1816 al 1825 ne fu direttore Giuseppe Acerbi, compilatori Vincenzo Monti, Scipione Breislak e Pietro Giordani, i quali si avvalsero di preferenza di collaboratori non più giovani, ma scientificamente già affermati nel loro settore e in grado di offrire assoluta garanzia di imparzialità, serietà e competenza. Portavoce prestigiosa dello schieramento classicista e degli orientamenti ufficiali, la rivista si presentava suddivisa in quattro sezioni: nella prima, dedicata alla letteratura ed alle arti liberali, non venivano per statuto pubblicate poesie o novelle (salvo rarissime eccezioni), ma solamente recensioni o comunicazioni di studiosi e di istituti culturali; la seconda, riservata alle scienze ed alle arti meccaniche, era fitta di atti e memorie di diversi istituti italiani; la prima appendice recensiva opere di ogni genere sulle scienze, lettere ed arti straniere, talvolta non ancora tradotte in italiano, ed ospitava comunicazioni di studiosi stranieri o di italiani impegnati all'estero; l'appendice italiana presentava gli estratti da periodici nazionali e le schede di pubblicazione di ogni disciplina, con brevi e dense recensioni. Alle dimissioni di Acerbi, subentrarono Robusto Gironi, Ignazio Fumagalli e Francesco Carlini: legati all'Accademia di Brera, i nuovi compilatori diedero maggior impulso alla materia artistica, fino allora trattata quasi esclusivamente in forma di recensione anonima. Limitando gli studi eruditi ed archeologici, ai quali avevano rivolto il proprio interesse i primitivi compilatori, Fumagalli e compagni concedettero maggiore spazio alla produzione contemporanea, in particolare alle Esposizioni di Brera ed alle polemiche che le accompagnarono: nonostante la sua collocazione nell'ambito classicista, in materia di arti figurative la rivista mostrò chiaramente di recepire e di farsi mezzo di diffusione delle nuove istanze romantiche, introdotte dall'avvento sempre più penetrante della pittura di storia.
- E. ODDONE (a cura di), *La Biblioteca Italiana*, Treviso, Canova 1975;  
 R. BIZZOCHI, *La "Biblioteca Italiana" e la cultura della Restaurazione, 1816-1825*, Milano, F. Angeli 1979;  
 C. VANNOCCI, *Gli scritti d'arte della «Biblioteca Italiana»*, Pisa, ETS, 1988;



DELLA PERUTA F. (a cura di), *Nell'officina della "Biblioteca Italiana"*, Milano, F. Angeli 2006.

6. «**IL CAFFÈ PEDROCCHI**» (1846-48): il giornale, che prendeva il nome dal celebre caffè padovano, si fece subito notare per la sua spigliatezza: giocando su una pluralità linguistica, con toni ora seri, ora faceti, ora persino sarcastici, arrivò ad assumere una fisionomia "sovversiva", che impensierì non poco i censori. Diretto da Jacopo Crescini e Guglielmo Stefani, vantò collaboratori di pregio quali Pietro Beltrame, Luigi Carrer, Andrea Cittadella Vigodarzere, Caterina Percoto, Giovanni Prati, Luigi Pullè e Pietro Selvatico. Gli interventi, per lo più anonimi o siglati, spaziavano dalla letteratura alla poesia, dall'industria alla moda, dalla critica alle "cose patrie"; importanti le cronache teatrali, per cui il periodico si avvale anche di corrispondenti nelle diverse città italiane; più defilata la materia artistica, affidata per lo più alle cure di Prati e Selvatico.

G. CRISTOFANELLI, *Dei giornali padovani anteriori al 1850 e specialmente del Giornale Euganeo e del Caffè Pedrocchi*, Padova, Gallina;

G. TOFFANIN JR., «*Il caffè Pedrocchi*» *periodico padovano*, in G. MAZZA (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, 2 voll., Padova, Liviana 1982, I, pp. 243-48.

7. «**CENSORE UNIVERSALE DEI TEATRI**» (1829-37), dal 1838 «**CORRIERE DEI TEATRI**»: sorto per iniziativa di Luigi Prividali, che ne fu unico redattore, ebbe uscita bisettimanale. Si occupò in forma quasi esclusiva del commento agli spettacoli teatrali, operistici o drammatici, anzitutto quelli andati in scena alla Scala o in altri teatri milanesi, ma con un certo interesse anche per le rappresentazioni, eseguite nelle altre città italiane o nelle principali piazze estere. La materia artistica vi restò estranea, salvo rare indicazioni sugli edifici teatrali e la scenografia delle opere, recentemente allestite. Cessate le pubblicazioni nel 1840, il giornale rinacque nel 1841, sempre per iniziativa di Prividali, ma con Andrea Cattaneo proprietario, sotto altra veste: «**BAZAR di novità artistiche, letterarie e teatrali**» (1841-48).

8. «**IL CONCILIATORE**» (1818-19): «Foglio scientifico-letterario», ebbe una vita travagliata, limitata a poco più di tredici mesi (3 settembre 1818 – 17 ottobre 1819). Ne fu editore il conte Luigi Porro Lambertenghi, presso la cui casa, in via Monte di Pietà a Milano, la redazione si riuniva tre volte la settimana per concordare gli articoli da stampare, con cadenza bisettimanale, su carta azzurra: l'incarico di compilatore era affidato a Silvio Pellico, segretario del Conte, mentre tra i redattori si annoverano Giovanni Berchet, Pietro Borsieri (estensore del *Programma*), Ludovico Di Breme, Luigi Pecchio, Gian Domenico Romagnosi, Sismonde de Sismondi ed Ermes Visconti. Intenzionato a rompere con la tradizione accademica e formalista del gusto, il giornale, da più parti riconosciuto come l'organo ufficiale del Romanticismo italiano, fu fatto oggetto di una campagna denigratoria, organizzata dalle pagine della «**GAZZETTA DI MILANO**» e da un'infinità di almanacchi, ma soprattutto da un foglio nato per l'occasione: «**L'ACCATTABRIGHE**» (1818-19). Caratteristiche del periodico sono la sua natura enciclopedica, ereditata dal «**CAFFÈ**», l'apertura europea, la preoccupazione di coinvolgere il lettore in una totalità di interessi "umani", non per specializzazioni autonome ma per indipendenza di problemi. Gli sporadici contributi sulle arti figurative, di impronta più tradizionale rispetto agli interventi di argomento letterario o teatrale, risultano comunque significativi per comprendere le ripercussioni della *querelle* mitologica sulla valutazione delle tendenze artistiche contemporanee.

V. BRANCA (a cura di), *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, 3 voll., Firenze, Le Monnier 1948-54;

CALCATERRA G. (a cura di), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul romanticismo*, Torino, UTET 1951;  
 A. VALLONE, *Dal «Caffè» al «Conciliatore». Storia delle idee*, Lucca, Lucentia 1953;  
 M. APOLLONIO, *Il gruppo del «Conciliatore» e la cultura italiana dell'Ottocento*, Milano, Celuc 1969;  
 «*Il Conciliatore*», scelta, introduzione e commento di V. Piscopo, Milano, Signorelli 1973;  
 L. BOTTONI, *Drammaturgia e sistemi letterari nel «Conciliatore»*, «Lettere italiane», XXXIV (1982), 1, pp. 61-79;  
 G. BARBARISI e A. CADIOLI (a cura di), *Idee e figure del «Conciliatore»*, Milano, Cisalpino 2004.

9. «**CORRIERE DELLE DAME**» (1804-1875): muta varie volte sottotitolo e formato. Versione italiana del parigino «*Journal des Demoiselles*», venne fondato a Milano da Carolina Arienti, moglie di Giuseppe Lattanzi. Durante il Regno d'Italia ostentatamente a favore del regime napoleonico, con la Restaurazione divenne austriacante ed i suoi compilatori furono perciò accusati di opportunismo politico dagli intellettuali liberali. Settimanale, ebbe una tiratura generalmente molto alta, di circa 1000 copie: le prime pagine erano solitamente riservate a racconti di intonazione etico-educativa o storico-civile, poesie, novelle o romanzi e drammi a puntate di tono per lo più patetico-amoroso e spesso di ispirazione francese, aforismi e osservazioni su vari soggetti; la sezione «Teatri» era sempre presente, con interessanti resoconti sia sugli spettacoli milanesi sia, a partire dal 1812 (e con maggior frequenza dal 1818), su quelli di diverse città italiane, desunti dallo spoglio di altri periodici o pervenuti tramite corrispondenza epistolare; seguivano la pagina della «Moda» e gli «Affari Politici», in cui erano condensate alcune brevi notizie di attualità; separato dal resto del giornale, il foglio a colori con il figurino di moda riproduceva modelli francesi. Durante i primi anni di vita la Lattanzi vi svolse funzioni di compilatrice ed autrice della maggior parte degli articoli (salvo alcuni illustri interventi di Melchiorre Cesarotti, Ugo Foscolo, Vincenzo Monti ed altri rinomati intellettuali), conferendogli, dal 1814 in avanti, con la polemica antiromantica e la collaborazione di Trussardo Calepio, un aspro tono conservatore. Dopo la sua morte, nell'aprile del 1818, il marito le subentrò brevemente, affiancato dalla seconda moglie, Vittoria Carolina Pozzolini, ed il giornale perse molta della sua originale vivacità. Il 30 ottobre 1819 comparve un nuovo estensore, Francesco Rezzonico, il quale, acquisitane la proprietà, l'appaltava all'esperto giornalista Angiolo Lambertini. In seguito ad una controversia giuridica, nel 1831 il periodico veniva aggiudicato a Giuditta Rezzonico in Lampugnani, che ne recuperava così la piena proprietà, in un primo tempo affidandone la compilazione ancora a Lambertini. Con il gennaio del 1834 si presentava un nuovo direttore, il poeta e librettista Felice Romani, con il quale collaborò Francesco Regli: entrambi tuttavia lasciarono presto il giornale. A loro succedette Antonio Piazza (affiancato da Antonio Cazzaniga), che mantenne la direzione fino al 1837, garantendo anche dopo questa data una presenza assidua. Sotto la guida di Romani e Regli prima (con alcuni significativi contributi di Defendente Sacchi), Piazza e Cazzaniga poi (insieme ai quali collaborò anche Opprandino Arrivabene), gli articoli critici cominciarono ad assumere un maggiore spessore: tipograficamente più curato ed elegante, il giornale concesse più largo spazio alla materia letteraria ed a quella artistica, con interessanti osservazioni sulla crescente fortuna del romanzo storico e lunghe rassegne dedicate all'annuale esposizione di belle arti nel palazzo di Brera. Dal 10 aprile 1840 al 3 gennaio 1843 si registra un'intensa collaborazione di Carlo Tenca, che vi svolse importanti riflessioni sulla produzione della cultura contemporanea e sulla nuova industria editoriale: dai toni scherzosi ed arguti degli anni Venti, il periodico passava così ad una singolare

alternanza tra pezzi leggeri ed una critica vivace ma impegnata su temi culturali d'attualità, con qualche allusione antiaustriaca, in codice cifrato, facilmente leggibile da parte dei lettori dell'epoca; articoli di moda, umoristici e racconti sia originali sia d'importazione si mescolavano a denunce di costume od a significative rassegne bibliografiche, impostando un nuovo tipo di giornalismo, volto alla divulgazione culturale ed alla formazione del pubblico. Dopo il 1843, sebbene non in forma prioritaria, la collaborazione di Tenca continuò per tutto il decennio. Schieratosi a favore della rivoluzione, durante il 1848 il giornale dedicò quasi interamente le proprie pagine ai moti rivoluzionari ed alla conduzione della guerra, senza tuttavia tralasciare alcuni interventi sulla moda. Al ritorno degli Austriaci, costretto a sospendere le pubblicazioni per circa un mese e mezzo, riprese ad uscire nell'Ottobre successivo con una nuova linea editoriale: rivolto ad un pubblico esclusivamente femminile, fatto di signore eleganti ma anche di sarte e modiste, il periodico si occupò quasi esclusivamente di moda, fornendo in allegato dei manualetti di lavori, illustrati da svariate tavole. Dal 1850 riattivò la parte letteraria, limitandosi però a racconti e novelle moralistici, destinati all'educazione femminile: una tendenza che si accentuò in particolare dopo l'unificazione.

S. FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle Dame» agli editori dell'Italia unita*, Milano, F. Angeli 2002.

10. «**COSMORAMA PITTORICO**» (1835-87): ha come sottotitolo «Giornale letterario, artistico, teatrale, illustrato». Dal 1835 al 1838 accompagnato da un'appendice intitolata «Cosmorama Teatrale», che nel 1839 confluì nella «**FAMA**», ebbe una continuazione ne «**IL COSMORAMA: giornale letterario, artistico, teatrale illustrato**» (1887-1910). Pubblicato da Giovan Francesco Zini, uscì con periodicità settimanale ed una tiratura molto elevata, grazie ad una formula editoriale particolarmente accattivante, che affiancava al testo scritto vivaci illustrazioni (nei primi 13 numeri stampate con il metodo della politipia all'estero, poi litografie a penna originali; dal 1847 il frontespizio è a colori). Il periodo più vivace fu quello dal 1835 al 1848, quando ne furono direttori dapprima Defendente Sacchi, dalla morte di questi, nel 1840, Carlo Tenca, e dal 1845 Francesco Zappert: in questi anni il periodico svolse argomenti storici e scientifici, fra i quali archeologia e storia dell'arte; si distinse per l'indagine sistematica su edifici e monumenti medievali, sacri e profani, italiani ed europei, compresi alcuni casi bizantini (trattati dai Sacchi) e orientali, con qualche estensione a quelli classici e moderni; per i medaglioni su artisti antichi e recenti, per le analisi di singole opere d'arte e tracce di storia dell'arte e delle tecniche artistiche (smalto, vetro, incisione, litografia, oreficeria), per importanti cenni sui grandi musei italiani o europei, narrazioni di argomento artistico o periegetico, recensioni; tra i suoi collaboratori si segnalano Benedetto Barozzi, Filippo Bellini, Cesare ed Ignazio Cantù, Carlo Cattaneo, Filippo Draghi, Cleto Porro, Agostino Sagredo. Dopo l'interruzione di due anni a seguito del 1848, abbandonati gli intenti divulgativi e la varietà originali, il periodico si occupò in maniera quasi esclusiva degli spettacoli scenici e degli ingaggi teatrali.
11. «**ECO**» (1828-33): «giornale di scienze, lettere, arti e teatri» edito da Francesco Lampato, che ne affidò la responsabilità al figlio Paolo, aveva cadenza trisettimanale. Nelle prime pagine erano inserite traduzioni dal francese, dal tedesco, dall'inglese (in buona parte affidate alla penna di Defendente Sacchi), ma anche articoli in lingua originale, spesso tratti da altre testate italiane; l'ultima parte era riservata alle notizie teatrali e forniva informazioni sui teatri milanesi e sui più importanti avvenimenti musicali della penisola e di alcune capitali europee. Godette di notevole risonanza presso il pubblico italiano (tra i suoi associati figurano anche Manzoni e Ricordi) ed estero (Chateaubriand, allora ambasciatore di Francia a Roma, e Goethe), vantando un'imitazione in terra tedesca, dal titolo «**ECHO**:

Zeitschrift für Literatur, Leben un Mode in Italien» (1833-45). Per quanto riguarda la materia artistica, accanto alle numerose informazioni fornite attraverso gli estratti dai vari giornali d'Italia, risaltano gli scritti originali, redatti in occasione della rassegna espositiva braidense. Nel 1835 l'«Eco» cessò le pubblicazioni per dar vita a due nuovi giornali: «**LA MODA**» e la «**FAMA**».

12. «**ECO DELLE ALPI**» (1838): sottotitolato «Foglio periodico», uscì ogni domenica a Belluno dal 6 maggio al 23 dicembre 1838. Affidato alle cure dell'ingegner Falconetti, si avvale di collaboratori di pregio, come i professori Brera, Catullo, Dal Negro e Zamboni, Luigi Carrer, Filippo De Boni, Defendente Sacchi e Tullio Dandolo. Gli interventi teatrali, prevalentemente limitati alla documentazione delle attività del teatro cittadino, sono affiancati di articoli di più ampio respiro sulla letteratura e le arti, con un particolare riguardo per l'età medievale.
13. «**LA FAMA**» (1836-77): «rassegna di scienze, lettere, varietà e teatri», legava il proprio titolo al motto alfieriano: *Chi dà fama? – I giornalisti*. Sorse in continuazione dell'«**ECO**» e, con cadenza settimanale, proseguì le pubblicazioni per oltre un quarantennio, fino alla morte del suo proprietario, il librettista Pietro Cominazzi. Se da principio i suoi interessi furono prevalentemente letterari, a partire dagli anni Quaranta si venne caratterizzando come periodico spiccatamente teatrale, dimettendo l'originale veste enciclopedica. La materia artistica risulta trattata solo nei primi due decenni, sia nelle forme del commento critico, sia della rassegna bibliografica, o ancora racconti e novelle, riflessioni estetiche, biografie; rilevanti gli interventi di Carlo Tenca, che vi recensì le esposizioni braidensi del 1838 e 1839; ancora degni d'interesse i contributi di Giuseppe Maria Bozoli, tanto quelli di tipo storico quanto le osservazioni relative ad alcune collezioni private milanesi.
14. «**GAZZETTA DI MILANO**»: dal 1816 al 1829 «Gazzetta di Milano», dal 1830 al 17 marzo 1848 «Gazzetta Privilegiata di Milano», dal 23 marzo 1848 al 31 dicembre 1849 «Gazzetta di Milano», dal 1850 al 1859 «Gazzetta Ufficiale di Milano», dal 1859 al 1875 organo liberale della Sinistra con il titolo «Gazzetta di Milano», si fuse infine con «Il Secolo». Giornale ufficiale del governo, conteneva innanzitutto gli atti ed i documenti ufficiali, i testi delle leggi e gli atti amministrativi più importanti, e inoltre un notiziario accuratamente vagliato; tutti i comuni del Lombardo-Veneto ed i principali uffici erano tenuti ad abbonarsi, per conoscere e conservare le leggi e gli atti amministrativi. Prese il posto, come organo governativo, del «**CORRIERE MILANESE**» e del «**GIORNALE ITALIANO**», organi ufficiali del governo napoleonico, che, malgrado il loro docile adattarsi al nuovo regime, non risultarono del tutto graditi all'Austria. Con il passare degli anni, per sostenere la concorrenza degli altri giornali, la «Gazzetta» si arricchì di varie collaborazioni, con articoli letterari, recensioni, corrispondenze; negli anni Quaranta annoverò anche qualche collaboratore di spirito vagamente liberale e italiano. La materia artistica vi compare dapprima trattata nella forma della rassegna bibliografica o come notiziario informativo degli eventi culturali più alla moda, non da ultime le esposizioni braidensi, cui la rivista riservò costantemente una particolare attenzione: affidati al compilatore o ad uno dei suoi colleghi, i resoconti delle rassegne accademiche trovarono posto in appendice al giornale; se ne occuparono dapprima l'austriacante Francesco Pezzi ed il figlio Gian Jacopo, dagli anni Trenta Defendente Sacchi, e dopo il 1848 Giuseppe Rovani, che con la vivacità dei suoi interventi riscattò in parte la monotonia del giornale, affidato al codino professore Giovan Battista Menini.
15. «**GAZZETTA DI VENEZIA**» (1814-1931): dal 1816 al 22 marzo 1848 «Gazzetta Privilegiata di Venezia», dal 23 aprile 1848 al 1850 «Gazzetta di Venezia» (variamente sottotitolata

«Foglio della Repubblica Veneta», «foglio ufficiale del Governo provvisorio»), dal 1850 al 1851 «Gazzetta ufficiale di Venezia», dal 1851 al 1860 «Gazzetta Ufficiale di Venezia», poi «Gazzetta di Venezia». Epigono dalla «Gazzetta Veneta» di Gasparo Gozzi, il giornale derivava dalla fusione del «**GIORNALE DIPARTIMENTALE DELL'ADRIATICO**» di Antonio Graziosi e del «**NUOVO POSTIGLIONE**» di Domenico Cominer: il primo numero usciva il 18 aprile 1814, stampato da Graziosi e compilato da Cominer. Nel 1818 ne diveniva proprietaria la vedova Graziosi, coadiuvata nella redazione dal vecchio stampatore e giornalista Antonio Perlini e a partire dal 1823 dal genero di questi, Tommaso Locatelli. Nel 1831 la Graziosi cedeva la proprietà a Perlini e Locatelli, il quale fu unico proprietario e compilatore dal 1838 alla morte, nel 1868 (dal 1850 al 1854 la direzione fu però assunta dal professor Giovan Battista Menini): in questi anni Locatelli migliorò i caratteri tipografici, variò alcune volte il formato e incrementò il numero dei collaboratori. Giornale governativo, vantava il diritto esclusivo d'inserire gli atti ufficiali; la parte in testo si occupava soprattutto di affari politici e di cronaca nazionale e cittadina; l'appendice, redatta e spesso stesa dallo stesso Locatelli, trattava di letteratura, costumi, teatri e varietà: la materia era in parte ricavata dagli avvenimenti quotidiani, in parte da altri giornali. Per quanto riguarda le arti figurative, vi trovavano posto sia comunicazioni riguardanti opere realizzate nel Veneto, sia recensioni di volumi recentemente pubblicati o spogli di periodici nazionali ed esteri; dal 1835, oltre all'elenco in testo dei lavori esposti all'annuale mostra dell'Accademia veneziana, comparve in appendice un resoconto più dettagliato delle opere, nei primi due anni scritto dal compilatore Locatelli, in seguito solitamente affidato a collaboratori più esperti della materia (tra cui Alessandro Zanetti e Francesco Zanotto).

G. BERTHET, *La Gazzetta di Venezia: saggio storico – Lettera al redattore della Gazzetta di Venezia Cav. Paride Zajotti*, Venezia 1875.

16. «**GAZZETTA MUSICALE DI MILANO**» (1842-62; 1866-1902): pubblicato dallo Stabilimento musicale Ricordi di Milano, il settimanale riuscì fin da subito a catalizzare su di sé gli interessi del pubblico italiano. Il suo primo compilatore fu Giacinto Battaglia, che già nel 1846 abbandonò l'impresa, affidata alle cure di Alberto Mazzucato: in seguito alla nomina di direttore della Scala e del Conservatorio milanese, lo stesso musicista rassegnò le dimissioni e la «Gazzetta musicale» passò nelle mani di Filippo Filippi, suo responsabile fino alla sosta del 1862. Il giornale riservò uno spazio notevole al commento critico delle nuove opere, andate in scena nei teatri milanesi, affidando a collaboratori, stanziati nelle diverse sedi (Carlo Andrea Gambini a Genova, Luigi Ferdinando Casamorata a Firenze, Angelo Catalani a Modena, ma anche Achille Montignani a Parigi), la recensione di quanto proposto dalle altre piazze d'Italia; specifiche riviste erano destinate alla musica strumentale ed ai concerti, eseguiti in forma privata o per iniziativa governativa; una sezione a sé ospitava trascrizioni per piano, basate su opere di Bellini, Donizetti, Verdi ed altri compositori minori (Apolloni, Braga, Cagnoni, Fioravanti, Pacini, Petrella, i Ricci, Rossi); occasionalmente erano forniti brevi ragguagli biografici sui cantanti, gli strumentisti ed i compositori; affatto assente la materia artistica. Tra i principali collaboratori si segnalano Opprandino Arrivabene, Raimondo Boucheron, Angelo Catelani, Girolamo Calvi, i compositori Giovanni Pacini e Lauro Rossi; alcuni contributi furono firmati da Fétis, Wagner, Listz e Berlioz.

UNIVERSITY OF MARYLAND. CENTER FOR STUDIES IN NINETEENTH-CENTURY MUSIC – CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUI PERIODICI MUSICALI (a cura di), *Gazzetta musicale di Milano: 1842-1862, 1866-1902*, 10 vll., Ann. Abor, UMI 2008.

17. «**GEMME D'ARTI ITALIANE**» (1844-59): presenta una variante nel titolo dell'anno 1848 («Gemme d'arti italiane. Anno IV. Contenente le più insigni opere italiane di pittura e

scultura esposte nelle principali accademie»). Strenna artistica fondata da Paolo Ripamonti Carpano, proponeva una raccolta di incisioni delle opere più significative portate a termine nell'anno trascorso, corredate da un'illustrazione in prosa o versi, sempre firmata. La direzione del progetto fu affidata ad Andrea Maffei, che si avvalse fin da principio di collaboratori di pregio: Giulio Carcano, Luigi Carrer, Cesare Correnti, Tommaso Locatelli, Achille Mauri, Agostino Sagredo, Michele Sartorio, Carlo Tenca, Luigi Toccagni. Durante il triennio rivoluzionario la pubblicazione si arrestò, per riprendere nel 1851, affidata però alle cure di Antonio Zoncada: la strenna declinò nella qualità degli articoli, lasciando molto più spazio a poesie ispirate ai quadri piuttosto che ai commenti criticamente fondati. Alla collaborazione si alternarono intellettuali, che ruotavano intorno all'ambiente milanese, come Carlo Cajmi, Michele Gatta, Agostino Antonio Grubissich, Michele Macchi, Federico Odorici, Stefano Palma, Andrea Zimbelli (Andrea Maffei, Giuseppe Mongeri, Pietro Selvatico e Antonio Zoncada collaborarono in diversa misura a entrambi i periodi). L'introduzione ospitò i saggi del redattore, mentre alla fine comparve una rubrica dedicata all'annuale Esposizione braidense. Nonostante i convincimenti di Zoncada, che nel volume del 1860 mostrava l'intenzione di proseguire il proprio discorso nell'anno successivo, la storia della rivista si arrestò col numero XIV. La strenna si segnala per l'ampio spazio concesso alla pittura di genere: accanto ai dipinti di Hayez, le opere incise più di frequente risultano infatti quelle di Domenico Induno; una discreta attenzione è riservata anche alla scultura.

S. FUSARI, *Editoria e cultura a metà Ottocento: le "Gemme d'arti italiane" (1845-1861)*, tesi di laurea, relatore F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2001-2002;

C. MARIN, *La pittura di genere nelle «Gemme d'arti italiane»*, in R. CIOFFI e A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Vita e pensiero 2007, pp. 197-214

18. «**GIORNALE DI BELLE ARTI E TECNOLOGIA**» (1833-34): edito da Paolo Lampato e diretto da Alessandro Zanetti, il giornale dichiarava nella sua effimera durata lo stretto legame con Leopoldo Cicognara, alla cui scomparsa anche il periodico sospese le pubblicazioni. Mensile, era diviso in due sezioni distinte, ciascuna con una propria numerazione di pagine: la prima, dedicata alle arti figurative, presentava ad apertura i contributi originali dei collaboratori, in forma di memoria o di corrispondenza; seguiva una rivista degli articoli inseriti in opere periodiche, per le quali si dava la preferenza a quelle meno diffuse in Veneto; quindi alcune interessanti rubriche sulle invenzioni relative alle arti, sulle scoperte archeologiche, sui lavori recentemente commissionati, sui concorsi accademici, a testimonianza del legame del giornale con la produzione artistica contemporanea, della quale intendeva farsi promotore. La seconda sezione riproponeva la stessa struttura, ma trattava esclusivamente di materie scientifiche e dei nuovi ritrovati tecnici. Tra i collaboratori della parte artistica, accanto ai citati Zanetti e Cicognara, si ricordano Pietro Chevalier, Antonio Diedo, Francesco Lazzari, Melchiorre Missirini, Giannantonio Moschini, Antonio Neu-Mayr, Defendente Sacchi, Agostino Sagredo, Pietro Selvatico.
19. «**GIORNALE DELL'ITALIANA LETTERATURA**» (1802-28): fondato dai nobili fratelli padovani Niccolò e Girolamo da Rio, ebbe una vita molto irregolare: nel suo primo anno uscì in fascicoli bimestrali di 10 fogli ciascuno, per passare un anno più tardi ad una pubblicazione mensile di 6 fogli allo stesso prezzo annuo di 30 lire; nel 1812 iniziò una seconda serie con uscita bimestrale di due puntate riunite, la quale si concluse nel 1823 (mancano però le annate 1815, 1820, 1824 e 1827); la terza serie comprende solamente gli anni 1825 e 1826, mentre la quarta, quella dell'ultimo anno, apparve con la novità della suddivisione in due parti, una letteraria ed una scientifica. Nell'intento di offrire un

dettagliato compendio di quanto recentemente pubblicato nei diversi campi dello scibile (con una certa preferenza per le opere locali), il giornale ospitava sia articoli letterari, filosofici, storici od artistici, che interventi di tipo scientifico; non mancarono alcuni interventi originali, in forma di memoria o di lettera ai compilatori. Di taglio erudito, gli occasionali scritti sulle arti trovarono una loro dominante nella figura di Canova, esaltato quale genio restauratore della gloria italiana; una certa attenzione fu riservata alle risoluzioni governative di patrocinio delle arti ed alle recenti iniziative storiografiche, da quella, acclamata, di Lanzi, alla denigrata prova cicognariana. Tra i collaboratori del periodico si segnalano Niccolò Bettoni, Troilo Malipiero, Antonio Meneghelli, Gian Antonio Moschini, Pier Alessandro Paravia, Filippo Scolari e Nicolò Tommaseo.

L. PIOTTO, *Il "Giornale dell'italiana letteratura" (1802-1828): percorsi critici nell'ambito delle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova 2000-01.

20. «**GIORNALE EUGANEO**» (1844-48): il periodico padovano, in testata «Giornale euganeo di scienze, lettere e varietà», fu fondato dal medico veneziano Antonio Berti e diretto dal professore Antonio Meneghelli fino alla morte nel dicembre 1844; gli succedettero il letterato e patriota Jacopo Crescini e Guglielmo Stefani. Nel primo anno uscì due volte al mese in fascicoli separati, mentre negli anni successivi (1845-47) uscì mensilmente; solo nel settembre-ottobre 1847 e nel novembre-dicembre successivo i due fascicoli relativi ad ogni bimestre vennero pubblicati in un unico quaderno. Ogni fascicolo, specialmente nei primi anni, era accuratamente suddiviso in varie parti: prevedeva generalmente un discorso di letteratura e storia, seguito da una rassegna critica, e talora anche da cenni su cose padovane; teneva dietro qualche articolo sulle belle arti, accompagnato non di rado da una rivista critica delle opere pubblicate; seguivano o precedevano lezioni di scienze naturali, morali ed economiche; negli anni seguenti si aggiunsero nuove rubriche; rarissimi gli articoli tratti da altri giornali. Il fine politico era latente in quasi ogni scritto. Tra i suoi collaboratori più noti: Aleardo Aleardi, Giuseppe Bianchetti, Jacopo Cabianca, Vincenzo De Castro, Francesco Dall'Ongaro, Leone Fortis, Carlo Leoni, Giovanni Prati, Pietro Selvatico e Nicolò Tommaseo. Schiettamente romantico, si segnala per gli articoli sulla poesia popolare. Con il 1848 iniziò una nuova serie, della quale però non uscì che un fascicolo: scoppiata la rivoluzione rimase interrotto, poiché i suoi collaboratori preferirono passare all'azione diretta.

G. CRISTOFANELLI, *Dei giornali padovani anteriori al 1850 e specialmente del Giornale Euganeo e del Caffè Pedrocchi*, Padova, Gallina;

L. MONTOBBO, *Notizie dell'abate Antonio Meneghelli, primo direttore del Giornale Euganeo*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di SS. LL. AA.», CXI, 3, pp. 101-18;

G. GARDIN, *Critica d'arte nel "Giornale Euganeo" (1844-1848)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2001-2002.

21. «**GIORNALE ITALIANO**» (1804-15): sorto in sostituzione del «**REDATTORE ITALIANO**», il giornale, di periodicità trisettimanale, rappresentò il foglio ufficiale del governo napoleonico. Affidato alle cure di Guillon, fu in gran parte composto di veline e notiziari amministrativi, resoconti delle iniziative governative, estratti da giornali francesi. Relegata in secondo piano, l'informazione culturale dava ampio spazio ai grandi progetti di utilità pubblica ed alle iniziative intraprese in ottemperanza alla politica napoleonica di patrocinio delle arti, sia figurative che sceniche. Di particolare interesse alcuni scritti relativi alla produzione canoviana, alle attività della locale Accademia di Belle Arti, come pure i pochi interventi di carattere più propriamente estetico, testimoni delle discussioni relative al concetto di genio ed alla dipendenza dell'arte moderna dai modelli classici.

A. BUTTI, *La fondazione del Giornale Italiano e i suoi primi redattori, 1804-1806*, Milano, Cogliati 1905.

22. «GIORNALE SULLE SCIENZE E LETTERE DELLE PROVINCIE VENETE» (1821-30): corsivamente noto come ‘Giornale di Treviso’, il periodico, di indirizzo tradizionalista e classicista, era edito a Treviso da Francesco Andreola. Dal luglio 1821 al giugno 1829, sotto la direzione del parroco di Postioma Giuseppe Monico, uscì mensilmente con una tiratura media di 300 esemplari; dopo un silenzio di quattro mesi in seguito alla morte di Monico, la rivista ricomparve nel novembre-dicembre 1829 diretta da Giuseppe Bianchetti, uno dei suoi primi collaboratori accanto ad Antonio Cesari e Marco Mandruzzato, che avevano lasciato l’impresa nel maggio 1822. Divenuto bimestrale, continuò le pubblicazioni per circa un anno, fino al numero del settembre-ottobre 1830, dopo il quale Bianchetti decise di fondere il giornale a «**IL POLIGRAFO**», rivista culturale veronese nata nel luglio 1830 su iniziativa di Giovanni Gerolamo Orti Manara. Tra gli scrittori che vi collaborarono (in forma anonima durante la direzione di Monico) si segnalano: Luigi Carrer, Emanuele Antonio Cicogna, Emilio De Tiplado, Bartolomeo Gamba, il patriarca di Venezia Jacopo Monico, Giannantonio Moschini, Antonio Neu-Mayr, Pier Alessandro Paravia, Ippolito Pindemonte e Nicolò Tommaseo. Ogni fascicolo era composto di circa 50-60 facciate, dedicate per la maggior parte ad articoli di carattere letterario, tra cui, con una certa regolarità, trovavano posto alcune pagine riservate alle scienze ed alle arti; nella parte conclusiva erano ospitati necrologi di personaggi di spicco del mondo erudito veneto da poco mancati, composizioni poetiche di varia natura, ed una rubrica di “Notizie Tipografiche”, che si occupava di informare i lettori sulle novità editoriali. Dei circa 160 articoli d’arte presenti nella rivista, una ventina riguarda il mondo del teatro (annunci, recensioni o commenti a testi teatrali editi in quegli anni, principalmente tragici); altrettanti relazionano su letture e discorsi tenuti all’Accademia di Venezia, all’Ateneo di Treviso o presso altre istituzioni in occasioni di sedute ufficiali; un consistente gruppo di articoli è riservato alla figura di Antonio Canova ed agli scritti a lui dedicati; infine recensioni alle guide di città ed ai testi sull’incisione ed il collezionismo, necrologi di artisti scomparsi, descrizioni (solitamente in forma di lettere artistiche) di monumenti ed opere d’arte dell’entroterra veneto.

O. POLON, *Treviso e il suo Giornale sulle scienze e lettere delle Provincie venete (1821-1830)*, in *Atti del II Congresso Nazionale di Storia del Giornalismo*, Trieste, Comitato Provinciale di Trieste, Trieste, Comitato Provinciale di Trieste 1966, pp. 147-154;

S. ROSSETTO, *Il «Giornale delle scienze e lettere delle Provincie venete» (la difesa della tradizione linguistica nel primo Ottocento)*, «Rivista Accademie e Biblioteche d’Italia», LI (1983), n. 4-5, pp. 318-25;

B. CONTI, “*Il Giornale di Treviso*” (1821-1830): *interventi sulle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2000-2001;

N. TOMMASEO, *Gli articoli del giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete 1823-1824*, a cura di A. Cotugno, Roma, Antenore 2007.

23. «GLISSONS N’APPUYONS PAS»: «Giornale critico-letterario, d’arti, teatri e varietà», mutò titolo nel 1835 in «**IL TELEGRAFO**», per riprendere un anno dopo l’originario «**GLISSONS**». Fin dall’intestazione, che riprendeva il motto, impiegato da Francesco Pezzi nella «**GAZZETTA DI MILANO**», dichiarava l’intenzionalità del compilatore, il figlio di Francesco, Gian Jacopo, di proseguire sulla strada della varietà tematica, caratterizzante l’appendice paterna: pure, non dotato del medesimo carisma del predecessore, Gian Jacopo ridusse



spesso i propri interventi all'acrimonia sarcastica, priva di autentico valore critico. Con il trascorrere degli anni il periodico, dove non mancarono alcuni significativi interventi in merito alle esposizioni braidensi o su iniziative architettoniche di pubblico interesse, si votò quasi integralmente alla materia musicale: accanto alle corrispondenze teatrali, per lo più ricavate o riassunte da altri periodici, ed agli articoli di critica, vanno ricordate le liriche per canto e pianoforte espressamente composte per il giornale, un'iniziativa quest'ultima pionieristica per la stampa periodica italiana dell'epoca.

24. «**IL GONDOLIERE**» (1833-48): rivista di cultura generale, mutò più volte nome, editore, compilatore e aspetto. La sua nascita e fortuna si devono al grande impegno di Luigi Carrer, che diede vita ad un settimanale che integrava e migliorava il già esistente «**LA MODA**, giornale di amena conversazione», edito dal luglio 1832 al giugno 1833 da Paolo Lampato. Carrer mantenne le pagine dedicate alla moda, relegandole in una sorta di appendice finale cui rimaneva unito il figurino, mentre arricchiva il periodico di articoli letterari, inserendovi saggi, poesie, racconti, biografie di personaggi famosi, ma anche interventi sull'arte ed i teatri. Dal 1° gennaio 1834 il giornale mutava il sottotitolo de «La Moda», mantenuto per tutto il 1833, in «Giornale di Scienze, Arti, Mode e Teatri», ampliava il formato ed aumentava la frequenza delle pubblicazioni a due uscite la settimana, con una tiratura di 500 copie ad ogni uscita. La compilazione era quasi sempre opera del Carrer soltanto; raramente appariva qualche titolo con le iniziali L. T. (probabilmente Tommaso Locatelli), alcuna traduzione dal francese o dall'inglese; importante la cronaca teatrale contenuta in appendice. Nel 1835 la tipografia di Lampato ed il giornale vennero rilevati da Antonio Papadopoli, che ne affidava la gestione a Luigi Plet; in seguito al tracollo finanziario di questa tipografia, il periodico venne pubblicato da Giuseppe Antonelli per tutto il 1836, mentre dal 1837 l'unione delle forze tra Carrer, Giovanni Bernardini, Giacomo Conto e Antonio Papadopoli portava alla nascita della "Società del Gondoliere", che assumeva un ruolo importante sia come tipografia sia come negozio di libri: per alcuni anni il giornale trovava una certa stabilità editoriale, riducendo il formato e la scadenza settimanale, cambiando il sottotitolo in «Miscellanea istruttiva e dilettevole» e alleggerendo notevolmente la materia; compilatore quasi esclusivo rimaneva Carrer. Dal 1841 la stampa era affidata alla tipografia di Giovanni Cecchini, che dal 1843 diveniva editore del giornale e dal 1844 anche proprietario: la rivista assumeva di nuovo il formato grande, ma usciva ancora una volta alla settimana. Nel 1843 Carrer affidava la compilazione al giovane vicentino Giorgio Podestà, il quale infondeva una nuova vitalità al periodico, avvalendosi di numerosi collaboratori, in maniera tale da garantire una pluralità di opinioni ed una maggiore varietà di argomenti: il giornale poté così uscire due volte la settimana, il mercoledì e il sabato. Dal 1844 cominciarono a comparire i primi segnali di un inesorabile tracollo: si ritornò all'uscita una sola volta alla settimana, la qualità degli interventi scemò e si susseguirono nuovi e diversi compilatori (il giovanissimo Alearo Aleari, Vincenzo De Castro, Carlo Leoni, Andrea Maffei, il conte Giulio Pullè di Verona, Giovanni Peruzzini, Pietro Selvatico, Nicolò Tommaseo ed altri): nel 1846 il poeta e drammaturgo Giuseppe Vollo succedeva a Podestà, costretto a ritornare nel 1847 per l'abbandono di Vollo (il titolo veniva ampliato in «Il Gondoliere e l'Adria»); ma a fine anno anch'egli lasciava la direzione del giornale, che veniva assunta fino all'ultimo numero (26 febbraio 1847) da Federico Wlten e Giovanni Peruzzini. Per quanto riguarda la materia artistica, essa trovò un ampio spazio nelle pagine del giornale. Gli articoli che forniscono un maggior numero di notizie, in modo particolare sulla pittura ed in parte anche sulla scultura, sono quelli relativi alle Esposizioni dell'Accademia di Venezia: in questi interventi si trovano interessanti indicazioni sui discorsi inaugurali, sui concorsi e sulle premiazioni; seguivano descrizioni più o meno dettagliate delle principali opere esposte, influenzate dal gusto personale o da considerazioni più imparziali e tecniche a seconda che fossero fatte da semplici amatori d'arte o da persone competenti (non sempre però gli articoli erano firmati,

per cui a volte l'identità rimane oscura). Non mancavano molti altri articoli che si riferivano a singoli artisti od alle nuove opere che circolavano nella regione: in particolare dal 1844 fu prevista una "Rivista artistica", che aveva lo scopo di informare i lettori su tutte le opere in preparazione negli studi degli artisti. L'architettura trovò uno spazio più limitato, legandosi al nuovo aspetto urbanistico che la città veniva ad assumere, con la costruzione di cimiteri, macelli, parchi giochi, caffè. Altri articoli riguardavano invece forme particolari come la litografia e la caricatura, scoperte archeologiche, vendite; infine necrologi, recensioni di testi che parlavano d'arte e polemiche letterarie.

M. BERENGO, *Una tipografia liberale veneziana della Restaurazione. Il Gondoliere*, in ISTITUTO DI BIBLIOTECONOMIA E PALEOGRAFIA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA (a cura di), *Libri tipografi e biblioteche. Ricerche storiche dedicate a L. Balsamo*, Firenze, Olschki 1997, pp. 335-354;

J. FERIN, "Il Gondoliere" *sulle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2004-2005.

25. «L'INDICATORE» (1824-37): fondato da Giacinto Battaglia, il periodico, dapprima edito con il titolo «Indicatore Lombardo» (1824-33), si dipartiva in due sezioni: la prima conteneva articoli tradotti dalle maggiori riviste europee o ripresi da giornali italiani, intramezzati talvolta da contributi originali, spesso racconti e novelle; la seconda era costituita in gran parte da recensioni e analisi più o meno dettagliate di pubblicazioni italiane e straniere, che affrontavano temi storico-letterari, economico-sociali o filantropico-educativi. Tra i suoi redattori si ricordano Opprandino Arrivabene, Cesare ed Ignazio Cantù, Francesco Longhena, Achille Mauri, Giambattista Menini, Felice Romani, Giuseppe Sacchi, Michele Sartorio, Tullio Dandolo, Nicolò Tommaseo, Giovanni Antonio Zunca; dal dicembre 1833 all'agosto del 1834 vi collaborò assiduamente Defendente Sacchi, responsabile della rubrica di "Rivista critica e varietà" e di quella di "Belle Arti"; dall'inizio del 1835 e fino alla morte, avvenuta pochi mesi dopo, prese parte all'iniziativa anche Gian Domenico Romagnosi. La seconda serie presenta degli interventi degni di nota per quanto riguarda la materia artistica, trattata alquanto superficialmente nel primo decennio: si segnalano gli articoli, relativi ad alcune collezioni private milanesi ma anche europee, un discreto interesse per le arti medievali e per l'incisione contemporanea, taluni pregevoli interventi di tipo estetico. Dal 1837 prese il via una nuova serie, annunciata nelle parole di Arrivabene all'insegna dello "eclettismo universale" e della "generalizzazione": si concluderà a fine anno, quando, smesse le pubblicazioni, il giornale si fuse con il «**RICOGLIATORE ITALIANO E STRANIERO**» per dar vita alla «**RIVISTA EUROPEA**».

26. «L'ITALIA MUSICALE» (1847-59): «giornale artistico-letterario», edito dallo Stabilimento Musicale di Francesco Lucca in Milano, per i primi mesi uscì settimanalmente il mercoledì con un numero di otto pagine a due colonne, accompagnato a volte da pezzi di musica o da disegni rappresentanti scene o figurini di costumi teatrali, od opere eminenti di pittura, scultura ed architettura. Struttura e contenuti si ispiravano alla «**GAZZETTA MUSICALE DI MILANO**», edita da Ricordi, che aveva cominciato le pubblicazioni cinque anni prima. Il 15 marzo 1848, a seguito dell'insurrezione milanese contro l'Austria, il giornale mutava testata in «Italia libera, giornale politico-artistico-letterario», per interrompersi bruscamente tre mesi dopo, il 21 giugno, con il ritorno degli Austriaci a Milano. Dopo circa un anno e mezzo, la rivista riprese le pubblicazioni il 30 gennaio 1850, con frequenza bisettimanale e una nuova veste editoriale, ripristinando la primitiva testata con il sottotitolo «giornale dei teatri, di letteratura, belle arti e varietà» e tralasciando gli inserti musicali ed illustrati. A partire dal gennaio 1859 e fino al 23 aprile la cadenza di pubblicazione si trasformò in un numero ogni cinque giorni, ma in coincidenza con lo scoppio della seconda guerra d'indipendenza il periodico cessava nuovamente, per non più riprendere. Inizialmente la sua

direzione venne assunta dallo stesso editore proprietario Francesco Lucca, coadiuvato da estensori che collaboravano alla redazione di alcune rubriche (per le arti figurative si segnalano in particolare Francesco Dall'Ongaro, Salvatore e Pietro Massa, Giuseppe Rovani e soprattutto Carlo Tenca, cui si deve l'articolo di presentazione del nuovo giornale e una serie di rilevanti scritti sulla funzione della critica); a partire dal 1857 Antonio Ghislanzoni assunse nella gestione del giornale un ruolo direttivo, che divenne ufficiale all'inizio del 1858. Sin dagli inizi la struttura del periodico prevedeva uno o più articoli d'apertura, di contenuto di volta in volta storico, critico, scientifico, bibliografico, nei quali la precedenza veniva solitamente data agli articoli dedicati alle belle arti, alla letteratura ed alla drammatica; un largo settore era riservato alla rubrica delle "Notizie teatrali", attraverso corrispondenze o tramite la riproduzione di articoli da altri giornali teatrali. Alla ripresa delle pubblicazioni nel 1850, il giornale assunse una struttura in parte modificata: ai saggi critici e storici di apertura, seguivano l'ampia e minuziosa rubrica "Teatri e notizie diverse", la rubrica "Scritture recenti" e quella "Artisti disponibili", la rubrica "Miscellanea" e infine la pubblicità, ovvero una rassegna delle recenti pubblicazioni e acquisizioni di proprietà dello Stabilimento musicale Lucca.

UNIVERSITY OF MARYLAND. CENTER FOR STUDIES IN NINETEENTH-CENTURY MUSIC – CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUI PERIODICI MUSICALI (a cura di), *L'Italia Musicale: 1847-1859*, 5 vll., Ann. Abor, UMI 1992.

27. «**MEMORIE SCIENTIFICHE E LETTERARIE DELL'ATENEO DI TREVISO**» (1817-1984): si tratta degli Atti dell'Ateneo trevigiano, editi da Francesco Andreola. La periodicità varia: il primo volume uscì nel 1817, il secondo nel 1819, il terzo nel 1824, dieci anni dopo il quarto, quindi il quinto nel 1847; nel 1876 era pubblicato un volume con il titolo «Atti e memorie», il quale avrebbe dovuto inaugurare la seconda serie, che però cominciò solamente nel 1985. Alle relazioni del Segretario per le Lettere e del Segretario per le Scienze (fedeli resoconti del contenuto delle letture tenute dai soci e dai corrispondenti), seguivano alcune memorie, riportate integralmente: i temi erano vari, dal diritto alla filologia, dall'arte alla politica, alla matematica ed alle scienze applicate; frequenti le relazioni dedicate alla povertà sia nelle città sia, soprattutto, nelle campagne, all'istruzione elementare, alla pellagra, alla disoccupazione, alla moralità del popolo. I toni erano sempre misurati, anche le perorazioni più vigorose restavano distanti dalla polemica; l'attualità politica era nascosta sotto i fitti velami della storia per trasparire solo a tratti, in modo allusivo.
28. «**LA MINERVA TICINESE**» (1829-31): fondata da Francesco Regli a Pavia nel 1829 con un'irrisoria tiratura di 120 esemplari, si trasferì due anni dopo a Milano (con il titolo ridotto «La Minerva»), dove venne a spegnersi con soli tre fascicoli (26 marzo 1831). Settimanale, ebbe come sottotitolo «Giornale di scienze, lettere, arti, teatri e notizie patrie». È celebre per gli interventi sulle arti del suo compilatore, Defendente Sacchi, che vi anticipò alcune riflessioni sulla pittura di storia, poi sviluppate nella «**GAZZETTA DI MILANO**».
29. «**LA MODA**» (1836-50): «giornale dedicato al bel sesso», quindi «giornale di notizie letterarie, mode e teatri», ebbe una prosecuzione nella «**GAZZETTA DEI TEATRI**» (1850-1923?), rivista dotata di una propria agenzia teatrale. Edita da Francesco Lampato, sorse in sostituzione dell'«**ECO**», del quale conservò la cadenza trisettimanale. La maggior parte degli articoli era di varia letteratura (traduzioni, novelle, racconti per lo più ameni, ma non privi di intenzionalità formative nei confronti delle potenziali lettrici) o si occupava di costume; le notizie d'interesse teatrale, particolarmente attente agli avvenimenti dei teatri degli altri stati italiani ed agli spettacoli esteri, occupavano circa un terzo del giornale; gli interventi artistici, più sporadici, riguardarono avvenimenti od artisti di moda, con particolare risalto per le esposizioni braidensi, su cui scrissero Temistocle Solera e

Francesco Ambrosoli. Tra i suoi collaboratori, assidui o più di frequente occasionali, si ricordano Bermani, d'Azeglio, Frisiani, Leoni, Malvezzi, Prati, Giuseppe Sacchi, Tenca e Turotti.

30. «**MONITOR DI TREVISO**» (1807-13): giornale governativo a carattere locale, vantò tra i propri collaboratori il medico-filosofo Giambattista Marzari, l'abate Giuseppe Monico, arciprete di Postioma, il medico e scrittore Renato Arrigoni di Valdobbiadene. L'impressione globale di mediocrità, che denota il periodico, si estende anche agli sporadici interventi sulle arti figurative, sostanzialmente limitati al ragguaglio informativo su alcuni recenti lavori, con una spiccata preferenza per le iniziative canoviane.

A. CHIADES, *Un giornale, una storia: il Monitor di Treviso, 1807-1813*, Treviso, Clich 1982.
31. «**IL NUOVO OSSERVATORE**» (1814): foglio politico-letterario padovano in quattro pagine divise in due colonne, ispirato ad un omonimo tedesco, uscì con cadenza giornaliera dal 23 marzo al 31 dicembre 1814. Insignificanti i contributi di tipo artistico.
32. «**POLIGRAFO**» (1811-14): «Giornale di critica letteraria», uscì con cadenza settimanale ogni domenica. Di orientamento dichiaratamente classicista, è celebre per le polemiche linguistiche tra i suoi redattori ed i puristi, radunati attorno alla figura del padre Cesari. Se pure siglati, gli articoli risultano per la maggior parte attribuibili: in particolare l'iniziale O. celava immancabilmente Francesco Pezzi, la Y. è riconducibile a Lamberti, la B. a Bartolomeo Benincasa. Significativi alcuni interventi sulla produzione scenica contemporanea; più defilata la materia artistica, generalmente trattata nella forma del notiziario informativo o del commento bibliografico.

R. CHINI, *Il «Poligrafo» e l'«Antipoligrafo». Polemiche letterarie nella Milano napoleonica*, «Giornale storico della Letteratura italiana», LXXXIX (1972), pp. 97-105.
33. «**POLIGRAFO**» (1830-45): «Giornale di scienze, lettere ed arti», diretto da Giovanni Girolamo Orti Manara, vantò tra i suoi collaboratori Campi, Canella, Cesari, Meneghelli e Missirini. Bimensile, era suddiviso in otto distinte sezioni, che spaziavano dalla filosofia alla giurisprudenza, all'economia, le scienze mediche e naturali, la letteratura, e ancora orazioni, novelle, romanzi, belle arti, musica, teatri e varietà. Accanto alle memorie originali, trovavano posto rassegne bibliografiche e notiziari informativi sulle più recenti invenzioni e scoperte nei campi d'interesse del periodico. Alla prima serie (dal 1830 al 1833), ne seguì una seconda, che coprì un biennio (1834-35): dal 1836 quasi ogni anno iniziò un nuovo ciclo. Costante l'interesse dei compilatori nei riguardi delle arti figurative, esplicitato sia nella forma del compendio erudito, sia per mezzo di contributi critici di più ampio respiro: un'attenzione particolare meritano gli interventi, relativi agli artisti ed alla produzione veronesi, su cui la rivista offre un osservatorio privilegiato.
34. «**LO SPETTATORE**» (1814-18), poi «**RACCOGLITORE**» (1818-20), poi «**RICOGLITORE**» (1821-24), «**NUOVO RICOGLITORE**» (1825-33), poi «**RICOGLITORE ITALIANO E STRANIERO**» (1834-37): l'originario sottotitolo, «*ossia archivj di viaggi, di filosofia, d'istoria, di poesia, di eloquenza, di critica, di archeologia, di novelle, di belle arti, di teatri e feste, di bibliografia e miscellanee adorni di rami*», subisce poche variazioni nel corso degli anni: si segnala, dal 1821 al 1824, la dichiarata responsabilità editoriale di Davide Bertolotti, che, pur mantenendo anche in seguito la proprietà, cedette poi la redazione ad Anton Fortunato Stella. Questi ne affidò la compilazione ai cugini Defendente e Giuseppe Sacchi, che conferirono al giornale una linea marcatamente progressista. Durante la direzione di

Bertolotti gli interessi del giornale furono prevalentemente rivolti alla letteratura ed al teatro, con alcuni importanti interventi in merito alla contemporanea produzione drammatica ed operistica; la materia artistica risulta relegata in secondo piano, circoscritta alla relazione informativa delle annuali esposizioni braidensi e dei discorsi inaugurali del segretario, o a poche note su imprese architettoniche di pubblico interesse, stilate nella forma di missiva anonima. Con l'avvento dei Sacchi, alla riduzione dei compendi bibliografici in favore di articoli originali di più ampio respiro, si accompagnò una maggiore attenzione per le arti figurative: ancora di primario interesse risultano le mostre milanesi, di cui vennero offerti dettagliati resoconti critici; non mancarono importanti riflessioni sulla condizione dell'arte attuale, con precise note informative in merito alle più recenti iniziative pubbliche e private; ancora riguardevole il rinnovato interesse per la storia, con documentate ricostruzioni biografiche ed indagini sul campo, volte a ricostruire le fila del percorso artistico moderno. Ancora di maggior interesse la serie conclusiva dal 1834 al 1837, cui collaborarono, accanto ai Sacchi, Egidio De Magri, Luigi Cicconi, Cleto Porro, Michele Sartorio, Nicolò Tommaseo, Luigi Torelli: oltre a significativi contributi originali, di particolare interesse risultano in questa fase gli articoli di recensione a recenti pubblicazioni in volume, i quali, definitivamente dismessa la veste documentaria, che aveva contraddistinto gli iniziali interventi di Bertolotti, acquisirono una nuova autonomia rispetto al testo commentato, offrendo importanti indicazioni per la sua comprensione. Si fuse infine con l'«INDICATORE», dando vita alla «RIVISTA EUROPEA».

35. «RIVISTA EUROPEA» (1838-47): nata dalla fusione di due vecchie testate, «L'INDICATORE LOMBARDO» ed il «RICOGLITORE ITALIANO E STRANIERO», la rivista usciva a Milano presso la vedova di Anton Fortunato Stella e figli. Dopo un inizio alquanto incerto, sotto la direzione di Giacinto Battaglia, la pattuglia dei collaboratori si andò irrobustendo, con la partecipazione di Cesare ed Ignazio Cantù (il primo nelle vesti abituali del curato di Montalcino, il secondo a volte sotto lo pseudonimo di Gio...Antonio Zonca), poi Cesare Correnti, Vincenzo De Castro e Nicolò Tommaseo: un gruppo composto da persone tutte nate nell'Ottocento, accomunate da una profonda fede cattolica, la quale dava aspetti specifici al loro romanticismo, non alieno da una ragionata collaborazione con l'Austria del neoimperatore Ferdinando. Sotto la guida di Ignazio Cantù, più ancora che di Battaglia, la rivista prese abbastanza presto un impianto regolare ed una sua fisionomia, testimone di una sincera passione culturale europea: agli scritti storici, gli studi sulla condizione delle lettere, i ritratti di scrittori contemporanei italiani e stranieri, seguivano le rassegne bibliografiche, le cronache milanesi e l'annuale necrologio. Uno spazio considerevole era riservato alle arti figurative, dove la precisa tendenza estetica impersonata da Selvatico (che vi pubblicò alcuni articoli, poi confluiti nel fondamentale volume *sull'Educazione del pittore storico odierno italiano* del 1842), Tommaseo e De Castro (tutti, più o meno, cattolici, puristi e medievaleggianti), veniva arricchita dai contributi di Camillo Laderchi, storico dell'arte ferrarese, Carlo D'Arco e Giuseppe Sacchi. Le polemiche per l'eccessiva moderazione della rivista, portarono al costituirsi di un gruppo di opposizione, laico e più distaccato (anche se non ancora avverso) nei confronti dell'Austria, il quale si raccolse attorno a Carlo Tenca. Nel 1843 Giacinto Battaglia subentrava pienamente agli Stella, prevedendo nuovi ordinamenti interni e riprendendo la numerazione da 1: i Cantù lasciavano definitivamente, mentre facevano la loro comparsa nuove firme, come quelle di Gottardo Calvi, Antonio Mauri e il tommaseiano Michele Sartorio. Dal 1844 ne diveniva responsabile Carlo Tenca (e l'anno successivo anche proprietario), che si associava nella collaborazione Giuseppe Mongeri, Caterina Percoto, Giuseppe Torelli ed altri: Tenca cercò di creare uno spirito della rivista, subito riconoscibile grazie alle sue rassegne, alle sue polemiche, ai suoi contributi destinati a legare i singoli articoli, visti in una prospettiva liberal-progressista. Il periodico,

in questi anni di qualità eccezionale, terminava alle prime avvisaglie della prossima rivoluzione, alla quale parteciparono quasi tutti i suoi collaboratori.

G. BEZZOLA, *La "Rivista Europea" 1838 ma 1844/1847*, «La Nuova Rivista Europea. Lettere e arti/cultura e politica», I (1977), n. 1, pp. 12-19;

P. SARTORI, *La critica d'arte nella "Rivista europea", 1838-1847*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a. a. 1980-1981;

F. BERNABEI, *Critici d'arte nella «Rivista Europea» (1838-1847)*, «Atti dell'Istituto Veneto di SS. LL. AA.», CXL (1982), pp. 115-32.

36. «**I TEATRI**» (1827-31): sottotitolato «Giornale drammatico musicale e coreografico», fu una pubblicazione irregolare, ad uscita settimanale, edita a Milano dal 21 aprile 1827 al 4 gennaio 1831. Come dichiarava l'intestazione, gli interessi dei compilatori, Gaetano Barbieri e Giacinto Battaglia, furono rivolti prevalentemente alla vita teatrale ed in particolare alle attività dei primi quattro teatri milanesi: La Scala, la Canobbiana, il Teatro Re ed il Carcano; non mancarono comunque interventi, relativi alla produzione drammatica europea (Francia, Austria, Germania, Gran Bretagna). Ciascun fascicolo cominciava con un articolo di ampio respiro critico o con la biografia di un artista o interprete teatrale, di frequente accompagnata da un ritratto litografico; seguivano altri interventi minori di argomento storico od estetico; molto spesso erano previste appendici e supplementi, ad anticipazione o complemento di quanto stampato nei fascicoli ordinari. La materia artistica fece la sua comparsa sulle pagine del giornale a partire dal 1828, quando Battaglia cominciò a recensire, con acuto spirito critico, le annuali rassegne espositive dell'Accademia di Brera. Tra i collaboratori si segnalano Pietro Lichtenthal, Simone Mayr, Giovanni Pacini e Pietro Rolla.

UNIVERSITY OF MARYLAND. CENTER FOR STUDIES IN NINETEENTH-CENTURY MUSIC – CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUI PERIODICI MUSICALI (a cura di), *I Teatri (1827-1831)*, 2 voll., Ann. Abor, UMI 1992.

37. «**IL TELEGRAFO DEL BRENTA**» (1808-1811), poi «**GIORNALE DEL BRENTA**» (1812-13?): notiziario eminentemente amministrativo, edito ogni quattro giorni dalla tipografia Zanon Bettoni, presenta sporadici interventi di tipo culturale nell'ultima pagina. Pochi i contributi sulle arti figurative, generalmente limitati all'informazione di particolari avvenimenti di patrocinio governativo od a brevi ragguagli bibliografici.
38. «**IL VAGLIO**» (1836-52): settimanale di interessi prevalentemente letterari, pubblicato dalla tipografia di Alvisopoli, mutò varie volte il sottotitolo originario «Antologia di letteratura periodica», che nel 1839 divenne «Giornale di letteratura periodica» e l'anno successivo «Giornale di scienze, lettere ed arti». Nonostante la rigida censura, il periodico continuò ad essere stampato fino agli anni a cavallo della rivoluzione, che segnarono un lento decadere. Nel 1848 riprese con il sottotitolo di «Giornale Nazionale e Indipendente», ma ebbe vita effimera, cessando il 2 settembre dopo solo 36 numeri. Risorse alla fine della rivoluzione, continuando stentatamente fino al 31 luglio 1852. Il giornale usciva ogni sabato, diviso in più rubriche che variarono negli anni e che si occuparono di argomenti diversificati. Compilatore per i primi due anni fu Tommaso Locatelli, che già nel 1837 abbandonò il compito per dedicarsi esclusivamente all'oneroso lavoro di direttore della «**GAZZETTA DI VENEZIA**». Fu allora Francesco Gamba a succedergli, conservando l'incarico fino alla fine. La formula era quella, allora di gran moda, dei riassunti o delle traduzioni da altri periodici italiani e stranieri fra i più conosciuti. Non mancavano tuttavia componimenti originali in prosa e in versi, ed in seguito si ebbe un progressivo allargamento degli interessi verso l'informazione d'attualità. Numerosi gli estratti da opere di ogni genere e tendenza, opportunamente mescolati a fatti ed eventi di interesse veneziano. Rilevanti gli scritti

riguardanti le belle arti, stimolati dalle annuali Esposizioni dell'Accademia di Venezia; comparirono inoltre articoli monografici, dedicati principalmente a opere pittoriche (solo pittura italiana e quasi esclusivamente veneta), ma in qualche caso anche sculture ed edifici architettonici; ristretto al biennio 1841-42 fu lo "Album artistico", nel quale si fornivano notizie relative alle opere che si stavano eseguendo; infine notizie biografiche su artisti contemporanei e del passato, informazioni sulla condizione dell'arte in Italia, recensioni dei testi a stampa, che si occupavano di arti figurative. Tra i suoi collaboratori si segnalano Jacopo Cabianca, Pietro Chevalier, Emanuele Cicogna, Francesco Dall'Ongaro, Pier Antonio Paravia, Giovanni Prati, Felice Romani, Agostino Sagredo, Nicolò Tommaseo, Pietro Zandomenighi, Francesco Zanotto.

R. PASQUALIN, *Critica d'arte nella rivista "Il Vaglio" (1836-1852)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2002-2003.





*Antologia*

Nell'*Antologia* i testi sono distinti in quattro sezioni, corrispondenti ai capitoli dell'esposizione: la suddivisione interna a ciascuna parte risponde invece a criteri differenti rispetto alla ripartizione dei paragrafi.

I singoli interventi sono stati opportunamente selezionati in base a quello, che ci è sembrato il loro aspetto maggiormente degno d'interesse: in alcune occasioni abbiamo comunque preferito fornire dei brani più ampi, caratterizzati da una pluralità di temi, per lasciare alla prosa dei commentatori il respiro contestuale necessario.

Nella trascrizione dei testi ci si è attenuti a scrupolosa fedeltà per quanto riguarda manierismi lessicali, ortografici (per es. uso delle doppie), storpiamento dei nomi stranieri, uso disinvolto dell'accento grave o acuto anche in parole francesi, segni di interpunzione difformi dalle abitudini moderne. Abbiamo introdotto la formula *[sic]* solo dove potessero sorgere equivoci. I tagli interni al testo sono indicati con la consueta formula dei tre puntini tra parentesi quadra.

## Capitolo primo

### I) **La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa ottocentesca**

B. B[ENINCASA], [...], «Giornale Italiano», 1804, n. 124.

G. GOJA, [...], ivi, 1809, n. 262, p. 1048.

*Proemio*, «Biblioteca Italiana», V (1821), 17, pp. 3-266.

S., *Da quali illusioni nasca il diletto che si prova ne' gran teatri*, «Gazzetta di Venezia», 1823, n. 24, pp. 93-96.

*Brera 1834. Pittura*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 52, pp. 409-12.

T. SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838), n. 75.

IL CURATO DI MONTALCINO (C. CANTÙ), *Le Strenne. Agli Editori della Rivista Europea*, «Rivista Europea», I (1838), 1, pp. 137-42.

*Solenne esposizione d'oggetti di belle arti all'i. r. Accademia di Venezia*, «Cicala», I (1838), n. 19.

G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, «Glissons», VII (1840), n. 37.

G. B[ATTAGLIA], *Ai lettori e ai collaboratori della Rivista Europea*, «Rivista Europea», III (1840), 1, pp. V-XII.

[ID.], *Rassegna critica delle Belle Arti*, ivi, 2, pp. 55-56.

*Esposizione di belle arti nell'I. R. palazzo di Brera*, «Moda», VIII (1843), n. 53.

P. MURANI, *Gemme d'Arti Italiane, Anno primo. Milano e Venezia coi tipi dell'I. R. Privileg. Fabbrica Nazionale di P. Ripamonti Carpano, 1845*, «Giornale Euganeo», II (1845), 1, pp. 169-73.

ID., *Album – Esposizione di Belle Arti in Milano, ed altre città d'Italia, dedicato all'illustriss. Sig. Marchese Paolo Rescalli – Milano, i.r. Stabilimento priv. Naz. di Carlo Canadelli 1844. Anno 8.vo*, ivi, pp. 173-76.

C. TENCA, *Le Strenne*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 1, pp. 115-25.

### II) **Il pubblico: occasioni di consumo dell'arte e sue capacità di giudizio**

*Gran Teatro della Scala in Milano. Oriamo Melodramma serio in due atti. Musica del Sig. Maestro Vincenzo Lavigna. Poesia di... Opera rappresentata in Torino tre anni fa*, «Corriere delle Dame», VI (1809), n. 9, pp. 65-66.

*R. Teatro alla Scala. Il Noce di Benevento, ballo in quattro atti, composto e diretto dal sig. Salvatore Vigano*, «Giornale Italiano», 1812, n. 133, pp. 531-32.

*I. R. Teatro alla Scala. La Roccia di Frantestein, melodramma eroicomico, con musica del sig. Mayr*, «Gazzetta di Milano», 1816, n. 193.

*Gli ultimi giorni del Carnevale in Milano. Lettera di un Parigino ad un suo amico in Parigi*, «Ricoglitore», VI (1823), 19, pp. 65-80.

G. B[ATTAGLIA], *I. R. Teatro della Scala. Fausta, melodramma con musica del M.° Donizetti*, «Barbiere», I (1833), n. 1.

M., *Le antichità di Atene di J. Stuart, prima versione italiana*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 3, pp. 138-42.

[L. CARRER], *Sei recite della Norma nel Teatro l'Apollo*, «Gondoliere», II (1834), n. 32

[ID.], *La Bellezza*, ivi, n. 88, pp. 349-50.

- [G. J. PEZZI], *Cenni sulla verità nelle arti*, «Glissons», I (1834), n. 21.
- O. ARRIVABENE, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera. Idee preparatorie*, «Figaro», III (1837), n. 37, pp. 145-46.
- B. BERMANI, *La Confessione, dipinto di Molteni*, «Album», II (1838), pp. 3-12.
- E. [DE MAGRI?], *Delle attuali condizioni del Teatro Drammatico in Italia*, «Rivista Europea», I (1838), 3, pp. 344-55.
- T., *Mostra degli oggetti di belle arti nel Palazzo di Brera in Milano*, «Glissons», V (1838), n. 82.
- C., *Di una nuova opera del maestro Saverio Mercadante*, «Vaglio», III (1838), n. 12, pp. 97-99.
- Il Teatro alla Scala in Milano. Lettera del pianista Liszt*, «Moda», III (1838), n. 56.
- A. C., *I visitanti le pubbliche esposizioni di belle arti*, «Vaglio», VII (1842), n. 43, pp. 338-40.
- G. B[ATTAGLIA], *Il professore di musica e il dilettante*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 37, pp. 157-58.
- [TENCA?], *Teatro Re*, «Moda», VIII (1843), n. 57.
- G. M., *Esposizione dei grandi concorsi all'Accademia di Belle Arti in Milano*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp.131-37.
- P. ROTONDI, *Veduta delle coste di Normandia. Quadro di Eugenio Isabey*, «Album», IX (1845), pp. 71-75.
- DOTT. ARRIGHI, *Del buon gusto in fatto di musica*, «Figaro», XII (1846), n. 92, pp. 366-67.
- L. TOCCAGNI, *Proemio sul diritto del pubblico a giudicare di belle arti*, «Album», X (1846), pp. V-X.
- Milano*, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 5, pp. 17-19.

### III) **Compiti e prerogative della critica d'arte**

- [F. PEZZI], *Il pubblico*, «Gazzetta di Milano», 1819, n. 13.
- Teatro Gallo in San Benedetto, L'Armida di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 252, pp. 905-06.
- Teatri musicali di Venezia*, ivi, 1820, n. 76, pp. 301-03.
- [T. LOCATELLI], *Appendice alla Gazzetta Privilegiata di Venezia n. 222*, ivi, n. 222, pp. 885-87.
- Y [F. ROMANI], *Spettacoli musicali dell'autunno 1827 nell'I. R. Teatro della Scala*, «Vespa», I (1827), pp. 121-26.
- T. L[OCATELLI], *Gran Teatro della Fenice. – Alessandro nell'Indie, musica del sig. maestro Macini*, «Gazzetta di Venezia», 1828, n. 20.
- ID., *I Giornalista – Spettacoli teatrali in S. Benedetto, e in S. Luca*, ivi, 1829, n. 115.
- [F. AMBROSOLI], *Esposizione pubblica del 1830. L'ignorante a Brera*, «Eco», III (1830), n. 110.
- Esposizione di Brera*, «Gazzetta di Milano», 1831, n. 255, pp. 1021-23.
- Dell'indole e dello stato attuale delle art del disegno in Lombardia. Relazione di DEFENDENTE SACCHI*, «Nuovo Ricoglitore», IX (1833), n. 99, pp. 153-87.
- L. C[ICOGNARA], *Della fallacia de' giudizi nelle opere di gusto*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 1, pp. 5-13.
- [G. J. PEZZI], *Esposizione in Brera. Cenno preliminare*, «Glissons», I (1834), n. 32.
- A. LAMBERTINI, *Osservazioni in proposito di articoli che sulle Esposizioni si pubblicano*, «Gazzetta di Milano», 1835 (in *Varie appendici*, pp. 243-48).
- Lettera del signor HAYEZ all'Estensore*, ivi (in *Varie appendici*, pp. 281-85).
- B[ATTAGLIA], *Pubblica esposizione delle belle arti nel palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 74, pp. 293-94.
- G. C., *Ad alcuni analizzatori di musica*, «Fama», I (1836), n. 147, p. 587.
- [T. LOCATELLI], *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 170, pp. 677-79.
- P. ZANDOMENEGHI (FIGLIO), *Erminia, quadro del sig. Grigoletti*, ivi, 1836, n. 157, pp. 625-26.
- D. – r, *Sul Belisario. Del signor maestro Donizetti*, «Vaglio», I (1836), n. 10, pp. 79-80.
- P. CHEVALIER, *Polemica. Continuazione delle note agli articoli della Gazzetta Privilegiata sulle opere esposte nell'Accademia di Belle Arti*, ivi, n. 37, pp. 295-96.
- D'un giornalista veterano ad un novizio. Lettera che, in mancanza d'altro, può servire di prefazione*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», III (1836), pp. 5-27.
- [L. PRIVIDALI], *Non posso tacere*, «Censore», IX (1837), n. 48, pp. 189-91.
- XII [L. MALVEZZI?], *Rivista delle sale di Brera. I*, «Fama», II (1837), n. 56, p. 221.
- [L. PRIVIDALI], *Proemio*, «Corriere dei Teatri», I (1838), n. 1, pp. 1-2.
- G. BERETTA, *Dell'odierna critica di belle arti in Milano*, «Figaro», VI (1840), n. 16, p. 63.
- P. S[ELVATICO], [...], «Rivista Europea», III (1840), 2, pp. 56-64.
- B.[DE BONI], *Itinerario della mia settimana*, «Gondoliere», IX (1841) n. 32, p. 256; n. 33, pp. 258-64 .
- P. SELVATICO, *Sopra un quadro di Carlo Bellosio rappresentante alcuni episodii del Diluvio*, «Rivista Europea», IV (1841), 3, pp. 86-100.
- G. VITALI, *Delle presenti condizioni della Musica*, «Gazzetta Musicale», I (1842), n. 16, pp. 65-66.
- B., *Diverse specie di critici musicali. I critici pedanti*, ivi, II (1843), n. 4, pp. 13-14.
- B-i, *Sui giudizi musicali*, ivi, n. 34, pp. 145-46.
- L. , *Gli scrittori di articoli musicali*, «Vaglio», VIII (1843), n. 31, pp. 247-48.
- [P. COMINAZZI?], *Il pubblico e la critica teatrale*, «Fama», VIII (1843), n. 80.

- J. CABIANCA, *Dei pregiudizii e delle false idee degli artisti nelle belle arti, opera di Barolomeo Soster*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 71, pp. 281-83.
- P. A. MINOLI, *Sulla musica di Adam, nel balletto, La Gisella*, «Gazzetta Musicale», III (1844), n. 9, p. 37.
- BERMANI, *Della critica in fatto d'arte. Articolo I*, ivi, n. 18, pp. 72-73.
- BERMANI, *Della critica in fatto d'arte. Articolo II*, ivi, n. 51, pp. 210-11.
- A. BERTI, *Sulla Critica*, «Giornale Euganeo», I (1844), 1, pp. 1-8.
- G. VENANZIO, *Con quali mire si debba scrivere una Storia delle Arti del bello visibile, specialmente in Italia. Discorso di Pietro Selvatico letto nella solenne distribuzione de' Premii nell'Accademia di Belle Arti in Ravenna il giorno 14 giugno dell'anno 1843 e pubblicato per le auspicatissime nozze Cittadella-Dolfin, Padova dalla Tipografia del Seminario 1844*, ivi, 3, pp. 556-58.
- A. SAGREDO, *Episodio della strage degli innocenti, quadro ad olio di Natale Schiavoni*, «Gemme», I (1844) pp. 39-48.
- C. TENCA, *Abele moribondo, statua di Giovanni Duprè di proprietà di S. M. l'Imperatore delle Russie*, ivi, pp. 159-65.
- G. GIRO, *Una proposta ed un esempio*, «Gondoliere», XIII (1845), n. 43, pp. 341-42.
- G. ROMANI, *Critica e pubblico di teatro*, «Figaro», XI (1845), n. 5, pp. 18-19.
- P. C[OMINAZZI], *I. R. Teatro alla Scala. Giovanna d'Arco, dramma lirico di T. Solera con musica del maestro Giuseppe Verdi – (13 febbraio)*, «Fama», X (1845), n. 15.
- P. MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 170-78.
- P. MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, ivi, pp. 255-65.
- C. MELLINI, *Dell'analisi critica della composizione musicale*, «Fama», XI (1846), n. 45.
- ID., *Dell'analisi critica della composizione musicale*, ivi, n. 46.
- IL COMPILATORE [G. VOLLO], *Impressioni della veneta Esposizione di Belle Arti (1846)*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 33, pp. 513-19.

#### IV) *I rapporti con le istituzioni accademiche: dalla divulgazione degli insegnamenti alle perplessità sulla loro efficacia*

- Segr. DIEDO, *Venezia 17 Agosto. Catalogo delle Opere prodotte alla pubblica esposizione in questa Regia Accademia di Belle Arti oltre a quelle dei Giovani premiati*, «Gazzetta di Venezia», 1817, n. 193, pp. 769-70.
- Venezia 28 agosto, ivi, n. 195, p. 789.
- Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 23 agosto 1821*, «Biblioteca Italiana», VI (1821), 21, pp. 116-25.
- CASTIGLIONI – I. FUMAGALLI, *I. R. Accademia delle Belle Arti in Milano. Programmi pei grandi concorsi*, «Gazzetta di Venezia», 1830, n. 165, pp. 657-59.
- R., *Accademia di Venezia*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), pp. 204-20.
- [G. J. PEZZI], *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nella I. R. Accademia di Venezia*, «Glissons», IV (1837), n. 99.
- GIOV...I ANT. ZUNCA [I. CANTÙ], *Cronaca. Agosto 1839*, «Rivista Europea», II (1839), 3, pp. 438-54
- ID., *Cronaca. Settembre 1839*, ivi, 4, pp. 90-100.
- P. CHEVALIER, *Ciarle al vento*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 135, pp. 538-39.
- G. F. P., *Sulla esposizione attuale artistica triestina della società dell'Incoraggiamento*, «Vaglio», V (1840), n. 40, pp. 313-14.
- P. SELVATICO, *I grandi concorsi esposti nell'Accademia di Venezia nel luglio del 1842*, «Rivista Europea», V (1842), 3, pp. 367-78.
- ID., *Esposizione di belle arti in Venezia nell'agosto del 1842*, ivi, 4, pp. 46-76.
- G. ROSSI, *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 182, pp. 725-27.
- G. MONGERI, *Di alcune opere di belle arti eseguite in Milano nel 1845*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp. 719-28.
- F...O, *Sesta esposizione della società triestina di Belle Arti (Ottobre 1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 439-48.
- M. SARTORIO, *Rassegna di opere di belle arti*, «Gazzetta di Milano», 1846, n. 188, pp. 749-51.
- C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. IV (1846), 2, pp. 340-89.

#### V) *L'affermarsi dei generi minori: la produzione paesaggistica, la pittura di genere ed il ritratto*

- G..E S[ACCH]I, *Le belle arti in Milano nell'anno 1826*, «Nuovo Ricoglitore», II (1826), pp. 798-809.
- ID., *Le belle arti a Milano nell'anno 1828*, ivi, IV (1828), pp. 625-659: per la prima volta all'interno della sua rassegna critica Sacchi riserva uno spazio proprio alla pittura di genere.

- Le belle arti in Milano nell'anno 1829. Relazione stesa da GIUSEPPE SACCHI. Anno IV*, ivi, V (1829), n. 58, pp. 721-43.
- Le belle arti in Milano nell'anno 1831. Relazione di D. S. e GIUSEPPE SACCHI. Anno VI*, ivi, VII (1831), n. 81, pp. 633-76 (655-56).
- A. Z[ANETTI]I, *Su alcuni recenti dipinti di Giuseppe Borsato*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 1, pp. 31-33.
- I. F[UMAGALLI], *Del romanticismo nella pittura. Discorso di A. M. Migliarini pittore, socio professore di più accademie, detto in occasione della solenne distribuzione dei premj triennali nell'I. R. Accademia delle belle arti in Firenze l'anno 1834, dalla stamperia Piatti*, «Biblioteca Italiana», XX (1835), 79, pp. 98-104.
- Y., *La partenza de' pescatori di Chioggia. Pittura del sig. cav. L. Robert esposta in Venezia nel mese di dicembre, anno passato*, «L'Apatista», II (1835), n. 3, pp. 9-11.
- A. ZANETTI, *La Esposizione di Belle Arti nella R. Accademia di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 196, pp. 799-802.
- C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VIII)*, «Fama», III (1838), n. 121, pp. 480-81.
- P. COMINAZZI, *Esposizione nelle I. R. Sale di Brera, 1839 – Maggio*, «Figaro», VII (1839), n. 43, pp. 169-70.
- C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera*, «Fama», IV (1839), n. 56, pp. 221-22.
- G. MARIMONTI, *Temporale. Dipinto di Giuseppe Bisi consigliere ordinario e professore di paesaggio di proprietà del sig. marchese Ala Ponzoni*, «Album», IV (1840), pp. 51-55.
- G. CREMONESI, *Veduta in Brianza dipinta dal signor conte Rinaldo Belgiojoso socio d'arte dell'I. R. Accademia*, ivi, pp. 57-63.
- P. COMINAZZI, *Esposizione di belle arti nelle sale di Brera*, «Figaro», VI (1840), n. 45, pp. 177-78.
- O. ARRIVABENE, *Il ritrattista*, «Corriere delle Dame», XL (1840), n. 24, pp. 185-87.
- B. [DE BONI], *Gli artisti e l'esposizione*, «Gondoliere», IX (1841), nn. 32-34, p. 256, 258-64, 266-72.
- P. COMINAZZI, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera*, «Fama», VI (1841), n. 43.
- Alcuni dipinti della pubblica esposizione nelle sale dell'I. R. Accademia di Belle Arti*, «Gondoliere», X (1842), n. 35, pp. 273-75.
- D. T. LOCATELLI, *Mostra dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, «Fama», VIII (1843), n. 69.
- P. MURANI, *Carlo Ferrari (Lettera a G. Stefani)*, «Giornale Euganeo», I (1844), 2, pp. 152-58.
- ID., *Pubblica mostra nella I. R. Accademia Veneta (Continuazione e fine)*, ivi, 3, pp. 712-20.
- P. SELVATICO, *L'Apertura d'una nuova osteria, quadro ad olio di Eugenio Bosa per commissione del Signor Hirschell di Trieste*, «Gemme», I (1844), pp. 15-24.
- P[ODESTÀ], *Esposizione di Belle Arti in Venezia. Preludio*, «Gondoliere», XIII (1845), n. 52, pp. 249-50.
- G. CARCANO, *La derelitta, quadro ad olio di Giuseppe Molteni di commissione del nobilissimo signor Duca Antonio Litta Visconte Arese*, «Gemme», II (1845), pp. 53-60.
- C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp. 282-321.
- IL COMPILATORE [G. VOLLO], *Impressioni della veneta Esposizione di Belle Arti (1846)*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 33, pp. 513-19.
- A. ZONCADA, *Veduta di Sala sul lago di Como. Quadro ad olio di Giuseppe Canella*, «Gemme», III (1846), pp. 117-21.
- PIER MURANI, *Pubblica mostra nell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1846)*, «Giornale Euganeo», III (1846), 2, pp. 165-76.
- ID., *Pubblica mostra nell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1846)*, ivi, pp. 267-81.
- L. TOCCAGNI, *La vivandiera. Dipinto di Domenico Induno*, «Gemme», III (1846), pp. 67-71.
- M. P., *Il moderno Belisario*, «Cosmorama», XIII (1847), n. 32, pp. 252-54.
- Lettera di EUGENIO BOSA sul proprio quadro rappresentando l'Estrazione del lotto nella Piazzetta di S. Marco in Venezia al sig. Sante Giacomelli*, «Emporeo», I (1847), pp. 153-58.
- M. C., *Esposizione di Belle arti nel Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. V (1847), 2, pp. 339-60.
- R., *Una partita di carte. Dipinto di Domenico Induno. Commissione del signor marchese Gerolamo d'Adda*, «Gemme», IV (1847), pp. 45-50.
- CONTE AGOSTINO SAGREDO, *La macchia d'inchiostro. Dipinto di Domenico Induno*, ivi, pp. 97-100.
- A. PERETTI, *La Serva. Quadro di genere di Adeodato Malatesta*, ivi, pp. 103-08.

## VI) **Precisazioni terminologiche**

*Aggiunta alle osservazioni sui teatri e sulle decorazioni, di Paolo Mandriani, membro della C. R. Accademia di belle arti di Milano. – Milano, 1818, in 4°, con un bel frontespizio inciso ad acquerello, dalla C. R. Tipografia*, «Biblioteca Italiana», III (1818), 8, pp. 340-46.

N. E. CATTANEO, *Il Barocco. Quesito diretto ai signori Maestri compositori, Precettori, Cantanti, Suonatori ed Intelligenti*, «Figaro», XII (1846), n. 60, pp. 237-38.

## VII) **Tipologie testuali, I: il giornalismo erudito nella diatriba sui cavalli marciati**

*Dei quattro Cavalli riposti sul pronao della basilica di S. Marco in Venezia – Narrazione Storica – in 4° di pagine 36. Venezia. Dalla Tipografia di Alvisopoli 11 dicembre 1815, «Biblioteca Italiana», I (1816), 1, pp. 30-37.*

*Lettera ai Compilatori della Biblioteca Italiana sui Cavalli di bronzo di Venezia, scritta da A. G. DI SCHLEGEL, cavaliere degli ordini di S. Uladimiro e di Wasa, socio corrispondente dell'Accademia Reale di Baviera, e membro della Società Colombaria, ivi, 6, pp. 397-416.*

L. B., *Dei quattro Cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia. Lettera di Andrea Mustoxidi, Corcirese. – Padova, Bettoni, 1816; di pag. 54 in 8°, e 6 di dedica, con una tavola incisa in rame, rappresentante i cavalli, ivi, 8, pp. 214-28.*

### **VIII) Tipologie testuali, II: la stampa mentore degli artisti**

*Teatro a S. Benedetto, «Gazzetta di Venezia», 1824, n. 91, pp. 361-63.*

[T. LOCATELLI], *Paganini a Venezia. – Sua 2° 3° 4° Accademia, ivi, n. 211, pp. 841-42.*

*Varietà Musicali, ivi, 1825, n. 2, pp. 5-7.*

*Gran Teatro la Fenice. La Zelmira di Rossini. – Continuazione e fine, ivi, n. 27, pp. 105-06.*

*Gran Teatro la Fenice, ivi, 1826, n. 22, pp. 85-86.*

*Notizie teatrali, ivi, n. 105, p. 417.*

[L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Fausta, melodramma di Donizetti; Camma, azione mimica di Henry; L'Equivoco, ballo di mezzo-carattere di Serafini, «Censore», V (1833), n. 1, pp. 2-3.*

X., *I. R. Teatro alla Scala. Roberto Devereux, di Donizetti, colle signore Armenia e Mazzareli, e coi signori Salvi e Marini, «Moda», VII (1839), n. 76.*

G. ROMANI, *I. R. Teatro alla Scala – Primo spettacolo d'autunno – Un duello sotto Richelieu nuova Opera del maestro Federico Ricci, «Glissons», n. s. IV (1839), n. 67.*

P. SELVATICO, *Intorno ai metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura. Pensieri, «Rivista Europea», III (1840), 4, pp. 45-60.*

*ID., Sull'arte moderna in Firenze, ivi, VI (1843), 3, pp. 22-27.*

P. BELTRAME, *Della Poesia lirico-musicale, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 449-59.*

P. SELVATICO, *Etudes sur le Beaux Arts et sur la Littérature par M. L. Vitet Conseiller d'Etat, Député de La Seine inferieure – Deux vol. in 8.vo Paris, Charpantier 1846, ivi, V (1848), 1, pp. 1-16.*

### **IX) Tipologie testuali, III: l'istruzione storico-documentaria**

P. SELVATICO, *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo. Articolo primo. Della architettura padovana dalla decadenza dell'impero romano fino al termine del secolo XII, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 4, pp. 169-90.*

A. Z[ANETTI], *Leopoldo Cicognara – Cenni puramente biografici, ivi, II (1834), 11, pp. 130-41.*

D. SACCHI, *Antonio Canova, «Cosmorama Pittorico», II (1836), n. 4, pp. 27-30.*

I. CANTÙ, *Benemeriti italiani defunti nel 1837, «Rivista Europea», I (1838), 1, pp. 77-98.*

### **X) Tipologie testuali, IV: il coinvolgimento emotivo dei lettori**

*Descrizione del soffitto della chiesa parrocchiale di S. M. di Paterno di Asolo dipinto dal celebre pittore Demin, «Giornale di Treviso», IX (1828), 90, pp. 254-61.*

[L. CARRER], *Pubblica esposizione nelle sale dell'imp. Regia Accademia i Belle Arti, «Gondoliere», VI (1838), n. 43, pp. 337-39.*

### **XI) Tipologie testuali, V: i componimenti poetici**

F. RAMOGNINI, *L'Artista Italiano, «Giornale Euganeo», I (1844), Varietà ed Appendice Straniera, n. 21.*

### **XII) Tipologie testuali, VI: la critica per aforismi**

UN IDIOTA, *Mostra di sculture e dipinti, «Vaglio», XII (1847), n. 39, pp. 307.*

*ID., Accademia di Belle Arti. Mostra di sculture e dipinti, ivi, n. 40, pp. 312-13.*

*ID., Accademia di Belle Arti. Mostra di sculture e dipinti, ivi, n. 42, pp. 329-31.*

## **Capitolo secondo**

### **I) La pubblicistica a conferma dei valori tradizionali**

B. B[ENINCASA], *I Zingari in Fiera: opera buffa nel teatro alla scala, «Giornale Italiano», 1804, n. 27.*

*ID., Ati e Cibale, ivi, n. 20.*

*Continuazione e fine del discorso sulla pittura, ivi, 1806, n. 71.*

*Discorso del signor ANTONIO DIEDO nobile veneto segretario della I. R. Accademia. Della convenienza da osservarsi nelle opere della pittura e scultura, in Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione della distribuzione de' premj degli anni 1812. 1813. 1814. 1815, Venezia 1815, pp. 9-24.*

*Discorso letto nella grande aula dell'imperiale regio palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premii dell'imperiale regia accademia delle belle arti, fattasi da S. E. il signor conte di Saurau, governatore in Milano, il giorno 9 agosto 1817, «Biblioteca Italiana», II (1817), 5, pp. 508-17.*

*Estratto dei giudizi delle commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1817, ivi, pp. 518-22.*

- Discorso del sign. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula re, dell'I. R. Palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 20 agosto 1818, ivi, 9, pp. 117-24.*
- Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell'anno 1818, ivi, 9, pp. 124-26.*
- Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 20 agosto 1819, ivi, 16, pp. 111-21.*
- Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell'anno 1819, ivi, 16, pp. 122-24.*
- Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 29 agosto 1820, ivi, V (1820), 20, pp. 116-25.*
- Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell'anno 1820, ivi, pp. 125-26.*
- X., Teatro Re. Elena e Gherardo, dramma spettacoloso, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 160, pp. 637-39.*
- Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 23 agosto 1821, «Biblioteca Italiana», VI (1821), 24, pp. 116-25.*
- Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1821, ivi, pp. 125-27.*
- CASTIGLIONI-FUMAGALLI, Programmi pei grandi concorsi dell'imperiale regia Accademia delle belle arti in Milano, ivi, VII (1822), 27, pp. 134-37.*
- G. A. M., Osservazioni sull'articolo inserito nella Gazzetta di Milano del giorno 8 settembre 1822 intorno al quadro del signor Pelagio PALAGI rappresentante la visita di Carlo VIII re di Francia al duca Giovanni Galeazzo Sforza, ivi, 28, pp. 20-32.*
- Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premi dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 27 agosto 1822, ivi, pp. 106-14.*
- Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell'anno 1822, ivi, pp. 114-17.*
- Discorso letto dal consigliere straordinario dell'I. R. Accademia di Belle Arti FELICE BELLOTTI f. f. di segretario, «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de' premj fattasi da S. E. il sig. Conte di Spaur governatore delle provincie lombarde il giorno 4 settembre 1843», pp. 5-22.*
- Discorso letto dal professore segretario dell'I. R. Accademia di Belle Arti P. M. RUSCONI, «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de' premj fattasi da S. E. il sig. Conte di Spaur governatore delle provincie lombarde il giorno 4 settembre 1845», pp. 7-25.*

## II) **Segnali di rinnovamento: dal Bello Ideale al vero storico**

- Reale Conservatorio di Musica, «Poligrafo», II (1811), n. 4, pp. 57-59.*
- [BROCCHI?], Nuove ricerche sul Bello, con l'epigrafe: E se il mondo la giù ponesse mente – Al fondamento che Natura pone, - Seguendo lui, avrà buona la gente (Dante, Parad. Canto 8). – Napoli, 1818[...], «Biblioteca Italiana», IV (1819), 10, pp. 174-88.*
- Sulla musica in generale, e più particolarmente sulla musica sacra, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 187, pp. 987-99.*
- Del Vero e del Bello, «Corriere delle Dame», XIX (1822), n. 15, pp. 115-16.*
- Saggio sul bello. – Padova, 1823, nella tipografia Crescini [...], «Biblioteca Italiana», IX (1824), 35, pp. 413-15.*
- G..E SA[CCH]I, Le belle arti in Milano nell'anno 1826, «Nuovo Ricoglitore», II (1826), pp. 798-809.*
- F. ARRIVABENE, Principj di Estetica del prof. G. B. Talia. Due volumi in 8°, «Giornale di Treviso», X (1830), 101-02, pp. 228-41; 103-04, pp. 21-31.*
- N. TOMMASEO, Francesco Sabatelli Pittore, «Nuovo Ricoglitore», VI (1830), pp. 9-20.*
- L'Uomo Scimmia, «Gondoliere», I (1833), n. 66, pp. 261-62.*
- Lettera del Cav. ANGELO MARIA RICCI al Co. Leopoldo Cicognara sopra un dipinto di Francesco Podesti Anconetano, rappresentante la Deposizione di N. S. dalla Croce, «Poligrafo», IV (1833), 16, pp. 229-35.*
- G.° V.°, Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolammeo, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 6, pp. 21-22.*
- Le Allegorie, «Gondoliere», III (1835), n. 35, pp. 137-39.*
- LAMBERTINI, I. R. Teatro alla Scala – Emma d'Antiochia, poesia di Romani, musica di Mercadante, «Gazzetta di Milano», 1835, n. 9, pp. 33-34.*

- G. DEFENDI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano. Articolo II. Scultura – Luigi Ferrari*, «Gazzetta di Venezia», 1837, n. 107, pp. 425-26.
- L. TORELLI, *Del Laocoonte. Modello di gruppo colossale di L. Ferrari*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», IV (1837), pp. 678-85.
- D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, «Gazzetta di Milano», 1837, n. 134, pp. 533-34.
- ID., *Esposizione delle belle arti a Milano*, ivi, n. 135, pp. 537-39.
- D. SACCHI, *Scultori*, «Album», I (1837), pp. 76-83.
- I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XXII (1837), 85, pp. 428-59 (430-32).
- O. ARRIVABENE, *Introduzione alla nuova serie dell'Indicatore*, «Indicatore», n. s. I (1837), pp. V-XVI.
- [G. J. PEZZI], *Sul Bello Assoluto*, «Glissons», n. s. II (1837), n. 75.
- Del Bello nell'arte*, «Fama», IV (1839), n. 149, pp. 594-95.
- G. S[ACCHI], *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, «Rivista Europea», n. s. I (1843), 2, pp. 108-15.
- G. PRATI, *Qualche considerazione sull'arte in rapporto ai nostri tempi e alcuni cenni sopra Gustavo Modena*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 141, pp. 561-63.
- C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. IV (1846), 2, pp. 340-89.
- V. COUSIN, *Del bello e dell'arte*, «Fama», XI (1846), n. 31 e 34.

### III) **Canova e i suoi biografi**

- B. B[ENINCASA], *Descrizione del monumento da porsi nella chiesa di S. Agostino in Vienna, ordinato da S. A. R. il duca Alberto di Saxe-Teschen, alla memoria della defunta sua sposa Maria Cristina arciduchessa d'Austria, ideato ed eseguito dallo scultore Antonio Canova*, «Giornale Italiano», 1806, n. 96.
- La Testa d'Elena scolpita in marmo dall'impareggiabile Canova, e da esso regalata ad Isabella Albrizzi nata Teotochi. Pisa 1812*, «Poligrafo», II (1812), n. 4, pp. 51-55.
- AGATOPISTO CROMAZIANO, *Estratto di una lettera sul primo volume dell'opera del sig. cavaliere Cicognara Il risorgimento della scultura in Italia [...]*, «Giornale Italiano», 1812, n. 225.
- [P. GIORDANI], *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova (in Venezia, nella tipografia Picotti in foglio. T. I, 1813, T. II, 1816), del conte cavaliere Leopoldo Cicognara, presidente della Accademia di Belle Arti in Venezia*, «Biblioteca Italiana», I (1816), 3, pp. 235-44.
- Supplemento allo Spettatore Italiano n. XIX: All'Italia, sede delle belle arti, in lode di Canova. Inno Del Cavaliere GIUSEPPE LONGHI*, «Spettatore», V (1818), pp. 625-27.
- Viaggetto a Possagno. Lettera all'ill. cav. Carlo de Rosmini di PIER-ALESSANDRO PARAVIA*, «Giornale di Treviso», I (1821), n. 7, pp. 11-25.
- Belle Arti*, «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 73, pp. 287-89.
- Belle Arti*, ivi, 1821, n. 268, pp. 1069-72.
- Venezia 12 ottobre*, ivi, 1822, n. 233, p. 929.
- Venezia 13 ottobre*, ivi, n. 234, pp. 933-34.
- [...], ivi, n. 235, p. 937.
- Distinta delli decenni nella R. città di Venezia li 12. ottobre 1822*, ivi, n. 235, p. 940.
- Venezia 17 ottobre*, ivi, n. 237, pp. 945-48.
- Funerali a Canova in Possano*, ivi, n. 250, pp. 997-1000.
- Lettera del conte LEOPOLDO CICOGNARA, al sig. PIETRO GIORDANI, sopra un modello di monumento attribuito a CANOVA*, «Ape», III (1822), 2, pp. 133-44.
- F. G., *Lettera al Direttore del Giornale sul Discorso di Giuseppe Bianchetti in lode del Canova*, «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete», IV (1823), 25, pp. 20-29,
- Biografia di Antonio Canova scritta dal cav. Leopoldo CICOGNARA, aggiuntovi 1° Il catalogo completo delle opere del CANOVA; 2° Un saggio delle sue lettere familiari; 3° La storia della sua ultima malattia, scritta dal dott. Paolo ZANNINI. – Venezia, 1823, editore Giambattista Missiaglia [...]*, «Biblioteca Italiana», VIII (1823), 31, pp. 180-84.
- Cesare Rovida, I. R. Prof. di matematica in Milano, Socio corrisp. Dell'Ateneo di Treviso, Componimenti per la dedicazione del busto eretto al CANOVA nell'Ateneo di Treviso il primo di aprile MDCCCXXXIII – Treviso 1823, dalla tipografia Andreola [...]*, ivi, 32, pp. 131-34.
- Sopra il dipinto del Canova nella chiesa di Possagno. Lettera del presidente LEOPOLDO CICOGNARA al professore Giambattista Marzari*, «Memorie Scientifiche e Letterarie dell'Ateneo di Treviso», III (1824), pp. 354-62.
- La Danzatrice scolpita da Antonio Canova per Domenico Manzoni. Descrizione dell'abate MELCHIORRE MISSIRINI*, «Eco», V (1832), n. 141.
- L. CICOGNARA, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 6, pp. 286-300.



- ID., *Delle allegorie nei monumenti*, ivi, 5, pp. 233-38.  
 [D. SACCHI], *Teseo e il Centauro*, «Cosmorama Pittorico», II (1836), n. 19, p. 151.  
 P. SELVATICO, *La Vergine. Statua di Luigi Ferrari*, «Gemme», IV (1847), pp. 103-14.

#### IV) **Il coreodramma di Salvatore Viganò**

- B. B[ENINCASA], [...], «Giornale Italiano», 1806, n. 65.  
 G. G., *R. Teatro alla Scala. L'alunno della giumenta, o sia Ippotoo vendicato. Ballo tragico, composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò (Prima rappresentazione)*, ivi, 1812, n. 166, p. 664.  
 O. [F. PEZZI], *Su la Pantomima*, «Poligrafo», II (1812), n. 9, pp. 125-27:  
 ID., *Su la Pantomima*, ivi, n. 12, pp. 190-92.  
 [C. LATTANZA], *La Vedova Stravagante: Melodramma giocoso del sig. Luigi Romanelli: musica del sig. Maestro Pietro Generali. Clotilde Duchessa di Salerno: Ballo in cinque atti inventato e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Corriere delle Dame», IX (1812), n. 14, pp. 105-07.  
 [EAD.], *Clotilde Duchessa di Salerno; ballo inventato e diretto da Salvatore Viganò*, ivi, n. 15, pp. 239-40.  
 G. L[AMPUGNANI], *Quesiti alla Poligrafica lettera O*, ivi, n. 16, pp. 121-22.  
 R. *Teatro alla Scala. Prometeo. Ballo mitologico inventato e posto sulle scene dal sig. Salvatore Viganò*, «Giornale Italiano», 1813, n. 144, pp. 573-75.  
 Y. [LAMBERTINI], *Prometeo, ballo mitologico composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Poligrafo», III (1813), n. 23, pp. 366-68.  
*Regio Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XVII (1815), n. 8, pp. 57-60.  
 C. R. *Teatro alla Scala. Niobe, nuovo ballo del sig. Gioja, rappresentato jeri sera per la prima volta*, «Gazzetta di Milano», 1816, n. 42, pp. 165-67.  
 I. R. *Teatro alla Scala. Mirra, ossia la Vendetta di Venere, nuovo ballo del sig. Viganò*, ivi, 1817, n. 164, pp. 657-58.  
 D. [BERTOLOTTI], *Lettere sopra Mirra, Dedalo ed Otello, del coreografo Salvatore Viganò*, «Spettatore», V (1818), pp. 400-05.  
*Gran Teatro La Fenice. Cosimo Primo, Azione mimica di Urbano Garzia*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 18, pp. 69-71.  
*Gran Teatro La Fenice: La Mirra di Viganò*, ivi, 1819, n. 3, pp. 9-11.  
*Gran Teatro La Fenice: La spada di Kenneth, ballo eroico di Salvatore Viganò*, ivi, n. 50, p. 197.  
 [LAMBERTINI], *I. R. Teatro alla Scala. Il falegname di Livonia, melodramma del sig. Romani, messo in musica dal M.<sup>o</sup> Pacini. – Bianca, o sia Il perdono per sorpresa, ballo eroico-storico del sig. Viganò*, «Gazzetta di Milano», 1819, n. 105, pp. 417-18.  
 [ID.], *I. R. Teatro della Scala. I Titani, ballo mitologico di Salvatore Viganò*, ivi, n. 285, pp. 1137-29.  
 I. R. *Teatro alla Scala. Ino ed Atamante, ballo eroico composto dal sig. Angiolini*, ivi, 1820, n. 251, pp. 1001-02.  
 D., *L'Ingresso di Alessandro in Babilonia. Ballo serio del sig. Domenico Rossi*, «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 4, pp. 13-14.  
*Varietà. Cenni biografici di Salvatore Viganò (Dalla Gazzetta di Milano)*, ivi, 1821, n. 191, pp. 761-63.  
 [N. BETTONI], *Dei Romantici e dei Classicisti e della tolleranza letteraria. Discorso Accademico*, «Ape», II (1822), 2, pp. 193-229.

#### V) **L'astro rossiniano tra richiami alla tradizione ed istanze di rinnovamento**

- R. C. *Teatro alla Scala. Prima rappresentazione di Elena, dramma eroicomico del sig. Tottola, messo in musica dal sig. Mayr*, «Gazzetta di Milano», 1816, n. 220, pp. 877-78.  
 R. C. *Teatro alla Scala. Prima rappresentazione della Testa di bronzo, opera semiseria del sig. Romani, messa in musica dal sig. Carlo Evasio Soliva, di Casal-Monferrato*, ivi, n. 246, pp. 981-82.  
 I. R. *Teatro alla Scala. Prima rappresentazione della Gazza Ladra, melodramma messo in musica dal maestro Rossini*, ivi, 1817, n. 153, pp. 609-11.  
 I. R. *Teatro della Scala. Prima rappresentazione dei Due Valdomiri, melodramma serio del sig. Romani, messo in musica dal signor De Winter, maestro di cappella di S. M. il Re di Baviera; e di Dedalo, ballo mitologico, inventato dal signor Viganò*, ivi, n. 361.  
*Salmi, Cantici ed Inni ec. del conte Luigi Tadini, posti in musica popolare dai maestri Gazzaniga e Pavesi; opera preceduta da alcune considerazioni sulla musica e sulla poesia. In Crema, presso Antonio Ronna, 1818*, ivi, 1818, n. 130, pp. 517-18.  
 I. R. *Teatro alla Scala. Gianni di Parigi, melodramma comico (imitazione da francese) del sig. Romani, posto in musica dal cavaliere Morlacchi...*, ivi, n. 150, pp. 601-03.  
*Teatro Zustinian in S. Moisè. La Cenerentola di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 12.  
 I. R. *Teatro alla Scala. Torvaldo e Dorliska, melodramma semi-serio posto in musica dal M.<sup>o</sup> Rossini*, «Gazzetta di Milano», 1818, n. 243, pp. 869-70.  
*Teatro Gallo in San Benedetto – L'Orbo che ci vede di Generali*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 67, pp. 265-66.  
*Teatro Gallo in San Benedetto – L'Otello di Rossini*, ivi, n. 42, pp. 165-67.

- Teatro Gallo in San Benedetto: Il Barbiere di Siviglia di Rossini*, ivi, 1819, n. 75, pp. 297-98.  
*Teatro Gallo in San Benedetto: Prima rappresentazione dell'Emma di Mayerbeer*, ivi, n. 142, pp. 565-67.  
*Teatro Gallo in San Benedetto. Prima rappresentazione d'Eduardo e Cristina di Rossini*, ivi, 1820, n. 93, pp. 369-71.
- I. R. *Teatro alla Scala. La Cenerentola con musica di Rossini – Giovanna d'Arco, ballo eroico di Salvatore Viganò*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 230, pp. 987-99.
- G. PEROTTI, *Teatro la Fenice. Sulla musica del cav. Francesco Morlacchi*, «Gazzetta di Venezia», 1822, n. 58, pp. 229-30.
- La Vestale, melodramma serio del sig. Romanelli, posto in musica dal sig. M.° Pacini*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 41, pp. 161-63.
- D. R., *Della varietà e del contrasto*, ivi, n. 47, pp. 257-58.
- I. R. *Teatro alla Scala. Medea. – Musica di Mayr*, ivi, n. 71, pp. 211-13.
- I. R. *Teatro alla Scala. Zoraide – Melodramma serio posto in musica dal M.° Rossini*, ivi, n. 170, pp. 1019-20.
- Sulla Semiramide di Rossini. Art. III°*, «Gazzetta di Venezia», 1823, n. 44, pp. 173-75.
- Sulla Semiramide di Rossini. Art. IV°*, ivi, n. 50.
- [T. LOCATELLI], *Il Crociato in Egitto, melodramma, ec. – Continuazione e fine dell'articolo inserito nell'Appendice d'ieri*, ivi, 1824, n. 59, pp. 233-35.
- Il Crociato in Egitto, melodramma, ec. – Continuazione e fine dell'articolo inserito nell'Appendice d'ieri*, ivi, n. 59, pp. 233-35.
- [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», I (1829), n. 34, pp. 133-34.
- [ID.], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Il Talismano, melodramma storico di Gaetano Barbieri, con musica di Giovanni Pacini*, ivi, n. 47, pp. 185-86.
- [ID.], *Imp. Reg. Teatro della Canobbiana. Ripresa del Pirata di Bellini, con ballo nuovo*, ivi, n. 57, pp. 225-26.
- [ID.], *Imp. Reg. Teatro della Canobbiana*, ivi, n. 64, pp. 253-54.
- [ID.], *Imp. Reg. Teatro alla Scala. Ripresa della Straniera di Bellini*, ivi, II (1830), n. 30, pp. 17-18.

### Capitolo terzo

#### I) **Il romanticismo come fenomeno di moda**

- I. R. *Teatro alla Scala. Bradamante e Ruggero – Ballo romantico – del sig. Gioja*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 263, pp. 1049-50.
- S., *Sui Romanzi*, «Gazzetta di Venezia», 1824, n. 175, pp. 697-99.
- Intorno all'indole della letteratura italiana nel secolo XIX, ossia Della letteratura civile. Saggi di Difendete Sacchi – Pavia, 1830, per Luigi Bandoni*, «Biblioteca Italiana», XV (1830), 60, pp. 302-19.
- Di Rossini e di Walter-Scott messi a confronto come genii d'indole identica e del romanzo in generale*, «Nuovo Ricoglitore», IX (1833), pp. 117-28, 407-19.
- M[AURI?], *Ettore Fieramosca, o La Disfida di Barletta. Racconto di Massimo d'Azeglio...*, «Eco», VI (1833), n. 69.
- F. DE BONI, *Della Pubblica Esposizione di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», IV (1839), n. 34, pp. 265-67.
- M. R. D'AZEGLIO, *Pensieri Artistici*, «Moda», VI (1841), n. 44.
- N. TOMMASEO, *D'alcune opere storiche. A Gino Capponi*, «Gazzetta di Venezia», 1842, n. 81, pp. 321-23.

#### II) **Francesco Hayez e la moderna pittura di storia**

- Esposizione in Brera – Il Carmagnola, quadro d'Hayez*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 235, pp. 937-38.
- Esposizione in Brera. – Quadro di Serangeli*, ivi, n. 243, pp. 969-70.
- Esposizione in Brera – Quadro di Palagi*, ivi, n. 244, pp. 273-74.
- Esposizione in Brera. – Il ratto di Polissena, quadro del Serangeli*, ivi, 1822, n. 247, pp. 985-86.
- Quadri d'Hayez: i Vespri - Imelda de' Lambertazzi*, ivi, n. 249, pp. 993-95.
- G. M. A., *Quadro del sig. Giuseppe Diotti rappresentante la protezione compartita da Lodovico Sforza duca di Milano alle scienze, alle lettere ed alle arti*, «Biblioteca Italiana», VIII (1823), 32, pp. 188-97.
- Solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi il 10 settembre 1823 in Milano*, ivi, pp. 231-45.
- Esposizione in Brera. – Dipinti di Hayez*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 251, pp. 1001-03.
- Esposizione in Brera. – Quadro del Comerio*, ivi, n. 265, pp. 1057-58.
- Articolo estratto dal n. 97 del Giornale delle arti (Kunstblatt) che si pubblica a Stuttgart*, «Biblioteca Italiana», IX (1824), 33, pp. 167-75
- Programmi pei grandi concorsi*, ivi, 36, pp. 397-99.
- Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1824*, ivi, pp. 399-402.
- [G. SACCHI], *Le belle arti in Milano nell'anno 1826*, «Nuovo Ricoglitore», II (1826), pp. 631-45.
- Esposizione in Brera – Dipinti dell'Hayez*, «Gazzetta di Venezia», 1827, n. 222, pp. 885-87.

- F[UMAGALLI], *Atti dell'I. R. Accademia delle belle arti in Milano. Solenne distribuzione de' premi fattasi da S. E. il sig. Conte di Strassoldo, presidente del Governo, il giorno 6 Settembre 1827.- Milano, dall'I. R. Stamperia, in 8°*, «Biblioteca Italiana», XII (1827), 48, pp. 413-27.
- Esposizione nell'I. R. Accademia di Brera (Articolo terzo)*, «Corriere delle Dame», XXVI (1829), n. 39, pp. 306-07.
- D. SACCHI, *Esposizione delle Belle Arti al palazzo di Brera*, «Minerva Ticinese», I (1829), pp. 659-70.
- F., *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XIV (1829), 55, pp. 386-411.
- Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Teatri», III (1829), 1, pp. 347-52, 363-67, 376-85.
- Le Belle Arti in Milano nell'anno 1829. Relazione stesa da GIUSEPPE SACCHI. Anno VI*, «Nuovo Ricoglitore», V (1829), pp. 641-67.
- Esposizione delle Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Teatri», IV (1830), 2, pp. 613-16, 634-36, 650-52, 668.
- F., *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XVI (1831), 63, pp. 257-68.
- Le Belle Arti in Milano nell'anno 1832. Relazione di DEFENDENTE SACCHI e GIUSEPPE SACCHI (Anno VII)*, «Nuovo Ricoglitore», VIII (1832), pp. 609-64.
- Esposizione di Belle Arti in Venezia*, «Eco», V (1832), n. 114.
- Esposizione di Belle Arti in Venezia*, *ivi*, n. 115.
- I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XVII (1832), 71, pp. 386-419.
- Id.*, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, *ivi*, XVIII (1833), 81, pp. 244-87.
- D. SACCHI, *Accademia di Milano*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 7, pp. 355-72.
- Sull'indole delle belle arti italiane nel secolo XIX*, «Poligrafo», n. s. I (1834), 1, pp. 7-9.
- D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti in Milano nel 1834*, «Gazzetta di Milano», 1834, n. 258, pp. 1017-1018.
- G. B[ATTAGLIA], *Alcuni cenni sull'esposizione delle Belle Arti nel Palazzo di Brera. Articolo primo. Dipinti storici di Francesco Hayez*, «Barbiere», II (1834), n. 75, pp. 298-99.
- Id.*, *Alcuni cenni sull'esposizione delle Belle Arti nel Palazzo di Brera. Articolo secondo. Dipinti di Massimo d'Azeglio*, *ivi*, n. 76, pp. 301-02.
- Id.*, *Alcuni cenni sull'esposizione delle Belle Arti nel Palazzo di Brera. Terzo articolo. Marchesi, Manfredni, Sangiorgio, Lipariti, Sabatelli, Podesti, Molteni, Moja, Gallo Gallina, Roberto Focosi, Elena, Bisi, Poggi, Sogni, Lucchini, Elena, Bagatti Valsecchi, Corte, Tagliani, Manzoni, Canella, Migliara*, *ivi*, n. 77, pp. 307-08.
- G. MOSCONI, *Pubblica esposizione di belle arti in Milano nell'anno 1834*, ««Ricoglitore Italiano e Straniero»», I (1834), n. 10, pp. 317-431.
- B[ATTAGLIA], *Pubblica esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 75, pp. 297-98.
- Id.*, *Pubblica esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, *ivi*, n. 77, p. 306.
- C. PORRO, *Esposizione delle Belle Arti in Milano. Del settembre 1835*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», II (1835), pp. 428-51.
- P. ZANDOMENEGHI (FIGLIO), *L'esilio di Caino – Nuovo quadro di Lodovico Lipparini professore nell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», I (1836), n. 32, pp. 252-53.
- [T. LOCATELLI], *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia. Opere del Lipparini – Caino – Madonna Cia – Il Tasso in S. Anna*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 181, pp. 729-31.
- P. CHEVALIER, *Polemica. Continuazione delle note agli articoli della Gazzetta Privilegiata sulle opere esposte nell'Accademia di Belle Arti*, «Vaglio», I (1836), n. 40, pp. 317-18.
- F. ZANOTTO, *Pubblica Esposizione nella I. R. Accademia (Continuazione)*, «Gondoliere», IV (1836), n. 65, pp. 258-59.
- Relazione delle principali opere esposte nelle sale dell'I. R. Accademia di belle arti in Venezia l'agosto del 1836*, «Biblioteca Italiana», XXI (1836), 123, pp. 116-23.
- P. GIUSEPPE DEFENDI, *Scuola Veneziana – Hayez. Articolo III ed ultimo*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 105, pp. 417-18.
- XII [L. MALVEZZI?], *Rivista delle sale di Brera. VI*, «Fama», II (1837), n. 62, pp. 245-46.
- Id.*, *Rivista delle sale di Brera. VII*, *ivi*, n. 63, pp. 249-50.
- Id.*, *Rivista delle sale di Brera. VIII*, *ivi*, n. 64, pp. 253-54.
- D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, «Gazzetta di Milano», 1837, n. 132, pp. 525-26.
- A. LAMBERTINI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, *ivi*, n. 144, pp. 573-74.
- G. SACCHI, *La Famiglia di Caino, Quadro del professore Lipparini*, «Cosmorama», III (1837), n. 28, p. 218.
- G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano*, «Glissons», n. s. II (1837), n. 70.

- O. ARRIVABENE, *Esposizione di Belle Arti. Pittura. Benevello – Gonin – Lucchini – Bisi – Azeglio – De-Drée – Basa – Manzoni – Schiavoni, ec. (Continuazione; vedi i numeri precedenti)*, «Figaro», III (1837), n. 44, pp. 173-74.
- I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera in Milano*, «Biblioteca Italiana», XXIII (1838), 91, pp. 99-141.
- C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera (Art. I)*, «Fama», III (1838), n. 114, pp. 454-56.  
 ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. II)*, ivi, n. 115, pp. 457-58.  
 ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. III)*, ivi, n. 116, pp. 460-61.  
 ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. IV)*, ivi, n. 117, pp. 465-66.  
 ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VI)*, ivi, n. 119, pp. 473-74.  
 ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VII)*, ivi, n. 120, pp. 477-78.
- T. SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838), n. 76.
- P. C[OMINAZZI], *Pubblica Esposizione – Belle Arti nelle Gallerie di Brera (Continuazione, vedi il numero precedente) – III Pittura*, «Figaro», IV (1838), n. 80, pp. 317-18.  
 ID., *Pubblica Esposizione – Belle Arti nelle Gallerie di Brera (Continuazione, vedi il numero precedente) – III Pittura*, ivi, n. 80, pp. 317-18.
- C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera. II*, «Fama», IV (1839), n. 57, pp. 225-26.
- I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nelle sale dell'I. R. palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XXV (1840), 99, pp. 96-121.
- P. COMINAZZI, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera*, «Figaro», VIII (1840), n. 40, pp. 157-58.  
 ID., *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera (seguito del numero II)*, ivi, n. 41, pp. 161-62.
- G. PODESTÀ, *Belle Arti*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 225, pp. 897-98.
- J. CABIANCA, *L'ultimo abbozzamento di Giacomo Foscari. Dipinto di Francesco Hayez consigliere accademico ordinario di commissione di S. M. I. R. A.*, «Album», IV (1840), pp. 1-7.
- A. FRISIANI, *Esposizione delle opere di pittura e scultura nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano*, «Moda», V (1840), n. 41.
- G. BATTAGLIA, *Arti, letteratura, teatri, giornali, ec. Lettera all'avvocato Angelo Brofferio*, «Rivista Europea», IV (1841), 2, pp. 279-87.
- F. GUALDO, *Al nob. sig. conte Antonio Pompei cavaliere Gerosolimitano*, «Gazzetta di Venezia», 1841, n. 204, pp. 813-14.  
*I Foscari. Nuovo dipinto di Michelangelo Grigoletti*, «Gondoliere», X (1842), n. 43, pp. 337-38.
- P. ROTONDI, *La Ciocciara Napoletana. Dipinto ad olio di Francesco Hayez*, «Album», VI (1842), pp. 51-56.
- L. S. T., *Francesco I re di Francia e la Ferronière. Quadro di Cesare Mussini [...]*, «Album», VIII (1843), pp. 64-72.
- D. T. LOCATELLI, *Mostra dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, «Fama», VIII (1843), n. 68.
- L. TOCCAGNI, *Il doge Marin Faliero convince il giovane Steno esser egli l'autore dello scritto che offendeva il Doge e la Dogaressa. Quadro di Francesco Hayez [...]*, «Album», VIII (1844) pp. 91-99.
- G. VENANZIO, *Con quali mire si debba scrivere una Storia delle Arti del bello visibile, specialmente in Italia. Discorso di Pietro Selvatico letto nella solenne distribuzione de' Premii nell'Accademia di Belle Arti in Ravenna il giorno 14 giugno dell'anno 1843 e pubblicato per le auspiciatissime nozze Cittadella-Dolfin, Padova dalla Tipografia del Seminario 1844*, «Giornale Euganeo», I (1844), 3, pp. 556-58.
- T. LOCATELLI, *Nabuccodonosor che ordina la strage degli Israeliti, quadro ad olio di Vincenzo Giacomelli*, «Gemme», I (1844), pp. 119-22.
- PIER MURANI, *Pubblica mostra nella I. R. Accademia Veneta*, «Giornale Euganeo», I (1844), 3, pp. 637-44.
- P. SELVATICO, *La partenza di Tobia e di Sara sua sposa dalla casa di Raguello – Quadro ad olio del sig. Antonio Zona*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 170, pp. 677-78.
- FR. MARCH. MANZONI, *Un nuovo dipinto del signor Zona*, ivi, p. 293, pp. 1169-70.
- P. SELVATICO, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 3, pp. 356-60.  
 ID., *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, ivi, 2, pp. 464-96.
- P. LUIGI MALVEZZI, *Maria Stuarda e Melville. Quadretto storico di Antonio Bottazzi*, «Cosmorama», XI (1845), n. 49, pp. 385-86.
- C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp. 282-321.
- PIER MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 170-78.  
 ID., *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, ivi, pp. 255-65.
- DOTT. P. AMBROGIO CURTI, *Pubblica mostra di Belle Arti in Milano nell'I. R. Palazzo di Brera (1845)*, ivi, pp. 344-70.
- D. ZANELLI, *Amedeo VI nell'atto che alla presenza dell'imperatore rifiutasi di spezzare la bandiera della Croca Bianca di Savoia; quadro del sig. Luigi Fioroni Romano*, «Gazzetta di Venezia», 1845, n. 112, pp. 445-46.

- G. CARCANO, *Muzio Attendolo Sforza, quadro ad olio di Massimo d'Azeglio*, «Gemme», II (1845), pp. 41-45.  
 A. MAFFEI, *Maria Teresa alla dieta ungherese, quadro ad olio di Francesco Hayez*, ivi, pp. 41-46.  
 A. SAGREDO, *Giacobbe che narra a Rachele e Lia le ingiustizie di Labano persuadendole a lasciare la casa paterna. Quadro ad olio di Jacopo de Andrea*, ivi, III (1846), pp. 75-80.  
 PIER MURANI, *Publica mostra nell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1846)*, «Giornale Euganeo», III (1846), 2, pp. 165-76.  
 G. P[RATI], *I Vespri Siciliani, quadro ad olio di Francesco Hayez*, «Rivista Europea», IX (1846), 1, pp. 754-58.

### III) *Il melodramma nei rapporti tra musica e testo poetico*

- \*\*\*, *Avvertenza intorno alle Rappresentazioni teatrali in musica (Articolo comunicato)*, «Spettatore», IV (1817), pp. 50-58.  
 X, *Milano-Scala-Il Pirata, poesia del signor Romani; musica del maestro Vincenzo Bellini di Catania, Allievo del Reale Conservatorio di Napoli, comparsa su queste scene nella sera del 27 ottobre – Lettera di un amico all'Estensore del Giornale i Teatri*, «Teatri», I (1827), 2, pp. 484-91.  
 [G. BATTAGLIA?], *Milano – I. R. Teatro alla Scala – La Straniera; melodramma di Felice Romani, musica del maestro Vincenzo Bellini*, «Gazzetta di Venezia», 1829, n. 46, pp. 181-83.  
 [...], «Corriere delle Dame», XXVI (1829), n. 8, pp. 57-59.  
 I. R. Teatro alla Scala. *Mercoledì 10 corrente. Il Talismano, melodramma storico del sig. prof. Gaetano Barbieri, posto in musica dal M. sig. cav. Giovanni Pacini*, ivi, n. 24, pp. 186-87.  
 [L. PRIVIDALI], *Imp. Reg. Teatro alla Canobbiana*, «Censore», II (1830), n. 50, pp. 197-98.  
 [ID.], *Imp. Reg. Teatro alla Canobbiana*, ivi, n. 74, pp. 293-94.  
 T. L[OCATELLI], *Gran Teatro la Fenice. Il Pirata del maestro Bellini. Poesia di Felice Romani*, «Gazzetta di Venezia», 1830, n. 16, pp. 61-63.  
 ID., *Gran Teatro la Fenice. I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, ivi, n. 62, pp. 245-47.  
 [L. PRIVIDALI], *Cenni teatrali. Milano*, «Corriere delle Dame», XXVIII (1831), n. 14, pp. 105-07.  
 G. B[ATTAGLIA], *Del così detto genere musicale francese e della guerra dei Gluckisti e dei Picinisti*, «Indicatore», IV (1832), 10, pp. 277-79.  
 ID., *Dello stile musicale di Bellini*, ivi, pp. 280-83.  
 ID., *Alcuni pensieri sulla Beatrice Tenda di Bellini*, «Barbiere», I (1833), n. 32, 125-26.  
 ID., *Milano. I. R. Teatro alla Scala. La Gioventù di Enrico V, melodramma in quattro parti di Felice Romani, con nuova musica del maestro Mercadante*, ivi, II (1834), n. 96, pp. 382-83.  
 [L. PRIVIDALI], *I. R. Teatro alla Canobbiana*, «Censore», V (1833), n. 39.  
 ID., *Imp. Regio Teatro alla Scala*, ivi, n. 72, pp. 285-87.  
 G. B[ATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Gemma di Vergy, tragedia lirica del signor Bidera, musica del maestro Gaetano Donizetti. Varego Duca d'Estonia azione mimica di Monticini, ec.*, «Barbiere», II (1834), n. 105, p. 419.  
 G. C. P., *Di una nuova poesia del Cav. A. Maffei posta in musica dal maestro A. Fanna*, «Gondoliere», III (1836), n. 99.  
 [L. PRIVIDALI], *Continuata relazione dei nostri spettacoli. Venezia*, «Censore», IX (1837), n. 18, pp. 69-70.  
 UN ITALIANO [G. MAZZINI], *Musica italiana e alemanna*, «Fama», II (1837) n. 11, pp. 43-44.  
 [ID.] *Musica italiana e alemanna (Continuazione e fine)*, ivi, n. 12, p. 48.  
 P. C[OMINAZZI], *Venezia – Gran Teatro la Fenice – Maria de Rudenz, poesia del signor Cammarano, musica del maestro Donizetti*, «Figaro», IV (1838), n. 11, pp. 43-44.  
*Milano. I. R. Teatro alla Scala*, «Fama», IV (1839), n. 18, p. 72.  
*Venezia. – Gran Teatro la Fenice – Lucia di Lammermoor di Donizetti. (Prima, seconda e terza rappresentazione)*, «Figaro», V (1839), n. 12, p. 47.  
*Venezia. – Gran Teatro la Fenice – La Sposa di Messina, musica del maestro Vaccaj, poesia di Jacopo Cagianaca (2 marzo)*, ivi, n. 20, p. 79.  
 B. BERMANI, *Un giorno di regno, nuov'opera buffa del maestro Verdi. La sera del 5 corrente*, «Moda», V (1840), n. 72.  
 P. COMINAZZI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – Lucrezia Borgia, poesia di F. Romani, musica di Donizetti. (11 gennaio)*, «Figaro», VI (1840), n. 5, p. 17.  
 G. B[ATTAGLIA], *Una quistione musicale per proemio a molte altre*, «Rivista Europea», III (1840), 1, pp. 68-77.  
 [T. LOCATELLI], *L'opera seria. Gl'impresari. Spettacoli in S. Samuele, in S. Benedetto e all'Apollo*, «Gazzetta di Venezia», 1841, n. 86, pp. 341-43.  
 T[ENCA?], *I. R. Teatro alla Scala*, «Moda», VIII (1843), n. 9.  
*Stretti rapporti fra la poesia e la musica melodrammatica*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 1, pp. 2-3.  
 B., *Lucrezia Borgia. Osservazioni*, ivi, n. 3, pp. 9-10.

- G. VITALI, *I Lombardi alla prima crociata. Dramea lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi*, ivi, n. 8, pp. 32-34
- G. ROMANI, *Milano – I. R. Teatro alla Scala – Lucrezia Borgia colle signore Frezzolini-Poggi e Maria Alboni*, [...], «Figaro», IX (1843), n. 3, pp. 9-10.
- UN UOMO OSCURO, *Eco di Milano, Febbraio 1843, Lettera seconda ai redattori della Rivista Europea*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 1, pp. 207-13.
- B-B-i, *I. R. Teatro alla Scala – I Lombardi alla prima Crociata del maestro Giuseppe Verdi*, «Rivista Europea», ivi, 1, pp. 348-51.
- [T. LOCATELLI], *Bullettino degli Spettacoli della Fenice – Lorenzino de' Medici, parole di F. M. Piave, musica del maestro cav. Pacini – La Redova Polka*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 58, pp. 229-31.
- [ID.], *VIII° Bullettino degli spettacoli del Gran Teatro della Fenice – Ernani, poesia di F. M. Piave, musica del maestro Verdi*, ivi, 1844, n. 59, pp. 233-35.
- [ID.], *Una parola ancora sull'Ernani del maestro Verdi*, ivi, n. 75, pp. 297-99.
- [ID.], *Bullettino degli spettacoli di primavera – L'Ernani, e i Due Foscari nel Teatro Gallo in S. Benedetto*, ivi, n. 76, pp. 301-02.
- [ID.], *III° Bullettino degli spettacoli di primavera – La Lucia al S. Benedetto e al S. Samuele – La musica del Rossini – il ballo l'Jose*, ivi, n. 96, pp. 381-83.
- P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Canobbiana. Beneficiata del basso Euzet e di Marietta Baderna* [...], «Fama», IX (1844), n. 63.
- ZANOBI CAFFERRECCI, *Del melodramma, «Gondoliere»*, XII (1844), n. 31, pp. 243-44.
- G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Canobbiana. – Roberto il diavolo di Meyerbeer, con ballabili di C. Blasis*, «Figaro», X (1844), n. 54, pp. 213-14.
- G. ROMANI, *Milano. – Semiramide e Gismonda da Mendrisio alla Scala. – L'Osteria d'Andujar al Re*, ivi, XI (1845), n. 3, pp. 9-10.
- ID., *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – Saul, tragedia lirica di Giulio Pullé, nuova musica del maestro Francesco Canneti (Jeri sera prima rappresentazione)*, ivi, n. 81, p. 321.
- [T. LOCATELLI], *Bullettino degli spettacoli di carnevale – Gran Teatro la Fenice – Giovanna d'Arco, poesia di T. Solera, musica del Verdi – col gran ballo Alfrida da Catania, di E. Viotti*, «Gazzetta di Venezia», 1845, n. 48, pp. 189-91.
- [ID.], *Bullettino degli spettacoli di quaresima – Gran Teatro la Fenice – Ultime rappresentazioni dell'Attila: termine degli spettacoli*, ivi, n. 68, pp. 269-70.
- LA DIREZIONE, *Alzira di Verdi – Accademia della Società Filarmonica – Il pianista Prudent*, «Gazzetta Musicale», VI (1847), n. 4, pp. 28-29.
- [T. LOCATELLI], *Bullettino degli spettacoli del Carnevale. Il Macbeth, musica del maestro Verdi – Il Ballo I Filibustieri, del sig. Galzerani*, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 295, pp. 1177-79.
- P. SELVATICO, *Etudes sur le Beaux Arts et sur la Littérature par M. L. Vitet Conseiller d'Etat, Député de La Seine inférieure – Deux vol. in 8.vo Paris, Charpantier 1846*, «Giornale Euganeo», V (1848), 1, pp. 1-16.

#### IV) *I grandi divi della scena ottocentesca*

- Gran Teatro La Fenice. L'Evellina di Coccia*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 10, pp. 37-38.
- Carcano – Medea di Mayr*, «Teatri», III (1829), 1, pp. 154-57.
- G. B.[ATTAGLIA], *Dell'arte drammatica e musicale di madama Pasta*, «Indicatore», IV (1832), 10, pp. 417-22.
- [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», IV (1832), n. 7, pp. 25-27.
- [ID.], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Ugo conte di Parigi, tragedia lirica con musica di Donizetti*, ivi, n. 22, pp. 85-86.
- [ID.], *Avvenimenti di Venezia dopo il 19 Gennaio*, ivi, V (1833), n. 29.
- G. B[ATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Prima rappresentazione della Norma, con madama Malibran*, «Barbieri», II (1834), n. 40, pp. 159-60.
- D. SACCHI, *Madama Malibran*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 29, pp. 224-26.
- [G. BATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Mad. Malibran nella Sonnambula. La sera del 1° ottobre*, «Barbieri», II (1834), n. 80, p. 319.
- [LOCATELLI?], *Venezia. Teatro La Fenice. 4 Febbraio*, «Gondoliere», II (1834) n. 11, p. 44.
- Y., *La Norma – Seconda comparsa di M. a Pasta*, «Corriere delle Dame», XXXII (1835), n. 6, pp. 49-52.
- G. BATTAGLIA, *Del modo più proprio di rappresentare la parte di Norma nell'Opera di Bellini di questo nome*, «Figaro», I (1835), n. 14, pp. 53-54.
- ID., *Risposta al signor C. M. autore della Polemica che si legge sul foglietto del 10 corrente del Corriere delle Dame*, ivi, n. 21, pp. 83-84.
- ID., *Milano. I. R. Teatro alla Scala. L'Otello con Madama Malibran ecc.*, ivi, n. 41, p. 163.
- FILINTO [LOCATELLI], *Malibraniana – VI Lettera di Filinto al Compilatore – La Norma*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 77, pp. 305-07.

- [L. CARRER], *La Malibran*, «Gondoliere», III (1835), n. 30, pp. 117-18.  
 [T. LOCATELLI], *Due parole ancora sullo spettacolo della Fenice*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 37, pp. 145-47.  
 [ID.], *Gran Teatro della Fenice – Il Belisario*, ivi, 1839, n. 67, pp. 265-66.  
 [ID.], *Gran Teatro la Fenice – Il Marin Faliero, del maestro Donizetti – Nuovo passo a due*, ivi, 1840, n. 10, pp. 37-40.  
 G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – La Gazza ladra, di Rossini*, «Figaro», VII (1841), n. 37, pp. 144-45.  
*Gran Teatro la Fenice – La Lucrezia Borgia – La Derancourt – Giorgio Ronconi – Lorenzo Salvi*, «Gondoliere», IX (1841), n. 12, pp. 94-95.  
 G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala – L'Assedio di Corinto, colle signore De Giuli-Borsi e Marietta Alboni*, [...], «Figaro», IX (1843), n. 1, pp. 1-2.  
 X., *I. R. Teatro alla Scala*, «Moda», IX (1844), n. 2.  
 X., *I. R. Teatro alla Scala*, ivi, n. 5.  
 W..., *Teatro Carcano. Napoleone Moriani nel Luigi Rolla di Federico Ricci*, ivi, XII (1847), n. 4.

## V) **La cultura al servizio della nazione**

- F. DALL'ONGARO, *Dell'Anfiteatro Mauroner di Trieste e dell'opera buffa*, «Cicala», I (1838), n. 17.  
 F. DE BONI, *Della Pubblica Esposizione di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», IV (1839), n. 33, pp. 257-59.  
 P. SELVATICO, *Della Suprema Educazione degli Artisti, Discorso di Lodovico Luzi di Orvieto*, «Rivista Europea», IV (1841), 1, pp. 100-108.  
 ID., *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, ivi, pp. 273-310.  
 ID., *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing, traduzione dal tedesco – con note ed un'appendice del cavalier C. G. Landonio, presidente dell'I. R. accademia di Belle Arti in Milano – Milano, 1841, tipografia Bernardoni*, ivi, 4, pp. 345-53.  
 P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. L'Assedio di Brescia, dramma lirico in tre atti di F. Jannetti con musica del maestro Giovanni Bajetti (21 Novembre)*, «Fama», VIII (1843), n. 95.  
*Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi di B. BERMANI*, «Gazzetta Musicale», V (1846), pp. I-VIII.  
 A. MAURI, *Della storia nel dramma*, «Rivista Europea», n. s. V (1847), 1, pp. 129-48.  
 C. D'ARCO, *Delle moderne società di belle arti istituite in Italia*, ivi, pp. 437-52.  
*L'Italia del popolo, Giornale dell'Associazione Nazionale Italiana, diretto da Giuseppe Mazzini*, ivi, 2, pp. 753-59.  
 C. CORRENTI, *Nota preliminare*, «Gemme», IV (1847), s.i.p.  
 C. TENCA, *Introduzione*, «Italia musicale», I (1847), n. 1, pp. 1-3.  
*Educazione civile ed artistica del popolo*, «Gazzetta di Venezia», 1848, n. 123, pp. 489-90.  
 [T. LOCATELLI], *Grande Accademia vocale e strumentale a beneficio della patria nel gran teatro della Fenice*, ivi, n. 301, pp. 1201-03.

## Capitolo quarto

### I). **La rappresentazione pittorica**

- C., *Il Quadro – La sepoltura di Temistocle*, «Giornale Italiano», 1806, n. 214.  
*Dell'imitazione pittorica, dell'eccellenza delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi. Libri III di Andrea Majer veneziano. Venezia dalla tipografia di Alvisopoli 1818*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», XVII (1818), 48, pp. 127-38.  
*Sul libro della Imitazione pittorica, dell'Eccezionalità delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi, libri III di Andrea Mayer veneziano – Venezia, 1818, dalla tipografia di Alvisopoli, Un volume in 8° di pag. 340 e XV d'introduzione – Lettere tre di GIUSEPPE CARPANI al Signor Giuseppe Acerbi ecc.*, «Biblioteca Italiana», IV (1819), 11, pp. 321-48.  
*Sul libro della Imitazione pittorica, dell'Eccezionalità delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi, libri III di Andrea Mayer veneziano – Venezia, 1818, dalla tipografia di Alvisopoli, Un volume in 8° di pag. 340 e XV d'introduzione – Lettere tre di GIUSEPPE CARPANI al Signor Giuseppe Acerbi ecc.*, ivi, 12, pp. 179-216.  
*Sul libro della Imitazione pittorica, dell'Eccezionalità delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi, libri III di Andrea Mayer veneziano – Venezia, 1818, dalla tipografia di Alvisopoli, Un volume in 8° di pag. 340 e XV d'introduzione – Lettere tre di GIUSEPPE CARPANI al Signor Giuseppe Acerbi ecc.*, ivi, pp. 329-69.  
*Del Bello ideale e delle Opere di Tiziano. Lettere pittoriche di Giuseppe Carpani. Edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'autore. – Padova, 1820, in 8° di pag. 123, dalla tipografia della Minerva*, ivi, V (1820), 20, pp. 166-84.

*Del Bello Ideale e delle opere di Tiziano, lettere di Giuseppe Carpani; edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'autore...*, «Gazzetta di Milano», 1820, n. 299 e 327, rispettivamente pp. 1193-96; 1305-08.

G. CARPANI, *Pregiatissimo sig. Estensore*, ivi, 1821, n. 4, pp. 13-16.

*Discorso letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze ed arti in occasione della solenne distribuzione de' premi nell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. Conte di Strassoldo presidente del Governo in Milano il giorno 30 agosto 1825*, «Biblioteca Italiana», X (1825), 40, pp. 128-39.

Roma. - *Studi de' Pittori. Cav. Vincenzo Camuccini romano*, «Eco», II (1829), n. 81.

A. Z[ANETT]I, *Sulla nuova pittura a fresco di A. Gegenbaur*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 1, pp. 20-23.

(P.), *Esposizione nelle sale della I. R. Accademia delle belle arti in Venezia*, «Apatista», II (1835), n. 31.

F. ZANOTTO, *Pubblica Esposizione nella I. R. Accademia Veneta. – Filippo Giuseppini Una scena del Diluvio*, «Gondoliere», IV (1836), n. 80.

P. SELVATICO, *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, «Rivista Europea», II (1839), 2, pp. 273-314 .

ID., *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti dal professore Giovanni Rosini*, ivi, 3, pp. 365-68.

ID., *Esposizione di belle arti in Venezia*, ivi, III (1840), 4, pp. 100-127.

C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Podesti*, «Cosmorama Pittorico», VIII (1842), n. 38, pp. 299-302.

P. SELVATICO, *Il giudizio di Salomone. Quadro ad olio del cav. Francesco Podesti. Eseguito per commissione di S. M. il re di Sardegna*, «Gondoliere», X (1842), n. 1, pp. 5-6 .

## II). **La danza teatrale dal coreodramma al balletto romantico**

G. B[ARBIER]I, *Quadri viventi*, «Teatri», I (1827), 1, pp. 229-33.

ID., *Imp. R. Teatro alla Scala. Zaira ballo tragico del signor Antonio Cortesi, posto in scena il giorno 1 settembre*, ivi, pp. 362-64.

T. L[OCATELLI], *Gran Teatro della Fenice*, «Gazzetta di Venezia», 1827, n. 2, pp. 5-6.

*Gengis Kan. Ballo grande, composto dal signor Henry*, «Teatri», II (1828), 1, pp. 14-16.

*Gli Spagnuoli al Perù – Ballo Grande del signor Galzerani*, ivi, 2, pp. 508-11.

*Enea nel Lazio. – Ballo storico-mitologico composto dal sig. Galzerani*, ivi, III (1829), 1, pp. 12-14.

*Bajzet. Gran Ballo nuovo del sig. Galzerani*, ivi, pp. 475-76.

[L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», I (1829), n. 24, pp. 93-94.

*Cenni biografici sopra Luigi Henry*, «Teatri», IV (1830), 1, pp. 161-65.

G. B[ATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. La Straniera, azione mimica di A. Morticini (La sera del 31 gennaio)*, «Figaro», I (1835), n. 10, pp. 38-39.

*La Fenice – Masaniello ballo del sig. Cortesi*, «Gondoliere», IV (1836), n. 12, p. 48.

[T. LOCATELLI], *VII Bullettino degli spettacoli – Nuovo balletto anacreontica del sig. Samengo*, «Gazzetta di Venezia», 1837, n. 54, pp. 213-15.

[ID.], *II Bullettino degli spettacoli di estate – Teatro Gallo in S. Benedetto. La Sonnambula, del maestro Bellini. L'Avaro burlato, balletto buffo del compositore Venturi*, ivi, n. 176, pp. 701-03.

C. BLASIS, *Commentarj della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò, ec., scritti da Carlo Ritorni reggiano (Continuazione e fine, vedi il numero precedente)*, «Figaro», IV (1838), n. 68, pp. 269-70.

*Milano. I. R. Teatro alla Scala*, «Fama», IV (1839), n. 27, p. 108.

G. ROMANI, *I. R. Teatro alla Scala. – La Cerrito, monsieur Mabilie e la Saint-Romain*, «Glissons», n. s. X (1840), n. 2.

[T. LOCATELLI], *Polidoro re di Lesbo, ballo eroico in cinque atti, composto da Emmanuele Viotti*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 56, pp. 221-23.

A. BERTI, *Padova Teatro Nuovo*, ivi, n. 176, pp. 701-03.

[T. LOCATELLI], *La Cerrito all'Apollo*, ivi, n. 276, pp. 1101-03.

BERMANI, *I. R. Teatro alla Scala. La Silfide, ballo di mezzo carattere di Antonio Cortesi*, «Moda», VI (1841), n. 8.

SALA, *Maria Taglioni*, «Glissons», n. s. VI (1841), n. 38.

R., *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – La Gitana, nuovo ballo fantastico del coreografo signor Filippo Taglioni*, «Figaro», VII (1841), n. 40, pp. 139-40.

J. CABIANCA, *La Sylphide*, «Gazzetta di Venezia», n. 186, pp. 451-53.

S. GUGLIELMI, *Ulteriori notizie sul teatro di Padova*, ivi, 1843, n. 146, pp. 583-84.

ID., *Padova – Teatro Novissimo – Lettera terza ad Angelo Z...*, ivi, n. 163, pp. 649-50.

G. ROMANI, *Il Coreografo alla Scala*, «Figaro», IX (1843), n. 97, pp. 385-86.

ID., *Il Coreografo alla Scala (Continuazione e fine)*, ivi, n. 98, pp. 389-90.



- P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Gisella o sia le Willi, ballo fantastico in cinque atti di A. Cortesi*, «Fama», VIII (1843), n. 6.
- ID., *I. R. Teatro alla Scala. Le illusioni di un pittore del coreografo Vestris. – I Puritani*, ivi, IX (1844), n. 10.
- [T. LOCATELLI], *Bullettino degli Spettacoli della Fenice. – Il Lago delle Fate, ballo fantastico composto da Fanny Cerrito*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 62.
- P. ZECCHINI, *Della Danza Greca*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 477-93.
- [T. LOCATELLI], *VIII Bullettino degli Spettacoli – Gran Teatro la Fenice – Gentile di Fermo, azione mimica di L. Astolfi*, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 55, pp. 217-18.
- (CORRIERE DELLE DAME), *Nuovo ballo nell'I. R. Teatro alla Scala, a Milano*, ivi, n. 65, pp. 257-58.
- [T. LOCATELLI], *Luigi Keller.*, ivi, n. 183, pp. 729-31.
- [ID.], *II Bullettino degli spettacoli del Carnevale. Giovanna Maillotte, azione mimica di G. Galzerani*, ivi, 1848, n. 3, pp. 9-11.

### III). *La natura della mimesi musicale*

- R. *Teatro della Scala. Enea e Turno. Ballo eroico d'invenzione e direzione del sig. Sebastiano Gallet*, «Giornale italiano», 1807, n. 41.
- Teatro alla Scala. Concerti della signora Catalani*, «Spettatore», IV (1817).
- A. PISANI, *Unione della Musica strumentale alla vocale*, ivi, V (1818), pp. 183-90.
- Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana di Andrea Majer veneziano. Padova 1821*, «Giornale di Treviso», I (1821), 10, pp. 195-202.
- D. T., *Discorsi sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana, di Andrea Majer Veneziano. Padova*, «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 94, pp. 373-74.
- Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, di Giuseppe Carpani, dedicate al Reale conservatorio di musica di Milano. Edizione seconda, riveduta ed accresciuta dall'autore – Padova, 1823*, «Biblioteca Italiana», IX (1824), 33, pp. 109-13.
- O. T., *Rossini – Byron*, ivi, 1826, n. 279, pp. 1013-15.
- G. N., *La Musica che cosa imita?*, ivi, 1826, n. 299, pp. 1197-99.
- Dizionario e Bibliografia della musica del dottore Pietro LICHTENTHAL. – Milano, 1826, tip. Fontana [...]*, «Biblioteca Italiana», XII (1827), 48, pp. 27-31.
- Y., *Della musica in generale*, «Vespa», VI (1827), pp. 157-61 e 183-89.
- X., *Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica, e cenni sullo stato presente del canto italiano. – Rovereto, 1827 [...]*, «Biblioteca Italiana», XII (1827), 48, pp. 146-49.
- [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala. – La Straniera, melodramma in due atti; parole di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini*, «Censore», I (1829), n. 14, pp. 53-54.
- T. L[OCATELLI]., *Gran Teatro la Fenice. I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta di Venezia», 1830, n. 62, pp. 245-48.
- G. B[ATTAGLIA] *La Creazione del mondo. Oratorio di Giuseppe Haydn*, «Barbiere», II (1834), n. 40, pp. 157-58.
- ID., *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – Zampa ossia La sposa di marmo, musica di Hérold*, «Figaro», I (1835), n. 71, pp. 283-84.
- ID., *Aroldo. Sinfonia fantastica di Ettore Berlioz*, ivi, n. 6, p. 22.
- A. LAMBERTINI, *Cenni Teatrali. 27 Dicembre*, «Gazzetta di Milano», 1836, n. 362, pp. 1445-47.
- Cenni sull'origine della musica*, «Moda», I (1836), n. 2.
- Sull'utilità della musica da camera e sulle ariette pubblicate nell'Appendice del Glissons*, «Figaro», II (1836), n. 22, pp. 65-66.
- [L. PRIVIDALI], *Il Bravo di Mercadante alla Scala*, «Censore», XI (1839), n. 21, pp. 81-84.
- [ID.], *Alcune mie spiegazioni sul Bravo di Mercadante*, ivi, n. 24, pp. 93-96.
- G. ROMANI, *La Creazione eseguita nell'I. R. Conservatorio di Musica in Milano il giorno 12 corrente*, «Glissons», n. s. V (1840), n. 31.
- ID., *Milano. – I. R. teatro alla Scala – Fausta, colla signora Tadolini, e coi signori Donzelli, Colletti, Novelli, ec.*, «Figaro», VII (1841), n. 6, p. 20.
- P. C[OMINAZZI], *Milano. I. R. Teatro alla Scala – Il Bravo – Torquato Tasso – L'Ebreja di Toledo e Astuzia contro astuzia del coreografo Cortesi*, «Fama», VI (1841), n. 2.
- N. E. CATTANEO, *All'Egregio Signor Avvocato Brofferio estensore degnissimo del Messaggiere Torinese*, «Figaro», VII (1841), n. 95, pp. 378-39.
- B. [DE BONI], *Gran Teatro la Fenice, Parole di Gaetano Rossi, musica del maestro cav. Gabussi, «Gondoliere»*, IX (1841), n. 9, pp. 70-72.
- [ID.], *Teatro Gallo. Un'avventura di Scaramuccia*, ivi, n. 12, pp. 95-96.
- P. C[OMINAZZI], *Teatro Re. I due Sergenti, nuova Opera del maestro Alberto Mazzucato*, «Fama», VI (1841), n. 17.
- A. BERTI, *Sulla musica di Roberto il Diavolo*, «Gazzetta di Venezia», 1842, n. 233, pp. 929-31.

- R. BOUCHERON, *Imitazione e pittura musicale. Imitazione obbiettiva*, «Gazzetta Musicale», I (1842), n. 28, pp. 125-26.
- ID., *Imitazione subbiettiva*, ivi, n. 34, pp. 150-51.
- G. ROMANI, *Milano- I. R. Teatro alla Scala – Stabat Mater musicato da Rossini (4 corrente aprile)*, «Figaro», VIII (1842), n. 28, pp. 109-11.
- ID., *Milano – I. R. Teatro alla Scala – Il Giuramento, colle signore Giulia Micciarelli-Sbriscia ed Elisa Bendini, e coi signori Carlo Guasco e Prospero Derivis (30 agosto)*, ivi, n. 70, p. 277.
- P. COMINAZZI, *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Odalisca, dramma lirico di G. Sacchero, con musica del M.° A. Nivi (19 Febbraio)*, «Fama», VII (1842), n. 18.
- T., *Teatro Re*, «Moda», VIII (1843), n. 13.
- G. B. PICCOLI, *D'un articolo della Gazzetta Universale d'Augusta dei 22 e 23 dicembre 1842, sullo Stabat Mater di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1843, n. 11, pp. 41-42.
- G. STEFANI, *Le voci del popolo. Canti popolari di A. Berti scritti sui temi di musica popolare raccolti da Teodoro Zacco*, ivi, n. 28, pp. 109-10.
- [T. LOCATELLI], *IV° Bullettino degli spettacoli di primavera – L'Italiana in Algeri alla Fenice*, ivi, n. 112, pp. 445-47.
- G. STEFANI, *Giacomo Meyerbeer*, «Giornale Euganeo», I (1844), 2, pp. 475-82.
- P. BELTRAME, *Della Poesia lirico-musicale*, ivi, II (1845), 2, pp. 449-59.
- BERMANI, *Gaetano Donizzetti*, «Fama», X (1845), n. 60.
- G. VITALI, *Giovanna d'Arco, dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi. Eseguito all'I. R. Teatro alla Scala per la prima volta la sera del 15 prossimo passato febbraio dalla signora Frezzolini, e dai signori Poggi e Collini*, «Gazzetta Musicale», IV (1845), n. 9, pp. 37-39.
- M. BALBI, *Della modulazione armonica*, ivi, n. 15, p. 66.
- BIGLIANI, *Musica e poesia. Articolo VI ed ultimo*, ivi, n. 22, p. 95.
- G. V., *Il Deserto. Milano. I. R. Teatro alla Canobbiana. Serata musicale a beneficio dei Pii Istituti Filarmonico e Teatrale*, «Moda», X (1845), n. 35.
- G. L., *La Potenza della musica*, «Figaro», XII (1846), n. 95, pp. 377-78.
- [G. VOLLO], *Occhiolino teatrale*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 12, pp. 184-87.
- E. PICCHI, *Considerazioni sulla musica odierna*, «Gazzetta Musicale», V (1846), n. 6, pp. 41-43.
- B. ROSSI, *Dell'espressione musicale*, «Fama», XII (1847), n. 64.
- L. F. CASAMORATA, *Intorno la imitazione artistica della natura. Trattato di Giulio Carbone. Firenze, tipografia Granducale, 1842. (Continuazione. Vedi n. 6, 7 e 8)*, IV, «Gazzetta Musicale», VI (1847), n. 11, pp. 84-86.
- C. MELLINI, *Condizione attuale del melodramma*, «Fama», XII (1847), n. 13.
- ID., *Condizione attuale del melodramma*, ivi, n. 14.
- G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – Bianca Contarini, dramma tragico di F. Janetti, nuova musica di Lauro Rossi*, «Figaro», XIII (1847), n. 17, p. 65.
- N. E. CATTANEO, *Milano. – Accademia musicale data dalla Nobile Società del Casino nel giorno 13 maggio*, ivi, n. 39, p. 133.

#### IV). **Imprestiti lessicali e parallelismi critici**

- D., *La Nina pazza per amore. Opera buffa esposta sulle scene del Teatro della Scala la sera de' 21 corrente – Musica di Giovanni Paisiello*, «Giornale Italiano», 1804, n. 49.
- Discours sur l'Harmonie ec. Discorso sull'armonia nella pittura, del professor Pécheux. Da pag. 441 a 445*, «Giornale dell'Italiana Letteratura», 1805, n. 9, pp. 54-60.
- R. Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XIII (1816), n. 16, pp. 121-22.
- Milano 3 ottobre*, «Gazzetta di Venezia», 1816, n. 234, pp. 934-35.
- Nuovo spettacolo d'opera e ballo al gran Teatro la Fenice*, ivi, 1817, n. 37, pp. 149-50.
- La Clemenza di Tito, Opera seria in due atti, parole in gran parte di Metastasio, musica di Mozart* «Ricoglitore», I (1818), pp. 82-86.
- Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développemens et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur, par Ch. Blasis, premier danseur. – Milan, chez J. Beati et A. Tenenti, 1820, in 8° di pag. 124 con 14 tavole in rame a contorni*, «Biblioteca Italiana», V (1820), 17, pp. 14-23.
- Varietà. Teatro la Fenice. Prima rappresentazione di Tebaldo e Isolina Melodramma serio del sig. Rossi con musica del cavaliere Morlacchi*, «Gazzetta di Venezia», 1820, n. 29, pp. 113-15.
- Squarcio di lettera di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi, direttore della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca Italiana», VI (1821), 24, pp. 421-24.
- I. R. Teatro alla Scala. L'esule di Granata, dramma serio, posto in musica dal maestro Mayerbeer*, «Gazzetta di Milano», 1822, n. 74, pp. 293-94.
- Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani; Le Majeriane, ovvero Lettere sul bello ideale di Giuseppe Carpani*, «Biblioteca Italiana», IX (1824), 36, pp. 200-210.

- Milano, «Corriere delle Dame», XXI (1824), n. 10, pp. 74-75.
- Milano (I. R. Teatro alla Scala), ivi, XXIV (1827), n. 17, pp. 131-32.
- G. BATTAGLIA, *Dell'Espressione musicale. Dalla Revué musicale n. XIII*, «Teatri», I (1827), 1, pp. 141-44.
- ID., *Dell'Espressione musicale. Dalla Revué musicale n. XIII*, ivi, pp. 157-60.
- ID., I. R. Teatro alla Scala. *Il giorno 15 giugno 1827. Il Barbiere di Siviglia. Opera buffa di Rossini*, ivi, pp. 169-71.
- Milano-Teatro Re-Maria Stuarda, *riduzione di una tragedia di Schiller, eseguita dal defunto Salvatore Fabbrichesi; rappresentata la sera dei 25 dalla Compagnia Ducale di Modena; replicata per quattro sere successive*, ivi, 2, pp. 491-92.
- Imp. R. Teatro alla Scala, ivi, pp. 129-35.
- Milano-Teatro Re-Maria Stuarda, *riduzione di una tragedia di Schiller, eseguita dal defunto Salvatore Fabbrichesi; rappresentata la sera dei 25 dalla Compagnia Ducale di Modena; replicata per quattro sere successive*, ivi, 2, pp. 491-92.
- [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», I (1829), n. 41, pp. 161-62.
- Carcano – Tancredi, «Teatri», III (1829), 1, pp. 170-74.
- Milano, «Corriere delle Dame», XXVII (1830), n. 72, pp. 569-71.
- Teatro Grande – Sala del Ridotto – Accademia della sig. Perthaler d'Inspruk, *virtuosa di pianoforte, datasi la sera del 2 luglio*, «Teatri», IV (1830), 2, pp. 413-14.
- [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», V (1833), n. 5, pp. 17-18.
- [ID.], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Serata a beneficio del Pio Istituto Teatrale*, ivi, n. 26, pp. 102-03.
- G.-I DILETTANTE DI CONTRABBASSO, *Danao re d'Argo, dramma serio posto in musica dal maestro Giuseppe Persiani*, «Barbiere», I (1833), n. 45.
- L. COGNARA, *Lettera al compilatore del giornale*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 6, pp. 281-82.
- Cenni critici di UN VENEZIANO in risposta alle domande di un suo concittadino intorno ai dipinti de' signori Hayez, Bruloff e Demin esposti in Brera nel corrente anno 1833*, «Gazzetta di Venezia», 1833, n. 235, pp. 937-38.
- G. B[ATTAGLIA], *Sulla Sonnambula di Bellini*, «Barbiere», I (1833), n. 48.
- I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XIX (1834), 75, pp. 311-39.
- ID., *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, ivi, 76, pp. 122-39.
- Esposizione di Brera. Sul dipinto di Pietro Luchini rappresentante Tancredi ferito trovato da Erminia e Varino. Cenni di Ottavio Tasca*, «Glissons», I (1834), n. 35.
- G. BATTAGLIA, *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Seconda rappresentazione dell'Otello e quinta ed ultima recita di madama Malibran*, «Barbiere», II (1834), n. 43, pp. 171-72.
- [T. LOCATELLI], *N. II. Bullettino degli spettacoli della Fenice – La Straniera – Prima rappresentazione*, «Gazzetta di Venezia», 1834, n. 16, pp. 61-63.
- [ID.], *N. III. Bullettino degli spettacoli della Fenice – L'Anna Bolena – Prima rappresentazione, Lunedì 3 del corr.*, ivi, n. 29, pp. 113-15.
- [ID.], *N. IV. Bullettino degli spettacoli della Fenice. I Veneziani a Costantinopoli – Gran ballo del Monticini – Prima rappresentazione – Giovedì 13 febbraio*, ivi, n. 38, pp. 149-50.
- [ID.], *N. V. Bullettino degli spettacoli di Primavera. – Il Furioso all'isola di S. Domingo. Parole di Jacopo Ferretti. Musica del maestro Donnizzetti. – 1°, 2° e 3° rappresentazione*, ivi, n. 92, pp. 365-67.
- L. CARRER, *Un quadro di M. Robert, rappresentante la partenza di alcuni Chiozzotti per la pesca*, «Gondoliere», II (1834), n. 103, pp. 409-11.
- A. BELLANI, *Se si possa appropriare al quadro di Bruloff il titolo di Ultimo giorno di Pompei*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», II (1834), n. 10, pp. 73-74.
- A. LAMBERTINI, *Cenni teatrali. 13 Settembre*, «Gazzetta di Milano», 1835 (Varie Appendici, pp. 214-17).
- ID., *Risposta al sig. Hayez*, ivi (Varie Appendici, pp. 285-93).
- Y., *La partenza de' pescatori di Chioggia. Pittura del sig. cav. L. Robert esposta in Venezia nel mese di dicembre, anno passato*, «Apatista», II (1835), n. 3.
- [T. LOCATELLI], *Il nuovo Mosè di Rossini all'Apollo*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 216, pp. 861-63.
- Esposizione in Brera*, «Telegrafo», I (1835), n. 64.
- C. B., *Memoria sullo stato attuale della musica*, «Corriere delle Dame», XXXII (1835), n. 10, pp. 79-82.
- T. LOCATELLI, *L'Appendice*, IV, «Critica», 16.
- O. ARRIVABENE, *Scene del Marco Visconti. Stampe litografiche composte e disegnate da Roberto Focosi*, «Figaro», III (1837), n. 77, pp. 305-06.
- G. I., *Il Siroe di Metastasio disseppellito dal Taddei*, «Moda», III (1838), n. 9.
- F. PETRUCCCELLI, *Bellini e Rossini (Frammenti di un'estetica sul bello)*, ivi, n. 28; «Figaro», IV (1838), n. 48, pp. 190-91.
- N. P. Z., *Al signor F. Petruccelli*, «Figaro», IV (1838), n. 51, pp. 202-03.

- A. LAMBERTINI, *Accademia all'I. R. Conservatorio di musica*, «Gazzetta di Milano», 1838, n. 127, pp. 506-07.
- [L. PRIVIDALI], *La Solitaria delle Asturie. Opera nuova del maestro Coccia alla Scala*, «Censore», X (1838), n. 20, pp. 77-80.
- [T. LOCATELLI], *Gran Teatro della Fenice. La Sposa di Messina, musica del sig. maestro Vaccaj, poesia del sig. Jacopo Cabianca*, «Gazzetta di Venezia», 1839, n. 52, pp. 205-06.
- [ID.], *Teatro Gallo in S. Benedetto. Il Marin Faliero, musica del maestro Donizetti, parole del sig. Bidera*, ivi, n. 92, pp. 365-66.
- V., *I. R. Teatro alla Scala. Luisa Strozzi, Ballo storico composto e diretto da A. Huss*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 3, p. 11.
- P. C[OMINAZZI], *Milano. - I. R. Teatro alla Scala. - Il Bravo, opera espressamente composta dal maestro Mercadante; parole di G. Rossi e C. (Prima, seconda e terza rappresentazione)*, «Figaro», VII (1839), n. 21, pp. 85-86.
- ID., *Milano. - I. R. Teatro alla Scala - I Puritani di Bellini. (Prima e seconda rappresentazione)*, ivi, n. 33, p. 131
- G. PICCI, *Della natura, dei diritti e di alcune leggi del romanzo storico*, «Rivista Europea», II (1839), 4, pp. 531-60.
- Una rappresentazione del Mosè di Rossini a Venezia*, «Figaro», VII (1839), n. 84, pp. 333-34.
- Una rappresentazione del Mosè di Rossini a Venezia (Continuazione e fine)*, ivi, n. 86, pp. 342-43.
- G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, «Glissons», n. s. V (1840), n. 39.
- CONTE DAL BENE, *Al sig. Angiolo Lambertini, estensore ed editore della Gazzetta milanese; in risposta alla sua Appendice 10 maggio scorso, intorno al quadro del sig. Hayez, rappresentante, L'abboccamento estremo di Jacopo Foscari col doge Giuseppe suo padre*, «Vaglio», V (1840), n. 36, pp. 283-84.
- P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Il Naufragio della Medusa, nuovo ballo con prologo e in cinque atti del coreografo Augusto Hus*, «Fama», VI (1841), n. 83.
- BERMANI, *I. R. Teatro alla Scala. Corrado d'Altamura, opera nuova del sig. maestro Federico Ricci*, «Moda», VII (1841), n. 92.
- ID., *I. R. Teatro alla Scala. La Saffo*, ivi, VIII (1842), n. 3.
- G. I., *Teatro Re. Gustavo Modena*, ivi, n. 75.
- [ID.], *Alcune riflessioni a proposito delle rappresentazioni della Calunnia di Scribe che potrebbero tornar utili agli artisti drammatici*, ivi, n. 93.
- [ID.], *Teatro Re. Drammatica compagnia francese diretta dal sig. Doligny*, ivi, n. 97.
- G. ROSSI, *Venezia - Teatro S. Benedetto - L'Italiana in Algeri*, «Gazzetta di Venezia», 1842, n. 27, pp. 105-06.
- C. MELLINI, *Della musica drammatica italiana nel secolo XIX*, «Gazzetta Musicale», I (1842), n. 5, pp. 18-19.
- B., *Cristo al monte oliveto. Oratorio di L. Van Beethoven, eseguito la mattina del 20 corrente nella gran sala dell'I. R. Conservatorio*, ivi, n. 13, pp. 51-52.
- N. E. CATTANEO, *Alcune osservazioni sull'Articolo Della Musica drammatica italiana nel secolo XIX, del signor C. Mellini (Vedi Gazzetta Musicale N. 5)*, ivi, n. 16, p. 66.
- M.° R. Boucheron, *Filosofia della musica. II*, ivi, n. 22, pp. 97-98.
- B., *Bianca di Belmonte, tragedia lirica del sig. A. Carozzi, musicato dal giovine maestro sig. Carlo Imperatori (Milano, I. R. Teatro alla Scala, la sera del 22 corr.)*, ivi, n. 48, pp. 206-07.
- G. F. BARUFFI, *Milano, Brescia, Padova, Nell'autunno del 1842 (lettera quarantesimottava delle Pellegrinazioni autunnali)*, «Rivista Europea», n. s. I (1843), 3, pp. 359-67.
- P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. I Lombardi alla prima Crociata, dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica dal maestro G. Verdi*, «Fama», VIII (1843), n. 14.
- I due Stabat*, ivi, n. 41
- P., *La Taglioni*, «Corriere delle Dame», XL (1843), n.14, pp. 106-07.
- B[IGLIAN]I, *Sulla instabilità della musica*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 30, pp. 126-27.
- ID., *La musica guardata nei bisogni presenti. Articolo IV*, ivi, n. 42, pp. 177-78.
- P. TORRIGIANI, *Delle cagioni per le quali le musiche nuove diventano vecchie*, ivi, III (1844), n. 28, pp. 115-16.
- Studi biografici dell'indole, dei pregi e dei difetti delle composizioni di Meyerbeer*, ivi, n. 8, pp. 31-32.
- G. VITALI, *I. R. Teatro alla Scala. La Saffo del maestro Pacini eseguita la sera del giorno 29 scorso dalle signore Gabussi ed Angri e dai signori Guasco ed Alma*, ivi, n. 44, pp. 181-82.
- P. SELVATICO, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 3, pp. 521-39.
- P. C[OMINAZZI], *I. R. Teatro alla Scala. Armida, azione mimica in sette parti di B. Vestris (13 gennaio)*, «Fama», IX (1844), n. 5.
- B. ROSSI, *Armonia e melodia*, ivi, X (1845), n. 72.

- F...O, *Sesta esposizione della società triestina di Belle Arti (Ottobre 1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 439-48.
- A. GUSSALLI, *All' egregio maestro Pietro Torrigiani*, «Gazzetta Musicale», IV (1845), n. 9, pp. 40-41.
- G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala – Mosè, melodramma sacro in quattro parti di Rossini. – Sardanapalo, ballo storico in cinque parti di Gio. Casati (Jeri sera prima rappresentazione)*, «Figaro», XII (1846), n. 70, pp. 277-78.
- DALL'ONGARO, *Sullo stato attuale degli studi danteschi e sulla loro influenza nella letteratura e nell'arte contemporanea*, «Giornale Euganeo», IV (1847), 1, pp. 481-501.
- MARIO, *Esposizione di Belle Arti all'I. R. Accademia di Venezia*, «Gondoliere», XV (1847), n. 43, pp. 1009-14.
- F. ZAPPERT, *I nuovi quadri del signor Keller al Teatro Re*, «Cosmorama Pittorico», XIII (1847), n. 26, pp. 202-03.
- La musica dei colori*, ivi, p. 207.
- N. E. CATTANEO, *Velleda, melodramma musicato dal maestro Carlo Boniforti*, «Vaglio», XII (1847), n. 13, pp. 103-04.
- UN IDIOTA, *Accademia di Belle Arti. Mostra di sculture e dipinti*, ivi, n. 38, p. 299.
- B. DEL VECCHIO, *Lettera ad un amico sullo stato attuale delle belle arti in Milano*, «Fama», XII (1847), n. 6.
- P. SELVATICO, *Il giudizio di Salomone. Quadro ad olio del cav. Francesco Podesti. Eseguito per commissione di S. M. il re di Sardegna*, «Gondoliere», XI (1843), n. 1, 4 gennaio, pp. 5-6.
- RODOLFO, *Il signor Keller*, «Moda», XIII (1847), n. 39.
- PROCOPIO, *Milano*, ivi, n. 40.



## Capitolo primo

### I) *La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa ottocentesca*

a) “È moda corrente d’ogni periodico milanese foglio il parlar dei teatri e degli spettacoli: tanto meglio: *gutta cavat lapidem*. Forse col tempo e coll’insistenza si andrà preparando pian piano la necessaria rivoluzion teatrale, la sola da desiderarsi, e che non costerà altri disordini, fuorché un primo schiamazzare della gente male assuefatta, sinchè l’idee e il sentimento del vero bello e del ragionevole tra noi rinascano sulle scene” (1804)<sup>1000</sup>.

b) “Nulla di più giovevole ai coltivatori delle belle arti di qualunque genere, che la critica di pubblici fogli; il giudizio di chi esamina pacatamente l’opere altrui è ordinariamente più sicuro, che quello di chi le inventa nell’agitazione della fantasia. La censura apre il campo all’esattezza e alla precisione. Gli autori e gli esecutori eziandio, si spogliano così dei loro difetti, e ne debbono saper buon grado a chi si è presa l’util cura di correggerli” (1809)<sup>1001</sup>.

c) “Alcuni giornali letterari d’Italia, e particolarmente quelli di Roma, sogliono render conto successivamente delle pitture di paesaggi, o di istoria, ed anche delle opere di scultura che gli artefici raccolti in quella città, sede principale delle arti, sogliono condurre a termine ne’ loro studj. Noi non abbiamo creduto di dover seguire il loro esempio; e più ragioni ci hanno distolto dal farlo, quantunque fossimo sicuri che avremmo trovato negli studj de’ pittori e scultori di questa città argomenti nobilissimi da onorare le arti, e da presentarle in aspetto fiorente fra noi. Ma stimiamo che alquanto stucchevole riesca la minuta descrizione del soggetto d’un quadro per chi non ha la speranza di vederlo forse giammai; e quelle descrizioni scritte per lo più con tono enfatico e declamatorio, preparate nell’officina stessa dell’artefice, sentono troppo di amichevole officiosità. D’altronde un quadro qualunque, sia di storia, sia di paesaggi, sia d’animali, o di fiori, o d’altro genere, finchè rimane nello studio dell’artefice, sotto la mano del pittore, ed anche dopo che è passato nel gabinetto di chi lo acquistò, è sempre un oggetto di proprietà privata, e non può rigorosamente essere piacevole argomento per un giornale. Imperocchè il pubblico gode di pronunziare giudizi de’ giornalisti confrontandoli cogli oggetti da essi loro giudicati; e dove facile e possibile non sia un tale confronto, il pubblico legge con indifferenza e con noja cotali enfatiche descrizioni. Lo stesso non accade di una pittura o di una scultura, la quale col mezzo dell’incisione sia fatta pubblica. Essa allora può trovarsi nelle mani di tutti da un angolo all’altro del globo. Quindi è che noi limiteremo le nostre osservazioni alle opere dell’incisione, o a quelle sole opere dei pittori, scultori ed architetti che furono col mezzo della calcografia fatte di pubblica ragione, e che esposte in pubblici templi, o teatri, o strade sono per così dire divenute patrimonio degli sguardi di un numero indeterminato di spettatori.

Chi mai sognato avrebbe all’epoca del Finiguerra, di Marcantonio, di Agostino in Italia, del Rembrant, dell’Edelink, dell’Audrant, ecc. ecc. in oltremonte, che a tanta sublimità di stima e di merito giugner potesse l’incisione? Essa veniva allora riguardata come secondaria, dipendente e serva della pittura, e generalmente parlando era stimata solo come un mezzo proprio a moltiplicare a centinaja il pensiero e il disegno del pittore; non già mai come un’arte meritevole di un seggio suo proprio, ed emancipata per così dire dalla pittura. Una prova del poco conto in cui tenevasi allora l’incisione era il meschino premio che le veniva accordato, e giovi fra i molti esempi il ricordare che a stento un Balechou trovava in Francia chi pagar volesse tre lire tornesi la sua famosa S. Genueffa, e per addurre un esempio anche italiano, a Bologna 50 anni fa si risguardò come eccedente il prezzo di 30 soldi per la stampa del bellissimo presepio di Niccolò dell’Abbate, eseguita con tanta correzione di disegno e con gusto così squisito d’intaglio dal celebre pittor bolognese G. Gandolfi.

Ma pur troppo anche nell’arti come in tutte le cose umane s’avvera ciò che Orazio dice della poesia:

*In vitium culpaie fuga ducit si caret arte.*

La disistima d’allora è oggi convertita in un estremo tutto opposto, e la passione per le stampe oltrepassando ogni giusto confine è divenuta una specie di culto cieco e superstizioso. Gl’incisori ne approfittano, e fanno ottimamente: non essendo facile il correggere il mondo colle parole, e quindi essendo noi sicuri nè di nuocere agl’interessi degli uni, nè di castigare la smodata passione degli altri, vogliamo per un momento levare un lembo del velo che ricopre la tattica secreta, colla quale gl’incisori approfittano della loro fama e pescano coll’amo dell’industria la vanità ridicola de’ concorrenti, così detti *amatori* e *raccoglitori* di stampe.

Prima che un’opera d’incisione venga intrapresa se ne annuncia con un programma l’intenzione dell’artefice, e quello che è più singolare, le si stabilisce già un prezzo. Supponiamo di 16 zecchini per ciascuna *prova*, compita che sarà in ogni suo rapporto. Si apre un’associazione per gli *amatori* e loro si offre una *condizione vantaggiosa*, cioè il ribasso del quarto, coll’obbligo però ch’essi sborsino all’atto stesso la metà del prezzo, cioè zecchini 6, e l’altra metà allorchè riceveranno la stampa; e supposto il mediocrissimo numero di 400

<sup>1000</sup> B. B[ENINCASA], [...], «Giornale Italiano», 1804, n. 124.

<sup>1001</sup> G. GOJA, [...], *ivi*, 1809, n. 262, p. 1048.

associati, raccolti entro il perentorio termine di un anno, eccoti la somma di zecchini 2400 incassati prima ancora siasi talvolta tirata sul rame una linea. Spirato l'anno, viene aumentato il prezzo di questo *tratto di pubblica beneficenza*, e vien portato a 20 zecchini. Sei mesi dopo si fa una terza associazione e il prezzo viene aumentato a 24 zecchini. Intanto corrono gl'interessi della somma incassata, e v'è chi malignando calcola anche gl'interessi degl'interessi pel tratto di 12 o 15 anni, mentre in realtà per l'opera promessa non ne sono occorsi che forse cinque soli. Qui non istà il tutto. Le *prove avanti lettera*, ovvero colle lettere solamente abbozzate raddoppiano di prezzo, e quindi zecchini 32 per ciascuna stampa, e si noti che ben di rado d'una buona stampa si tirano meno di 100 copie *avanti lettera*, e non meno di 1500 prove dopo le lettere. Qui ancor non finisce il giro di queste calcografiche soperchierie. Ci ha degli amatori (e non pochi) i quali si reputano fortunati, se mediante lo sborso del triplicato prezzo possono vantarsi di possedere una prova non terminata, o colla semplice *acquaforte*, ovvero in carta della China (fabbrica di Parigi), ed a tanto salirà un giorno questa cieca superstizione che si vorrà forse avere una prova del rame nudo, simbolo della nudità dell'intelletto di chi corre appresso alle arti belle perdendo di mira la bellezza per non compiacere che la vanità. E qui si noti, per porre il marchio a questa irragionevole smania di primazia esclusiva, che le prove d'un rame non cominciano a uscir perfette dalla mano dello stampatore che dopo le prime 100, per la qual cosa è chiaro che quelle avanti lettera che furono pagate il doppio, sono le peggiori, e dovrebbero valer meno di quelle tirate dopo la lettera, considerate almeno fino a un certo numero [...].

Donde mai tanto delirio? Esclamano i poveri pittori che non sanno incidere. Donde questa ingiustizia? Gridano i pittori le cui opere non meritano d'essere tradotte e moltiplicate dalla incisione.

Convieni essere giusti, e non partecipare nè della superstizione degli amatori, nè della interessata detrazione de' pittori delusi. Consideriamo con pacato animo gl'immensi progressi che ha fatto quest'arte dopo il periodo appunto in cui fu creduta all'apice del suo perfezionamento, e quando credevasi esaurite avesse tutte le possibili sue risorse da Marcantonio sino a Giorgio Will, e si vedrà che l'entusiasmo e la passione e il favore concesso all'incisione non è del tutto irragionevole. Il volo che fece quest'arte fra le mani di Woollet fu immenso. Egli è il primo che concepì il felice pensiero di riunire sopra un solo rame i tre generi d'incisione ad *acqua-forte*, a *bulino*, a *punta secca*: egli per tal modo seppe far sì che l'arte quasi vinse sè stessa e col mezzo del chiaro-scuro emulò tutte quasi le ottiche illusioni della tavolozza del pittore.

In fatti i *bulinisti* giunsero a superare e vincere la resistenza, diremo così, del ribelle metallo, facendo con una punta d'acciajo sul rame ciò che a stento far si può col docile pennello sulla carte; e tanta maestria essi ebbero nel ravvolgimento dei tagli e nel vago loro parallelismo, che giunsero a conseguire il morbido impasto, l'effetto del chiaro-scuro, i giusti contorni e l'esatta espressione di varie qualità di drappi e di altri oggetti distinti; ma ad onta di tutto questo artificio le loro opere si risentono di una tal quale asprezza metallica, nè vi resta abbastanza celata l'immensa fatica, e il tempo ch'esse costarono per terminarle. L'acqua-forte invece offeriva un certo piccante effetto di chiari ed ombre, una certa sprezzatura ardimentosa, ma però sempre mancante di morbido impasto e di delicatezza. [...]

Esaminiamo di volo le conseguenze della felice combinazione de' tre generi immaginata da Woollet, e vediamo sopra una stampa o di lui o di chi felicemente camminò sul fiorito sentiero da esso scoperto, quali furono i vantaggi che ne ridondarono l'arte. Ecco sparita l'asprezza metallica; ecco non più la fatica, ma in vece un modo disinvolto ed un fare (in apparenza) facile che rassicura l'osservatore, e lusinga l'artista; ecco un'armonia perfetta di toni, e quel soave accordo che attrae a sè tutta intera la nostra attenzione, che dolcemente risveglia, diletta ed incanta i sensi; effetto che da molti si prova e di cui pochi sanno render ragione. Eccoti distinte le diverse carnagioni de' personaggi rappresentati, e dove morbide e delicate come nella gioventù, e dove scabre ed aggrinzate come nella vecchiaia. Eccoti il colore stesso delle chiome ora bionde ora nere; i drappi delle vesti talmente caratterizzati che confondere più non puoi le soffici colle ruvide, il candido pannolino col serico o col panno di rozze lane tessuto. Un ornamento, un vaso, un istromento qualunque ti avverte al primo sguardo se sia di metallo o di qualche altra materia formato, e se ruvido o liscio, tal che ti sembra quasi di sentirlo sotto le dita. Ma se tu poni lo sguardo sopra i paesaggi di Woollet, allora provi a qual segno sia portata la forza di quest'arte, e la illusione che sa produrre. – Tu passeggi per entro gli ombrosi recessi di quelle piante, di que' boschetti, ed ora la tua malinconia si ricrea di quelle solitudini, ora il tuo sguardo è abbagliato dal fulgido splendore dell'astro che indora il lembo di qualche nube, ed ora una nevicata ti fa sentire i brividi della fredda stagione. Tu odi quasi il mormorio di un ruscello che dall'alto scende, o cade precipitoso fra gli intoppi frequenti di una rupe scoscesa. La cupa profondità del mare, lo sconvolgimento delle onde agitate, la vaporosa leggerezza della spuma percossa contro gli scogli, l'orror de' naufragi, la mobilità della luce e del fuoco, e perfino la tessitura variata delle fibre che compongono i corpi e le diverse loro sostanze, tutto viene palesemente espresso da questo grande artista mercè del variato ravvolgimento dei tagli, e della variata qualità del tratteggio, e dell'uso dell'esile diafano e delicato tocco della *punta secca*, ora separato, ora riunito alternativamente al ruvido dell'acqua forte, ora intramezzato anche colle innumerevoli modificazioni del taglio a bulino; così che dalla non mai disgiunta perfetta eguale grossezza e distanza dei segni, o delle linee continuate o rotte, e dai punti rotondi o caudati ne risulta un effetto così meraviglioso che il



metodo ed i principj di questo grande maestro sono diventati una legge dell'arte ed una norma e un linguaggio di convenzione fra gli artisti. – Ed ecco giustificato in gran parte il fanatismo dei dilettanti” (1821)<sup>1002</sup>.

d) “Si direbbe che i giornalisti moderni avessero ereditate le idee di Platone ed i principi degli Efori intorno alla musica. Non v'è foglio politico in cui, dopo la rapida scorsa per le cinque parti del mondo, dopo essersi rivelati i segreti di tutti i gabinetti, determinati gl'interessi di tutte le nazioni, stabiliti i rapporti di tutti gli Stati, rilevati gli errori di tutti i governi, e dopo essersi esposto, talvolta in parentesi, il metodo sicuro di render felice tutto il genere umano, voi non v'incontriate in un qualche articolo sull'opera nuova, e sul nuovo ballo.

L'estensor pubblicista iniziato nei misteri della politica trascendentale degli antichi, non solo si crede in obbligo di non trascurar mai tali argomenti, ma convinto che il destino degl'imperi segua le vicende della musica, egli dona arditamente ad esse una solennità che sembra ridicola a tutti coloro che non veggono al par di lui la Felicità, o la Sventura della specie umana, attaccata ad un *motivo* del Mayer, ad una *volata* della Colbrand, ad un *pirolè* del Duport. E non è raro che questi Efori nuovi volessero sbandito dalle scene se non dalla patria qualche Timoteo novello.

Il maestro Rossini è quegli che da qualche lustro maggiormente importuna se non tutti almeno i più gravi e severi fra gli Efori giornalisti. Al sentirli, esso è un nuovator periglioso, corruttore della musica e del gusto, un plagiatario che per la smania di rubare non la perdona neppure a se stesso e che si ripete ad ogni momento, un furbo che introna le orecchie, onde gli spettatori sbalorditi non si determinassero a fischiarlo, un temerario che per istrappar l'attenzione del pubblico v'introduce, se occorre, il cannone in chiesa, e la campana in teatro, in fine uno sfrenato ammassator di suoni, strepitosi sempre, talvolta brillanti, e non mai adattati al sentimento che dovrebbero esprimere.

Io ho inteso ben mille volte questa canzone, ma ho veduto costantemente il pubblico correre in folla alle musiche del Rossini. Che dovrem pensar noi delle composizioni d'un maestro che ha per sè il fatto del pubblico, e contra sè il detto di alcuni intendenti di musica? Diremo che il pubblico s'inganna? Che un occhio armato di telescopio vede quel che non può scoprirsi da cento e cento milioni d'occhi nudi? Ma non è questione di principj di ragione, non di raziocini profondi e lontani, è di semplici sensazioni che qui si tratta. Diremo che per sentire bisogna esser dotto? Che il pubblico non sente quel che sente? Che ha torto a godere allora che gode? E che la musica fatta per dilettere, sarà cattiva allorché forma la delizia delle più colte nazioni della terra? La ragione umana non è ancora giunta a persuadersi di simili assurdi.

Bisognerà dunque dire che le musiche del Rossini siano dei capi d'opera? – Sì: nel di loro genere. – E quale è questo genere? – Il genere non imitativo, ma semplicemente armonico. – E come? Vi può essere una bella musica che non imiti nulla? – V'è la musica moderna. Ecco il punto su di cui gli eruditi di musica ed il pubblico non si sono bene intesi finora.

Noi dicevamo che il pubblico, ed una classe d'eruditi in musica, non s'erano ancora ben'intesi intorno alla musica moderna.

Di fatti gli eruditi che vedono al solito, le cose più nella di loro testa che dove sono, e meno come sono che come amerebbero che fossero, non possono liberarsi dall'antico pregiudizio, che *le bell'arti non dilettono se non illudono*. “Ogni arti d'imitazione, dicono essi, è fondata sopra una menzogna: questa menzogna è una specie d'ipotesi stabilita, ed ammessa in virtù d'una convenzione tacita tra l'artista ed i suoi giudici. Mandatemi buona questa prima menzogna, dice l'artefice, ed io seguirò a mentire con tanta verità, che voi ne resterete ingannato vostro malgrado. Il compositore di musica, il poeta, il pittore, lo statuario, tutti hanno un'ipotesi particolare, sotto di cui s'impegnano a mentire, e ch'essi non possono perdere di veduta un sol momento, senza far cessare l'illusione e senza che il diletto sparisca.”

Appoggiati a questo principio ragionevolissimo, ma che ormai può chiamarsi un ente di ragione? i *rigoristi* della musica vorrebbero che il compositore seguisse costantemente il poeta nel suo cammino, ed indispettiti dal vederli marciar ciascuno per fatti suoi, e salutarsi appena quando, per caso, s'incontrano per via, essi gridano sempre e declamano contro il corrotto gusto del secolo, che fischia i capi d'opera, ed applaude i controsensi. Ma il pubblico giudica con un'altra norma. L'imitazione che non può avvertirsi, e l'imitazione che non v'è, sono l'istessissima cosa per lui; e se le parole non si ascoltano l'imitazione non può avvertirsi; e nell'ampiezza di un gran teatro con la moderna scuola di canto le parole non possono ascoltarsi. Quindi fra le musiche del Rossini e quelle dell'istesso Pergolesi, cantate, o per dir meglio suonate oggi p. e. in S. Carlo (tolto a queste il vantaggio immenso della felice espressione delle parole, impossibile ad osservarsi) non resta altra differenza se non che, quelle del Rossini parrano vaghe, variate, brillanti: e quelle del Pergolesi scarne, monotone, noiose. Qual meraviglia dunque che il pubblico s'attacca piuttosto alle prime che alle seconde?” (1823)<sup>1003</sup>.

e) “Era mio divisamento di non parlare dell'Esposizione di Brera per le seguenti buone ragioni:

<sup>1002</sup> Proemio, «Biblioteca Italiana», V (1821), 17, pp. 3-266.

<sup>1003</sup> S., *Da quali illusioni nasca il diletto che si prova ne' gran teatri*, «Gazzetta di Venezia», 1823, n. 24, pp. 93-96.

Perché in un *Giornaletto di mode*, il cui carattere principale è una tal quale variata levità di argomenti e di materie, mi pareva che un'analisi critica, in fatto di belle arti, fosse una specie di discordanza: un concetto grave, per modo d'esempio, a costa di un epigramma.

Perché volendo parlare di arti non si può bene addentrarsi nella materia, col solo corredo di cognizioni teoriche; giudicando poi a buon senso e per impressioni ricevute, conviene scivolar lievi lievi (*glisser*), per non correr pericolo, volendo far forza, d'inciampare, e di rallegrar le brigate dei commentatori e degli incontentabili, dei quali son tante e sì bizzarre le specie. Le critiche dei fogli periodici ponno recare gran bene, oppure gran male agli artisti: e se tanta cautela vi vuole a dettarle, se tanta imparzialità, se tanta copia di cognizioni, meglio è (diceva io) non parlarne.

Finalmente perché nella invasione di articoli di otto, dieci ed anche dodici colonne, ond'è zeppo ogni giornale lombardo da alcuni giorni in qua, si avrebbe potuto, in questo foglio, se non fare di meglio, produrre almeno alcun che di variato.

Eppure, in mezzo a questi miei buoni e prudentziali consigli, le sale di Brera non erano ancora aperte, che già articoli preparatorj pubblicavano i giornalisti, rendendo così la nostra Proprietaria insofferente d'ogni ulteriore ritardo, e più che vogliosa di vedere anche il piccolo suo *Corrier delle Dame* a farsi giudice di pitture e di sculture, lasciando intanto da parte le novelle, le varietà, le canzoni, e sol concedendo l'indispensabile posto alle *spiritose* sciarade, e quello che d'ora in avanti consacreremo infallibilmente alle novità teatrali di tutto il nostro emisfero!! [...]

Eccomi ad ogni modo in Brera confuso con un'affluenza straordinaria d'ogni sesso, d'ogni età, d'ogni condizione, e intento a cercare per via d'impressioni, e con l'ajuto del mio poco buon senso, il bello e il brutto, l'ottimo ed il mediocre” (1834)<sup>1004</sup>.

f) “Anche la Moda surge a favellare di pitture e di sculture, né crede con ciò uscire dai confini assegnatili. Qual moda oggidì più accolta e diffusa, che gli scrittori abbiano a ficcare il naso da per tutto? Egli è già da gran tempo che le nostre Sale di Brera sono salite in bella rinomanza per la moltitudine di opere insigni, onde i più famosi maestri delle arti belle, e molti intelletti di liete speranze, non solamente lombardi ma di tutta Italia, ne fanno ragguardevoli le esposizioni. Per la qual cosa se codeste sale oggidì, oltre l'essere riguardate siccome il Campidoglio e l'Areopago delle Arti, vogliono pure dirsi principalmente istituite per diffondere il gusto dei buoni studi e del vero bello, ed acquistar nobile rinomanza a coloro, i quali a così magnanimi lavori han consacrata la vita e l'ingegno, niuno oserà negare ch'elle abbiano più che veruna accademia contribuito al magnanimo assunto” (1837)<sup>1005</sup>.

g) “Le *Glorie delle Belle Arti*. Pezzo vecchio anche questo: e quegli intagli e quelle acque tinte che devon fornire pure la bella e la vera storia delle arti del disegno in Lombardia. Tanto più se chi le describe, come ne ha l'aria, favelli sincero eppure polito, e nella persuasione, com'e'dice, che le lodi non ritardano d'un punto l'oblio alle opere che sono ad esso destinate. Ma io temo davvero ch'egli abbia riboccato in lodi. Possibile che in Milano abbondino tanti artisti insigni? [...] Quivi da parziali giudizi surge talvolta l'autore a considerazioni generali sull'arte, e riferisce giudizi, ove veggio togliersi l'estetica dal fare meramente materiale; quivi sono versi e belli; quivi scene; quivi insomma sposata in bel modo all'arte la letteratura. S'io ne son contento voi ne sapete il perché.

Ma chi potrebbe regger a petto dell'*Album dell'esposizione di belle arti in Milano*? Tutte le tavole sono di lavoro finito e grande; e a chi vide veramente esse opere, deve riuscire doppio il diletto di trovarle qui riprodotte con tanto lusso di carte e di tipi e di legatura. Se lo paragonate alle *Glorie* suddette, il quadro de' Pazzi qui sembra tutt'altra cosa; lo *Spazzacamino* ripiglia la sua bellezza: ma invece la *Fiducia in Dio* mi appar più vera da quel piccolo; alla *Salace* si vorrebbe non comparisse un ventre così ombreggiato...” (1838)<sup>1006</sup>.

h) “Noi abbiamo intorno a queste descrizioni e sentenze d'arte un nostro pensiero, forse strano, ed è, che, ove non si abbiano sott'occhi gli oggetti descritti e tecnicamente esaminati, l'uomo che legge non ci possa prendere un certo, come dicesi, interesse, e quindi la narrazione [...] gli abbia a riuscire noiosa. Se si lodano le opere degli artisti, nasce forse desiderio di vederle, ma il desiderio rimane insoddisfatto, e surge il dispiacere; se si biasimano, la censura diviene tutta peculiare dell'artista, il quale, se giusta, ne dee trarre profitto; ma il pubblico non ne ha parte, ove non fosse quella dell'onor nazionale scemato, sentimento sempre molesto” (1838)<sup>1007</sup>.

i) “I giornali che assunsero da prima con nobile disinteresse di vantaggiare il teatro lirico, finirono per rovinarlo – allora si occupavano o degli artisti provetti, o di que' soli esordienti che promettevano con

<sup>1004</sup> *Brera 1834. Pittura*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 52, pp. 409-12.

<sup>1005</sup> T. SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838), n. 75.

<sup>1006</sup> IL CURATO DI MONTALCINO (C. CANTÙ), *Le Strenne. Agli Editori della Rivista Europea*, «Rivista Europea», I (1838), 1, pp. 137-42.

<sup>1007</sup> *Solenne esposizione d'oggetti di belle arti all'i. r. Accademia di Venezia*, «Cicala», I (1838), n. 19.

fondamento un avvenire glorioso – adesso parlano di tutti, a cominciare dall'imprenditore e a finire dall'illuminatore: le lodi non hanno più confini, il dizionario degli encomi è esaurito, ciò che altre volte bastava per una sommità enantante, è ora povera cosa per un secondo basso, o per una *prima* donna, che all'uopo potrebbe fare da *seconda*, e questo vile mercimonio di lodi ha cooperato alla decadenza del teatro lirico. Sì, perché in un'arte a sostenere la quale gli encomi doveano in qualche guisa servire di compenso ai possibili scorni pubblicamente ricevuti, alla disistima della società, al quasi totale sacrificio della propria libertà individuale, quegli encomi senza misura profusi ai mediocri, agli infimi, dovevano incitare gli animi dei migliori a chiedere al mercadante e dispensiero di lodi una misura sempre più abbondante, ond'è che oggimai, chi volesse fare lo spoglio dei nostri giornali teatrali, troverebbe più parole d'encomio, che sentimenti di rettitudine e di pudore. Vergognoso mercato che cacciò nel fango questi nostri giornali, che pure avrebbero potuto emergere sugli altri e che fa loro perdere quel grado di merito che per avventura potessero avere, mercè dell'avara smania di mercantare associati. Per estirpare dalla radice cosiffatto malore sarebbe necessario cancellare dal ruolo degli associati ai giornali pressoché tutti gli artisti da teatro – pressoché tutti si associano per essere encomiati, e sempre fuor di misura, nessuno per istruirsi e per correggere i propri difetti. E questa piaga fatta dal giornalismo al teatro lirico, ei minaccia fra e assai peggiore ai cultori delle Belle Arti. Al di d'oggi, il più meschino artista che, impudente, pone in mostra nel sacrario dell'Arti il suo primo languido e secco ritratto, il suo primo studio di paese, il suo primo abbozzo di creta, pretende all'onore di essere accennato nei fogli periodici, che assumono la penosa e malagevole impresa di ragionare di Belle Arti – gli amici, i conoscenti e spesso gl'influenti si sbracciano per raccomandare un Michelangelo od un Raffaello in erba, e guai a voi se lo avete dimenticato nella lunga litania delle mediocrità, o peggio, delle nullità artistiche. Vergogna! Dee forse improtare allo scrittore galantuomo il cipiglio di questa genia inconcludente, o la perdita del saluto o della inutile benevolenza di questi protettori da dozzina? Dunque le Belle Arti dovranno perdere ad uno ad uno gl'imparziali suoi critici, perché vergognosi di trovarsi posti a raffronto, non solo d'ignoranti che ne favellano; ma e di timidi che ne straparano, e di abbiotti che ne vendono lodi e critiche? Non sia mai ciò. Giacché ancora si è in tempo e le Arti sono fra noi in qualche progresso, non abbiano gli scrittori il rimorso di averle soffocate, di averle tradite o disconosciute" (1840)<sup>1008</sup>.

j) “Ne sia consentito di credere che non si possa dare miglior tema di proemio ad un giornale letterario italiano fuor quello che or ci proponiamo, e vale a dire, la pittura delle diverse ed anzi del tutto opposte condizioni in cui si trova l'editore o intraprenditor giornalista nella nostra Italia e al di là dell'Alpi. E quali poi sieno le cause radicali di queste sì diverse ed opposte condizioni, non è ora mestieri accennare; o, per dir meglio, è savio consiglio passarle sotto silenzio, perché i più accorti tra i lettori sapranno farsene ragione da sé; gli altri?... Oh, gli altri credete pure che poco o nulla si cureranno di saperle” (1840)<sup>1009</sup>.

k) “Credemmo ottimo consiglio affidare la *Rassegna critica delle arti figurative* all'egregio signor P. Selvatico, già con tanto favore conosciuto pel suo grande amore a simili studii, per la dottrina e per l'acutezza del suo discernimento, e per la schietta imparzialità colla quale ei suole esprimere i suoi giudizi. [...] La *Rivista Europea* crederà avere ottenuto in parte lo scopo che con questa particolare rubrica si propone, se gli scritti del nostro egregio collaboratore varranno a persuadere la moltitudine de' nostri artisti della necessità di non limitare la loro educazione ai gretti studi tecnici, ma sì d'avvigorirla colla ginnastica del pensiero, cui di tanto sussidio po' essere la critica, allorché è dettata da penna imparziale, dedicata a combattere gli stolti pregiudizii, ad additare i traviamenti, ad applaudire al merito sconosciuto, a redarguire i troppo boriosi di fama, e insomma a proclamare con nobile coraggio la vittoria del vero” (1840)<sup>1010</sup>.

l) “Oggidi il parlar d'arte e d'artisti è diventata pel giornalismo un'impresa consimile a quella del parlar di teatri, e noi che in fatto di teatri camminiamo umili e pedestri, e non dispensiamo neppure un egregio od un esimio, saremmo troppo impacciati nel dover cantare, come si pretende, le lodi della pittura e della scultura italiana” (1843)<sup>1011</sup>.

m) “Gemme d'arti italiane! Allorché il Ripamonti impose questo titolo alla nuova sua Strenna, e promise di raccogliervi quanto di bello e di notevole producono il pennello e lo scalpello degli artisti nostri, egli non consultò, noi crediamo, che il suo buon volere. Certamente l'aprire un Panteon alle artistiche celebrità, l'offrire all'Europa un giusto e parlante termometro del progredire della penisola in fatto d'arti, l'intrecciare un serto degno di cingere la fronte altera e bellissima di questa Italia, che n'è la regina, è impresa oltre ogni dire difficile, più ancora fra noi sì per la condizione dei tempi, sì per quella degli uomini; impresa che eccede le forze d'ogni privato, e che troppa unanimità esigerebbe da una associazione di molti; per cui se da un lato il Ripamonti merita lode e incoraggiamento per l'avvenire, egli deve dall'altro a' suoi compatrioti stretto conto

<sup>1008</sup> G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, «Glissons», VII (1840), n. 37.

<sup>1009</sup> G. B[ATTAGLIA], *Ai lettori e ai collaboratori della Rivista Europea*, «Rivista Europea», III (1840), 1, pp. V-XII.

<sup>1010</sup> [ID.], *Rassegna critica delle Belle Arti*, ivi, 2, pp. 55-56.

<sup>1011</sup> *Esposizione di belle arti nell'I. R. palazzo di Brera*, «Moda», VIII (1843), n. 53.

di quanto ha fatto finora. Quando un libro, aspirando a togliersi dalla plebe degli insignificanti scartafacci, diventa una questione d'onore nazionale, quando lo straniero può aver diritto di fondare su questo libro un giudizio intorno a noi, per ignoranza accidentale o voluta sì mal conosciuti, allora è sacro dovere del giornalismo lo svelare qual sia la base su cui le opinioni dei lontani per avventura si fonderebbero. Se questo esame non riuscisse favorevole affatto, ci fa tuttavia più arditamente nell'intraprenderlo un pensiero, ed è che alla materiale utilità che dalle sue fatiche poteva ripromettersi l'editore, le nostre parole ormai tarde non potrebbero nuocere. Saranno anzi, se non è troppo ardita la speranza, a quanti possono e sanno sprone a fornire mezzi ed aiuti al benemerito Ripamonti, affinché se non raggiunse del tutto, raggiunga quando che sia la meta onorata ch'egli vagheggia.

Per ciò che spetta all'arte tipografica la Strenna non lascia desiderio alcuno nei più difficili, sia per la bellezza dei caratteri, sia per la correzione (meno nell'indice) sia per l'impressione accurata e nitidissima, sia infine per l'eleganza degli ornamenti. Il frontespizio è d'un gusto raffaellesco che innamora, leggeri e graziosi contorni chiudono le pagine, e le vignette ed i fregi sono per lo più incensurabili.

Delle ventisei incisioni che il libro contiene alcune sono veramente degne del nome pomposo con cui l'editore volle designare la sua raccolta, e ciò tanto per il gusto, la franchezza, la finitezza dell'esecuzione, quanto per il merito dell'opera scolpita o dipinta che tolsero a riprodurre, o almeno per uno o per l'altro di questi pregi. L'incontro di Giacobbe e di Esaù dell'Hayez, la morte di Bozzaris di Lipparini, la Derelitta di Molteni, l'apertura d'una nuova osteria del Bosa (ch'è veramente a Venezia, *nella città unica* ad onta di certi dubbio ch'io so) e qualche altra, incise dai valenti bulini di Ripamonti, di Clerici, della Piotti Pirola, di Viviani e Combi, i due paesi del Canella, l'interno d'Orsanmichele di Luigi Bisi, i pescatori del Bosa, quadri tutti che nelle ultime esposizioni ottennero il generale suffragio, sono opere superiori alla critica e degne, come abbiam detto, del seggio in cui il Ripamonti le pose.

Una nevicata di Remigio *Van Haanen* riprodotta all'acqua tinta da *Geille* può essere una gemma bella e buona, ma è poi gemma d'arti *italiane*? E lo sono proprio tutte le altre sotto le quali si leggono i nomi del *Geille* stesso, e di *Riffeau* e di *Salath*, e lo sono infine le litografie del sig. *Vogt*? Non somiglierebbe piuttosto questa ad una confessione che mancano in Italia incisori all'acqua tinta e litografi nazionali? Quanto tale confessione possa essere ingenua e fondata nol diremmo adesso, ma vivadio! Non cesserebbe per questo d'essere fuori di luogo. L'ammissione di quei lavori in questa raccolta non sarebbe giustificata se fossero perfetti, peggio se non lo sono, come quello del *Salathe* che sfigura l'interno di S. Marco, dipinto certamente da Federico Moia colla sua ordinaria abilità o come l'altro del *Riffeau* che spingendo troppo i toni diede un'apparenza piuttosto notturna al giorno invernale del Canella nel suo quadro della Cascina presso Pavia.

Difficilissimo è il giudicare colla semplice guida della incisione intorno al valore della scultura da cui fu tratta, perciò noi giureremo nelle parole di quelli che lodarono per propria scienza la *Venere del Bisetti*, l'*Abele del Duprè*, *Paolo e Virginia del Puttinati*, e la *Cuccagna di Manfredini*, incise del resto con sufficiente maestria. Ci limiteremo a desiderare che la prima non sia conforme scrupolosamente al disegno datoci dal *Malnati*, e che abbia *morbidezza e grazia molta*, che ammettiamo volentieri essendo doti necessarie a una *Venere*, non *qualità cardinale dell'arte statuaria* come taluno nel secolo decimonono ebbe il capriccio di scrivere.

Noi non vedemmo il Napoleone a Boulogne del *Servi*, ma la stampa di *Gius. Ripamonti Carpano* non ne sembra un volo d'aquila, [...] e il *Servi* probabilmente non ci ha guadagnato punto nè poco. *Rinaldo ed Armida del Conconi*, e la giovane dipinta da *Eliseo Sala* non hanno a lodarsi molto dell'incisore che fece le braccia di quest'ultima polite e rigide, più somiglianti a metallo che ad altro, e finalmente la riproduzione dell'episodio del diluvio di *Induno* potrebbe essere fondamento d'un processo diffamatorio.

Per qual titolo poi abbiamo avuto accesso a questo Campidoglio il *Nabucco di Giacomelli*, il *san Sebastiano del Poggi*, i *Briganti del Focosi*, un ritratto e che so io, ciò è quanto non sappiamo indovinare; ed è perciò che ci arrestiamo sul cammino di questi nuovi trionfatori adempiendo un antico ufficio romano. Saranno discreti quadri, alla buon'ora, ma gemme! E tali che Italia non ne produca che due dozzine, per l'anima di quel da *Bondone*! Questa è una calunnia. Se mancano il tempo ed i mezzi perchè non limitare il lavoro, perchè non darci un solo anello ma da cui guizzassero gl'infocati raggi del brillante, anziché un grave diadema di cui la pallida ametista appanna qua e là lo splendore?

Più dell'artistica merita elogio la parte letteraria di questa Strenna, e basti a provarlo l'annunciar solo la prosa del *Carrer sul Bozzaris di Lipparini*, quella del *Selvatico sui quadri del Bosa e del Sagredo intorno a Schiavoni*; una descrizione della Basilica di s. Marco di *Antonio Zoncada*, una novella di *Carcano a proposito della Derelitta*, e le illustrazioni di *Carlo Tenca* gravi ed erudite o spiritose e leggere secondo che l'argomento lo esige.

*Carcano*, *Maffei*, *Cabianca*, *Cagnoli*, *Gazzoletti* adornarono di bei versi il volume. Però senza detrarre minimamente all'intrinseco valore di essi, osiamo dire che i poeti (s'intende i poeti che parlano del quadro o della statua, non quelli che cantano il fatto o l'affetto da cui fu ispirato l'artista) non sono i più desiderabili illustratori per qualunque opera d'arte, ma lo sarebbero solo d'un capolavoro inarrivabile al calzare di piombo del critico. E infatti se un po' d'ammirazione spontanea o convenzionale li spinge, nulla più potrebbe trattenerli; essi non cantano la realtà che hanno dinnanzi, ma un capo d'opera ideale che il prisma dell'infiammata fantasia dipinge ai loro sguardi, e allora dov'è il criterio per discernere l'esagerato dal vero? Quale individualità hanno tali illustrazioni se ne caviamo il titolo? In vostra coscienza, lettori, che mai

potrebbe dirsi di più per la Madonna più celestiale dell'Urbinate di quanto sta nel sonetto che accompagna *il ritratto d'una signora del Sogni*? E ciò, lo ripetiamo, non toglie che questi versi non possano essere bellissimi come lo sono infatti e quelli del Carcano, abbelliti dalla dignitosa semplicità che attingesi dai sacri libri, e quelli del Maffei, e quelli ancora del Cabianca.

Qualche illustrazione per altro è fredda, laconica, diremmo quasi scritta senza cognizione del soggetto; confessiamo in via d'esempio di non intendere affatto dove stia nel quadro del Focosi il *brigante che fa la guardia perchè nessuno lo frastorni dal suo attentato*. Ci parve ancora di notare un certo alternar le opinioni, un accozzamento di scritti che devono meravigliarsi forte di trovarsi vicini, ed a cui la immensa diversità delle opere d'arte che vennero scelte è cagione non scusa. C'è del pagano e del mistico, e qualche tentativo di giusto mezzo; prose spiranti la unzione della nuova scuola (diciam nuova perchè con questo nome è più conosciuta), versi ove si canta senza perifrasi:

*Il paradiso delle membra ignude*

e scritti eclettici che non concludono gran fatto; anco lasciando a parte certi discorsi d'arte cristiana, non del tutto a proposito, e certi argomenti rumorosi slanciati contro teorie che non esistettero mai, ostacoli fabbricati dalla mano stessa che li distrugge.

Né tutta, bisogna pur dirlo, è degli scrittori la colpa; queste illustrazioni sono prima e sopra di tutto panegirici obbligati; credereste per avventura che quel sagace e valente scrittore a cui toccò di parlare del Nabucodonosor avrebbe trovato dentro *le gloriose tradizioni dei veneti pittori* se invece d'essere impastoiato fra le convenienze avesse avuto a sè dinanzi il campo liberato della sua spiritosa Appendice? Sareste forse così semplici da battezzare gli elogi del bravo Mauri ad una così detta Madonna col putto come veramente ed in ogni parte sentiti? Affé, con tutta la riverenza noi ne dubitiamo; non già che vogliamo por la mala fede ad alcuno, ma buon Dio! La verità non può sempre liberamente bandirsi quaggiù, e con certi nomi in ispecie è talora necessità il velarla o il farla travedere soltanto come sole fra le nuvole.

Oh se acquietati una volta i dubbii, scelta una via, cessate le lunghe ed infruttuose polemiche, una eletta di scrittori distinti, intelligenti, imparziali, sparsi nella penisola si facesse a giudicare le arti nostre, senza piaggiarle con encomio servile, senza deprimerle con oltraggio codardo, ed i capolavori annualmente additasse! Se un editore, soccorso da alcuni benemeriti, affidasse l'incarico d'incidere i lavori prescelti ai migliori bulini, senza distinzione di provincia; e queste incisioni raccolte, illustrate con unità di pensiero, formassero un volume impresso col gusto squisito che pur distingue quello che abbiamo sottocchio, quanta utilità per le arti, che sprone per i loro cultori, quale decoro per noi tutti al cospetto dello straniero! Ma ohimè! A concepire questo progetto ed a scriverlo cinque minuti son troppi, a realizzarlo cinque secoli non basterebbero.

Concludiamo; dal punto di vista da cui ci piacque guardare il libro del Ripamonti, la riuscita è un po' dubbia e lo stesso editore il confessa; considerato invece come Strenna, astrazione fatta dal titolo e senza tanto sottillizzare, non esitiamo a collocarlo fra le più notabili pubblicazioni di questo genere di cui l'Italia divenne pure così feconda" (1845)<sup>1012</sup>.

n) "La quantità straordinaria d'opere d'arte che nello scorso settembre furono esposte al pubblico nelle sale di Brera, e qualche altro motivo intimo, ma non difficile da indovinarsi, fecero sì che quest'anno il Canadelli aumentasse nel suo Album il numero, e, per quanto dice la prefazione, anche la finitezza delle incisioni, studiandosi nello stesso tempo di conservare, anzi di accrescere, all'edizione quella eleganza suprema che non temesse confronti.

La scelta dei dipinti illustrati è nella massima parte fatta con gusto ed intelligenza, e con certo studio di varietà per cui la storica pittura e la religiosa, e quella che si dice ancora *di genere*, e l'architettura ed il paese sono degnamente rappresentati.

In prima linea collocheremo le due celebri tele dell'Hayez *Foscari* e *Faliero*, la *Vergine col bambino* e il *Paradiso terrestre* di Natale Schiavoni, il *s. Biagio* di Chierici, il *Duomo di Siena* di Luigi Bisi, la *Marina* di Giuseppe Canella, l'*Interno* di s. Germano del Moia, il *Bosco con nevicata* di *Remigio van Haanen*. Il sig. Gandini, che è in quest'Album una specie di tiranno, ed il Cherubin, hanno riprodotto, più o meno felicemente col bulino e coll'acqua tinta, il primo i quadri di figura, il secondo i paesaggi e le prospettive.

Stupendo quadro dello Schiavoni è pure la *Vanità*, ma poiché in genere nelle opere del veneto pittore, ed in questa particolarmente, il maggior prestigio consiste nel colorito, nell'impasto, nella mollezza dei contorni, nel franco trattar del pennello non era forse opportuno il tentare d'imitarla col bulino, quantunque il Barni abbia fatto del suo meglio per soccombere. E ciò vale a un dipresso per le due donne dipinte da Molteni e da Amerling, tele pregevoli senza dubbio, ma prive troppo di composizione e d'effetto perchè l'incisione possa destare in chi non le vide la minima parte dell'ammirazione di cui pure possono essere degne nell'originale. Certo chi scorre le pagine dell'Album ha d'uopo di gettarsi ciecamente nelle braccia dell'illustratore per credere che quelli sieno proprio gran quadri. E di fede potente (quantunque per altro motivo) abbisogna pure chi veggia la *Jolanda* del Mensi, e la *Scuola* di Van Haanen, i cui disegnatori ed incisori hanno fatto miserabile

<sup>1012</sup> P. MURANI, *Gemme d'Arti Italiane, Anno primo. Milano e Venezia coi tipi dell'I. R. Privileg. Fabbrica Nazionale di P. Ripamonti Carpano, 1845*, «Giornale Euganeo», II (1845), 1, pp. 169-73.

scempio. Innanzi alla grottesca figura di Goffredo da Rivarolo riderebbe l'Ipocondria, e la scuola dell'Olandese può a prima giunta scambiarsi con un sabato di fattucchiere facendo anche astrazione da ciò che ad onta di coscienziose ricerche non ci fu verso per noi di scoprire *quella finestra elevata tra varie aperture a sesto acuto che dà una cert'aria gotica alla sala d'antichissimo stile* di cui parla l'illustratore.

Riguardo ai due quadri del prof. Podesti *Davide e Micol*, e *la toilette (!) di Venere* (che ci fa pensare a *madame* Andromaca, ed a *monsieur* Paride di cent'anni fa) diremo noi pure col sig. B. che è superfluo il parlarne a lungo poichè chi non conosce il Podesti! Solo una cosa noteremo: quel *boudoir* in cui *Madama* Ciprigna si fa acconciare dalle sue *femmes de chambre* non sarebbe per avventura un anacronismo? E il quadro, astraendo da quei due ragazzacci paffuti che portano un lenzuolo, non potrebbe dirsi piuttosto la *toilette* d'una cortigiana d'alta sfera, o d'una *tigresse* qualunque, come *Adriana* di *Cardoville*, settaria di quel culto del bello di cui il sig. Eugenio Sue si fece gran sacerdote ed apostolo?

Sul merito delle opere di scultura che sono la *Margherita* e l'*Innocenza* di Raffaele Monti, la *Venere dormente* di Baruzzi, l'*Amor dispettoso* di Tito Angelici, ed una *fanciulla* dell'Emanuelli, non arrischieremo un'opinione pei motivi che abbiamo altra volta spiegati, benchè siamo tentati forte di sparlare di certi simboli inevitabili come sarebbero un serpente tra i fiori, ed una vesticciola sollevata per i lembi che può simboleggiare molte cose.

E venendo agl'illustratori osiam dire che in gran parte essi sono troppo più letterati che artisti, ed alcuni anche candidamente il confessano, e limitandosi a parlare del soggetto lasciano che coll'arte s'imbarazzi chi vuole. V'ha però delle eccezioni; ed i nomi di Mauri, del cav. Ricci, di Pier Ambrogio Curti, del prof. Rovida, del Sacchi, di Felice Romani, del Piazza, d'Ignazio Cantù, del Cabianca, del Toccagni, del Benevello, del Gera, del Biondelli, del Pezzi e del marchese Villani sono caparra che gli scritti raccolti in questo volume, benchè talvolta discordanti fra loro, non possono mancare di pregi, che noi vorremmo di buon grado separatamente additare se piuttosto alla parte artistica che alla letteraria non dovessimo applicare l'esame nostro. E appunto perchè a questa più strettamente si legano, distingueremo gli articoli del Villani, forbito scrittore ed esperto delle cose d'arte che oltre all'aver illustrato due delle stampe, assunse con amore intelligente la direzione della Raccolta; e noteremo in fuga che lo stile caraccesco attribuito al Chierici dal conte Benevello ci sembra tutt'altro che una lode, e che i posterì, con cui quest'ultimo conversa, non veggono sempre chiaro attraverso il velame del tempo.

Quell'altezza e quella perfezione che dallo studio dei classici artisti sembra attendere il Curti non sono per noi una speranza infallibile; ed anche sulla *corretta architettura gotica* del Duomo di Siena ci sarebbe di che dubitare.

Finalmente la riverenza che professiamo all'alto ingegno del cav. Felice Romani non c'impedisce di osservare che è una parola orrendamente pericolosa quel suo *bello ideale*, ch'egli prepone alla trista realtà, e che la storiella troppo ripetuta del greco, che di mille beltà ne fece una sola, potrebbe per il bene delle arti nostre dormire una volta il sonno eterno accanto a tanti altri rancidumi dello stesso conio. Da molte e molte massime che il Romani spiegò nelle sue illustrazioni della *Vanità* di Schiavoni, e più ancora di quella contorta *Venere* del Baruzzi, ch'egli trova così decente, ci è forza il dissentire, ma contro alcune, in specie protesteremo altamente. *Venere essere la fisica significazione di un bello morale, morale? Per i poeti e per gli artefici la bellezza sarà sempre Venere, e Venere la bellezza*, che non ci sia proprio scampo? Dobbiamo noi credere che il mutarsi di tempi, di costumi, di bisogni, di religione (torrente che tutto vince, come il vento che cangia la mobile faccia del deserto) a questa grande barriera s'arresti! Che poeti ed artisti cristiani non abbiano trovato, nè per volger di secoli possano trovare un tipo diverso? Che il bello morale, per quanto puro sia, per quanto sublime, non trovi altro simbolo, altra forma che questa dalle pagane lascivie contaminata! Oh se ciò fosse, onta ed oblio all'arte schiava del senso, e non figlia dello spirito immortale!

Ma a che diffonderci ancora! ciò che noi crediamo nel Romani pensiero diverso dal nostro, altro forse non è che effetto di singolare generosità. Come i prodi cavalieri che giuravano sulla loro buona spada di difendere il debole, così il valente scrittore, alla vecchia scuola che manda il rantolo estremo, stende la sua mano soccorritrice, e collo scudo pietosamente ne cela la penosa agonia" (1845)<sup>1013</sup>.

o) "Sull'aprirsi del gennaio 1832 un gran fenomeno pose in trambusto la repubblica letteraria. Un libro nuovo, o, per meglio dire, un nuovo titolo, apparve a far mostra di sè nelle vetrine dei librai e sugli angoli delle vie: il pubblico ne fu commosso fino alle lagrime; gli astronomi dichiararono che quello doveva essere un anno bisestile, e i critici s'armarono di punti d'ammirazione, e profetarono un nuovo rinascimento alla letteratura italiana. Quel fenomeno era nientemeno che l'avvenimento delle strenne alla dittatura letteraria, avvenimento salutato da un confine all'altro della penisola con gridi di gioia e con magnifiche prose d'occasione, date in luce sotto il nome di articoli bibliografici. E il libro, ossia il titolo nuovo, era il *Non ti scordar di me*, vaghissimo emblema di un fiore, che compendia in sè un intero romanzo amoroso, e che si raccomandava particolarmente al cor gentile delle innamorate di quindici anni e dei lions in aspettativa. La moltitudine pianse di tenerezza alla storia di quel cavaliere, che per cogliere il fiorellino prediletto della sua innamorata cadde nel

<sup>1013</sup> ID., *Album – Esposizione di Belle Arti in Milano, ed altre città d'Italia, dedicato all'illustriss. Sig. Marchese Paolo Rescalli – Milano, i.r. Stabilimento priv. Naz. di Carlo Canadelli 1844. Anno 8.vo, ivi, pp. 173-76.*

fiume e s'annegò; le signore adottarono il fiore sui loro abiti e sui loro ornamenti, e gli uomini comperarono la strenna. Dal banco della crestaia fino al tavolino intarsiato e profumato, si vide il *Non ti scordar di me* spiegare il suo lusso di disegni e di dorature. Si vegliarono le notti per leggerlo, si dimenticarono i balli e i convegni amorosi, e il *naviglio* andò coperto per più giorni di mammole e di viole, gettatevi dalle tenere donzelle. Si aspettava ad ogni istante di veder rinnovata la storia del malinconico fiore; ma, a gloria dell'umanità, non si ebbe a piangere sopra nessun cadavere. Bensì due giornali intisichirono in quell'epoca, e più di quattromila volumi furono presi dall'itterizia, e ingiallirono da un minuto all'altro negli scaffali delle biblioteche. Ma questi non furono che lievissimi danni in confronto del beneficio recato dal *Non ti scordar di me*. Ei fu quasi una specie di vaccinazione per la letteratura, una guarentigia di salute e di prosperità. I poeti da melodramma e gli articolisti teatrali spaziarono in un avvenire pieno di illusioni, e vagheggiarono illustrati col disegno i loro sonetti e le loro cicalate. Gli eruditi trovarono aperto un nuovo campo a sfoggiare dottrina sul vocabolo *strenna*, e sull'uso tramandatone dai Romani. Gli ammiratori del secolo d'Augusto poi ne cavarono il più felice augurio per l'avvenire, e annunziarono vicino il ritorno dei clienti e delle sportule. La letteratura fu salvata da una strenna, come Roma dalle oche. [...]

E tuttavia il beneficio recato dal *Non ti scordar di me* sarebbe stato un'inezia, se non avesse dovuto produr altro che strenne. Eccettuato l'ultimo mese dell'anno, negli altri undici messi i torchi avrebbero dormito del sonno dell'innocente, e gli editori avrebbero passeggiato per bottega colle mani in tasca. Ora, gli editori hanno bisogno di affaccendarsi e i torchi di gemere; e ne fu appunto mercè delle strenne che i torchi gemettero tanto e così a lungo, che gli echi della penisola ne rimasero assordati. L'apparizione del *Non ti scordar di me* aveva dato l'esempio d'una innovazione, che doveva far epoca nei fasti della letteratura contemporanea. Le arti del disegno avevano fatto capolino in quelle pagine, e chiedevano umilmente diritto di cittadinanza nei libri. La cosa parve bella e singolare, e il pubblico l'accorse con favore. Le lettere ebbero di grazia a restringersi per far posto alle nuove intruse, e, le vedessero o no di buon occhio, dovettero sopportarle vicine. Se non che, una volta penetrato nei libri, il disegno non si tenne pago del posto assegnatogli: dalle pagine staccate balzò nel testo, si distese, s'allargò, e tanto fece ed agitossi, che a poco a poco ne divenne il padrone assoluto. Allora non si curò più nè l'ordine, nè la sequela dei periodi, nè la sintassi: il disegno ficcossi dove più gli piacque, nel bel mezzo d'una descrizione, tra un sostantivo ed un aggettivo, tra una congiunzione ed un avverbio, interruppe l'effetto d'un brano oratorio, sospese a metà un dialogo, e introdusse le lacune collo specioso pretesto di riempirle. Questa può dirsi la seconda era della ristorazione letteraria, che data da qualche anno più in là dell'apparizione del *Non ti scordar di me*, e che venne salutata dagli applausi universali. E fu ancora in un anno bisestile, che l'invenzione delle edizioni illustrate diede un nuovo avviamento e un nuovo colore alla letteratura italiana.

In quel tempo l'illustrazione era divenuto la signora del mondo. Dall'umile penna dell'articolista al supremo *ut* di petto del più assoluto dei tenori, dal primo all'ultimo gradino della grande scala sociale, tutti sospiravano dietro questa magica apparenza: i giornali profondevano a piena mani il chiarissimo e l'illustre, e le accademie sanzionavano tale profusione coi diplomi. Era ben dritto che anche ai libri fosse fatta la loro parte, e che vi fosse una letteratura illustrata, in quella guisa che c'era un'illustrazione personale. Ed ecco che da ogni lato vennero in luce libri vecchi, polverosi, dimenticati, che il disegnò ringiovanì e fece riguastare al palato dei lettori. [...]

Dal 1832 al 1845 fu un succedersi continuo di pubblicazioni, più o meno splendide di pregi esteriori, più o meno vuote nell'interno. Gli editori gareggiarono tra loro di lusso e di perfezione. S'era incominciato coi disegni litografici; ma questi furon subito giudicati meschini. Si ricorse agl'intagli, e perchè i nostrali non bastavano, e non erano sempre i più belli, si fecero venire di Parigi e di Londra. Si perfezionarono le legature; e l'oro, la seta, il velluto, il pennello concorsero a dar lustro a questi libri. Venne un tempo in cui le strenne si dissero opera nazionale, e chiesero un posto nei progressi dell'industria e tra le fonti della ricchezza patria. Gli editori proclamarono d'aver sottratto questo ramo di produzioni al giogo della Francia e dell'Inghilterra, e il pubblico lo credette. E si vantò da tutti la prosperità industriale del paese, perchè invece di comperare le strenne bell'e legate a Parigi, si comperavano la carta di Francia, gli intagli di Francia, le legature di Francia, le miniature di Francia, e si metteva insieme una strenna che dicevasi italiana. Il progresso era evidente, e le arti italiane dovevano chiamarsi troppo felici di tale incoraggiamento. L'età, che corre dietro agl'interessi materiali, andò superba d'un'industria conquistata, e non si curò nè punto nè poco, se in proporzione delle migliorate legature, veniva scemando l'importanza delle lettere. Che importava che la nostra letteratura vivesse miseramente di ristampe e di traduzioni? L'arte del cartolaio aveva progredito, e questo era bastante beneficio per noi. Gli editori compresero così bene in ciò lo spirito dei tempi, che non si diedero più nessuna briga del contenuto delle strenne, e spacciarono ogni sorta di roba, persuasi che tutto era per il meglio nella migliore delle letterature possibili. E il progresso andò tant'oltre, che si giunse perfino a considerare le strenne come indipendenti affatto dagli scrittori. [...]

Fin dal 1826 pubblicavasi dal Vallardi una specie di almanacco illustrativo delle migliori opere esposte nel palazzo di Brera. Intitolatasi *Glorie delle belle arti*, ed era un libricciuolo modesto, senza pretese ad eleganza, ma scritto con coscienza, e non senza gusto estetico. Serviva a rammentare al pubblico lavori ed artisti ch'esso facilmente avrebbe potuto dimenticare, e serviva pure a tener vivo negli artisti l'amor dell'arte, e a ricordar loro qualche opportuno precetto. Quell'almanacco visse un dodici anni all'incirca, e non cessò che

alla morte del suo compilatore. Alcuni vollero ch'ei morisse di crepacuore per l'invasione delle strenne; ma il fatto non è ben verificato, e potrebbe darsi ch'ei fosse morto di sfinimento, come avviene di tant'altre pubblicazioni. Forse aveva presentito la comparsa dell'Album dell'Esposizione di Milano, e aveva pensato bene di cedere il campo prima di esserne cacciato. Checcè ne sia, l'almanacco del Vallardi non poteva più reggersi in vita coll'abito modesto che portava, e l'*Album del Canadelli* invece era altamente richiesto. Non si voleva più un libro d'arte, ma un vero albo d'intagli e di vignette; la penna doveva ceder la mano al bulino, come prima l'aveva ceduta al raso ed al marocchino. E per verità il bulino fece prodigi, e adornò l'*Album* d'intagli che molte volte vincevano d'assai il quadro ond'erano tratti. Quanto alla letteratura, s'acconciò, come sempre, nell'ultimo posto: soltanto invece di garrula e noiosa divenne cortigianesca e adulatrice; lodò gli artisti, lodò i mecenati, lodò i disegnatori, lodò gl'incisori, e quando non ebbe più chi lodare, lodò l'editore. Mercè di quest'*album*, Milano era diventato un vivaio di Raffaelli e di Michelangeli, e l'Esposizione di Brera una raccolta di capolavori da stordire il mondo.

La cosa sarebbe sempre proseguita di questo passo, se a turbare i sonni dell'*Album* non fossero sorte le *Gemme d'Arti italiane*, pubblicate dal Ripamonti. Da questo punto le strenne ebbero i loro guelfi e i loro ghibellini, e ci fu guerra di affissi, di annunzii e di articoli, con molto spargimento, se non di sangue, almeno d'inchiostro. I due *Album* si contesero le opere da illustrare, e Milano vantaggiò nel numero; invece di trenta capolavori, si trovò a un tratto possessore di sessanta. E ancora furono stimati pochi, e v'ebbe uno scrittore, il quale rimproverò alle *Gemme* di non aver illustrato le opere commese dal mecenate, cui era dedicato il libro, come se il valore dei quadri e delle statue derivasse da niente altro che dal mecenatismo. Gran potenza dell'illustrazione! Ci fu gara del formato, e le *Gemme* diedero il primo esempio della risurrezione dell'in foglio. Ci fu gara di scrittori, e la letteratura fece capolino da queste pubblicazioni, e mostrò qualche bel componimento. Fu una vera rivoluzione industriale, di cui le strenne non sospettavano così vicino l'avvenimento. Ormai tutti gli occhi si rivolsero ai due *Album*; da questi dipende l'avvenire di centinaia di pubblicazioni. Tutta quell'*Arcadia* in *paletot* e guanti gialli, che inonda di sonettini, di canzoncine e di gemiti disperatamente amorosi le pagine delle strenne, ha sospeso le sue arpe al salice, come gli ebrei in babilonia. Sarà all'*Album* od alle *Gemme* il far sì che le stacchino e che assordino di nuovo il prossimo coi loro versi da Geremia. Il pubblico intanto s'è avveduto che le incisioni italiane potevano valere quanto le inglesi, e forse più; la *Strenna italiana* è in forse di ripudiare le sue vignette venute da Londra, e il *Non ti scordar di me* arrossisce a quest'ora di aver messo un titolo italiano sotto vecchi intagli forestieri. Se ciò fosse, il libro delle *Gemme*, sebbene non sia tutto splendore, come vorrebbe il titolo, dovrebbe nondimeno esser salutato come il Messia delle strenne. L'avvenire della letteratura sta in mano d'un editore.

Del resto potrebbe darsi che le strenne fossero l'anno venturo quel che sono sempre state fin adesso; che le illustrazioni delle belle arti servissero all'apoteosi delle mediocrità; che le raccolte di componimenti fossero lo scoloio di tutte le inezie e di tutte le cicalate d'occasione; che i romanzi storici togliessero per tema *El position de Moscia*, il *Salta salta carimaa*, o *La gajna la fa l'oeuv*. Il pubblico le comprenderebbe ugualmente, e non saremmo noi quelli che alzeremmo la voce per dargli torto. Chi getta i suoi danari ha il diritto di trovar ottimo tutto ciò che compera. Tutto adunque va per il meglio nel migliore dei mondi possibili, e le strenne sono il *non plus ultra* della moderna letteratura" (1845)<sup>1014</sup>.

## II) *Il pubblico: occasioni di consumo dell'arte e sue capacità di giudizio*

a) "I nostri maestri d'oggi giorno scrivono senza conoscere il libretto, senza impossessarsi dell'argomento, senza comprendere talvolta nemmeno il valore delle frasi. I nostri uditorj d'altronde assistono alla musica per sentire gli attori come sentirebbero degli uccelli di primavera, *cogli orecchi*, e nulla più. Se cantano da usignoli e canarini, *si applaude*: se gracchiano da corvi, o ragliano da asinelli, *si fischia*" (1809)<sup>1015</sup>.

b) "Vi sono alcuni i quali, per darsi l'aria di saccenti, e farsi credere dotati d'ingegno superiore e singolare, biasimano tutto ciò che altri loda, e lodano tutto ciò che altri biasima: costoro avrebbero l'ardire di stampar de' volumi in foglio per provare che Socrate è stato un pazzo, e che il nostro improvvisator da taverna vale molto più che il grande Shakespeare.

Vi sono altri i quali, per il timore di perdere, in faccia a chi gli ascolta, un credito che non hanno, rinnegano fino alle proprie sensazioni, e non si degnano di conceder le loro lodi che alle opere che passano, a ragione o a torto, per sublimi e grandiose, né si ricordano dell'emistichio di Virgilio: *In tenui labor, at tenuis non gloria*: costoro sono ognor pronti a vantare a cielo anche il più meschino capitolo di Dante, che non intendono; ma non hanno mai il coraggio di approvare una canzone di Balestrieri, di cui dovrebbero pur sentire l'evidenza, la chiarezza e la spontaneità.

<sup>1014</sup> C. TENCA, *Le Strenne*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 1, pp. 115-25.

<sup>1015</sup> *Gran Teatro della Scala in Milano. Oriamo Melodramma serio in due atti. Musica del Sig. Maestro Vincenzo Lavigna. Poesia di... Opera rappresentata in Torino tre anni fa*, «Corriere delle Dame», VI (1809), n. 9, pp. 65-66.



Altri, incapaci di comprendere da per sé stessi ciò che costituisce il bello e la perfezione, non sono che l'eco delle sentenze altrui, e quindi, non rare volte, delle altrui sciocchezze: questi loderanno bensì, sull'altrui parola, le piramidi d'Egitto che non hanno veduto, o gli scritti di Platone che non hanno letto, ma non gli udirete mai far elogio di un qualche pezzo della nostra architettura, o d'una produzione letteraria d'un nostro concittadino, fino a che non ne sia risonato sull'altrui bocca il panegirico; e intanto si permetteranno piuttosto di dirne tutto il male possibile, per l'ambizione di farsi tenere anch'essi in concetto di begli spiriti!

Altri correranno alla rappresentazione d'una tragedia piena d'inverisimiglianze e d'atrocità, e vi rimarranno fino al cader del sipario, a costo di addormentarsi sulla loro sedia; ma si guarderanno bene dall'assistere ad una lepida ed istruttiva commedia di Goldoni e di Molière, per timore di offendere con uno scroscio di risa la loro serietà; né sanno che se la serietà del volto fosse il termometro del sapere, reputar si dovrebbe sapientissimo il somaro ch'è il più serio di tutti gli animali.

Altri finalmente (onde accostarci al nostro argomento), conoscendo la piccolezza della propria anima e l'abbiezione del proprio intelletto, e stando loro altronde a cuore di nascondere questi difetti, si daranno premura di gridare contro le piacevoli novelle e le storielle delle fate, temendo che la loro lode od anche il solo loro silenzio sopra di esse non li possa far riporre nella classe de' superstiziosi o delle donnuciole, classe a cui pur troppo sentono nella loro coscienza d'appartenere; né sanno questi poverelli di spirito che La Fontane, tutt'altro che volgare e superstizioso, non si vergognò di far questa confessione: *Sì Peau d'Ane m'était conté, J'y prendrai un plaisir extrême*. Costoro batteranno palma a palma vedendo il petaso che si porta in groppa Teseo per la regione de' venti; ma crederebbero poi di avvilirsi a fare altrettanto per un demone che spiega nell'aria le grandi ale di pipistrello; e ciò per la sola ragione che la prima favola la impararono dal pedagogo sulle dotte panche del ginnasio, e la seconda, non certo più inverisimile, la udirono dalla nutrice o dalla fantesca intorno all'umile focolare; e per avventura la fantesca e la nutrice avevano maggior buon senso del pedagogo.

Questo branco di sciocchi, che lacerano il merito, come il vile insetto rode il bottone della rosa, ha dovuto necessariamente menar gran frastuono quando il nostro primo coreografo ci chiamò a veder sulle scene il famoso congresso notturno di Benevento: il riferire solo una parte delle scipitezze e degli spropositi che in questa occasione ha sfoggiato la genia di cui parliamo, sarebbe impresa troppo noiosa e per noi e per chi ascolta.

Ma il pubblico, il quale, stanco d'esercitare, entro le domestiche mura, tutte le passioni del cuore, gode di trovare al teatro un innocente diletto de' sensi;

Il pubblico, il qual ben conosce ch'è lecito alla musica e alla danza il ribellarsi alquanto dalla ragione e dalla verità, e lo scostarsi in certo modo dall'arte drammatica, onde ottenere effetti più rapidi, più varj, più intensi, e più nuovi;

Il pubblico che nel presente ballo osserva appunto una novità di composizione sempre vivace e sempre dilettevole, una varietà di quadri tutti eccellenti nel loro genere, e un accordo di pantomima e di musica così perfetto, che sarebbe impossibile il supplir meglio all'ufficio della favella;

Il pubblico infine che mirabilmente si diverte a questo spettacolo, primo oggetto per cui si va al teatro, vi accorre tutte le sere in folla; guarda con occhi di compassione i miseri che hanno la vanità di soffocare in se stessi l'espressione del piacere che certamente desta anche in loro questo parto della calda fantasia di Viganò; si ride de' pregiudizi de' freddi pedanti, e dal principio alla fine applaude all'ingegno ed all'abilità del compositore del *Coriolano*, degli *Sterlizi*, delle incomparabili danze degli *Zingari*, e del *NOCE DI BENEVENTO*" (1812)<sup>1016</sup>.

c) "Sento dir tutto giorno che una delle cose più difficili da definire sia il gusto del pubblico per rispetto agli spettacoli, e principalmente per la musica. Molti si lagnano che non si possa in questa scienza determinare in modo positivo le idee del bello, talmentechè si vedono sovente riuscire le composizioni più mediocri, e vituperate le più pregevoli. In queste doglianze per altro parmi che ci abbia ben meno di raziocinio che di prevenzione; giacchè il pubblico è molto più equo ne' suoi giudizi di quello che si supponga; e quella specie di contraddizione in che sembra talvolta cadere, o ha i suoi motivi, o non è che apparente. – Ma non vedeste (vanno gridando i puristi della musica) come fu accolto il *Flauto magico*, quel componimento che da 30 anni desta l'ammirazione dell'Europa, e forma la delizia di tutti gli uditorj? Ma non vedeste per lo contrario come fu lodata a cielo una farsetta di Rossini, ove, tranne un terzetto, non ci ha che cantilene volgari, imitazioni patenti, note, note e poi note senza musica... piano piano, signori, accusereste forse il pubblico dell'opposta riuscita dei due spettacoli? Non vi sovvenite più che due buoni terzi del *Flauto magico* si passavano fra le stonature e un cantar non articolato, non sillabato, non animato? Credete forse che Mozart abbia composto questo suo capo d'opera per i principianti e gli stonatori? Molta lode anzi a pere mio dee tributarsi a quel pubblico che seppe con avvedutezza riconoscere, per quanto il potea, sotto al più strano involuppo, le bellezze d'una musica sublime e accontentarsi di gustarla allorquando alcuni dei *virtuosi* l'eseguivano sconvenevolmente. Che poi un leggiadro componimento, ma nella totalità sostenuto con assai maggiore studio

<sup>1016</sup> R. Teatro alla Scala. Il Noce di Benevento, ballo in quattro atti, composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò, «Giornale Italiano», 1812, n. 133, pp. 531-32.

ed accordo, sia stato accolto favorevolmente in confronto dell'opera di Mozart, non bisogna stupirsi; giacchè il pubblico ha voluto con ciò far intendere ai cantanti, o ad altri per essi, che si corre gran rischio ad assumer pesi non adattati agli omeri, e che val molto meglio l'udir cantare l'*Inganno felice*, che essere obbligati di chiuder gli orecchi al *Flauto magico*" (1816)<sup>1017</sup>.

d) "La sera di una prima rappresentazione [è] l'unica in cui si fa silenzio, si ascolta, si gode, si giudica. Tutte le altre sere, malavventurato chi bearsi vuol della musica! In platea vedi qua e là gruppi di persone che seriamente o scherzosamente conversano ad alta voce come per le vie della città, senza punto pigliarsi briga del povero straniero, il quale, per la prima volta venuto in teatro, bramerebbe pure di sentir tutto il dramma. Ne' palchetti si ragiona, si sragiona, si amoreggia, si giuoca, si grida, e mi hanno indicato più signore che, tolto le prime recite, mai non volgono di tutta la sera il viso verso il palco scenico, non attendendo che a deliziare od a stordire con perpetuo cicaleggio la geniale loro brigata. [...] Tutto quel frastuono però cessa per alquanto, quando si cantano que' due o tre pezzi di musica che hanno incontrato il general gradimento. [...] In Italia, ma principalmente in Milano, [nei balli] si rappresenta una vera tragedia, in cui i gesti, d'accordo colla musica, tengono luogo delle parole. Viganò, ingegno straordinario nell'ordinare la pompa degli spettacoli e nell'arte di muover gli affetti, avea trovato nel teatro della Scala un vasto campo ove spiegare la sua mirabile facoltà di esporre i più grandiosi spettacoli. Egli avea trovato pittori non atterriti da veruna altezza de' suoi concetti; imprenditori, pronti a sostenere gigantesche spese; letterati che gli aprivano il volume della storia e della favola, e lo aiutavano a ritrarre con fedeltà il costume delle genti diverse; spettatori propensi ad applaudire ogni sua immaginazione più insolita e audace" (1823)<sup>1018</sup>.

e) "Adesso non è più il buon tempone in cui una mezza dozzina di *cabalette* e un pajo di *crescendo*, gettati come vien viene in uno spartito, ne assicuravano la riuscita e facevano prorompere in applausi il Pubblico che non sognava nemmeno il diritto di chieder conto ai personaggi dei fatti loro, dei loro sentimenti e perfino delle loro frasi. Ora il Pubblico sa e vuole farla da letterato tanto quanto i giornalisti, e quando un'azione è condotta senza garbo e senza una tal quale verità drammatica stende esso pure *ex abrupto* i suoi articoli critici, e li getta nelle orecchie dei cantanti e del maestro con un sussurro a pochi di costoro gradito. [...] La parte di *Fausta*, scelta dalla signora Adelaide Tosi, pel suo primo ricomparire sulle nostre scene, manca affatto di quello studiato contrasto di tinte drammatiche che si suol giudicare necessario alla intera riuscita di un'attrice cantante. Sempre una colpevole ed odiosa passione espressa ad ora ad ora con una musica languente e un pochetto stemprata, ad ora ad ora con iscopii di forza che qualche volta troppo improvvisi e immediati succedono ai tocchi molli e cascanti" (1833)<sup>1019</sup>.

f) "Nell'estetica delle arti soglionsi distinguere due specie di gusto; l'uno *pronto*, ed *acquistato* l'altro. Il gusto è *pronto* allorché alcuni oggetti tosto che colpiscono i nostri sensi ci manifestano la loro bellezza. Lo spuntare del sole comparisce bello a tutti. Altri oggetti in vece per gustarli è d'uopo contemplarli, studiarli e indagare le bellezze d'ogni lor parte, onde ci riescano gradevoli. Il gusto delle arti è appunto di questa seconda specie, è *acquistato*. Per formarsi questo gusto non basta vedere e conoscere le bellezze d'un opera, ma bisogna sentirle ed esserne tocco" (1833)<sup>1020</sup>.

g) "Il diletto che si reca all'animo dalle Belle Arti non nasce solamente per l'eccellenza dell'opera, ma ancora e più assai per la attezza in chi le osserva a sentirne più o meno profonde, più o meno rette le impressioni. Chè la giusta composizione degli organi ministri dei sensi, la loro consuetudine alla contemplazione dei prodotti dell'Arte, la naturale tempera dell'animo, la varia educazione sua nelle ingenue discipline che guidano alla conoscenza del Bello, ovunque ei risieda, sono tanti elementi, dalla differente proporzione dei quali si compongono le diverse maniere di sentire, e di giudicare intorno al merito maggiore o minore d'ogni opera d'arte. [...] E abbiamo così il segreto di molte opinioni fra loro contrarie, che a prima giunta appariscono strane e inintelligibili, ma che sono nel fatto tanto naturali, quant'è naturale il procedimento dell'effetto dalla propria cagione" (1834)<sup>1021</sup>.

h) "Mi sembra che in tre guise diverse, da tre diverse specie di genti si faccia ragione della bellezza. Sono in primo luogo di quelli che considerano la bellezza in sé stessa, assolutamente, ossia secondo regole

<sup>1017</sup> I. R. *Teatro alla Scala. La Roccia di Frantestein, melodramma eroicomico, con musica del sig. Mayr*, «Gazzetta di Milano», 1816, n. 193.

<sup>1018</sup> *Gli ultimi giorni del Carnevale in Milano. Lettera di un Parigino ad un suo amico in Parigi*, «Ricoglitore», VI (1823), 19, pp. 65-80.

<sup>1019</sup> G. B[ATTAGLI]A, *I. R. Teatro della Scala. Fausta, melodramma con musica del M.º Donizetti*, «Barbiere», I (1833), n. 1.

<sup>1020</sup> M., *Le antichità di Atene di J. Stuart, prima versione italiana*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 3, pp. 138-42.

<sup>1021</sup> [L. CARRER], *Sei recite della Norma nel Teatro l'Apollo*, «Gondoliere», II (1834), n. 32

generali ed astratte, che applicano all'uopo con pertinace esattezza a qualsivoglia l'oggetto che loro si offra da giudicare nel proposito della bellezza. È questa la noiosissima generazione dei pedanti, che armati di certi loro principii, che chiamano norme infallibili di bellezza, rimangono inflessibili a sentenziare secondo quelli la bontà e malvagità d'ogni opera d'artista. Non veggio a chi meglio che a costoro possa riferirsi l'antichissima favola dell'inumano Procuste, e del suo inumanissimo letto. Vanno costoro a vedere un quadro, una statua? Sfoderano subito, come appunto gli avessero in tasca, i bei paroloni di concorso di linee, sbattimenti d'ombre e di luce, partito, panneggiamento, risalto, e più ch'altro quel terribile costume, tanto facile ad essere offeso da' gran maestri, quanto ad essere osservato da' picciolini, e dove alcun che sporga o rientri dalla misura, gridano subito la croce addosso all'artista, il quale tutto che intenda quel gergo, e contempi l'opera propria tra malinconico e dispettoso, pure si acconcia per l'avvenire a ricreare i concetti della propria mente secondo il senno di quelle ciance. E sono pure questi medesimi pedanti, che, all'ascoltare o tragedia o commedia che sia, mentre altri ingenuamente ride o piange senza badar più che tanto, notano il come dell'andare e del venire d'ogni personaggio, e se la scena rimanga vota, o si muti frammezzo l'atto, ed è questo il meglio che sanno dirti, chiamati a dar giudizio del merito del dramma. Perché non vanno essi ancora, quando alcuno gl'interroga se tale o tale altra donna sia bella, a misurare di quanto lo spazio ch'è tra il naso e le ciglia sia diverso da quello ch'è tra esso e la bocca, e così d'ogni altra parte? Che altro fece per essi lo studio fuorché il confinarli nell'abbacco? [...]

In secondo luogo sono da notare quegli altri che non hanno altra guida a giudicare della bellezza salvo le impressioni che ne ricevono. Giudici incompetenti anche questi, alquanto però più rispettabili di que' primi, in quanto la loro sentenza, sebbene incompleta, si fonda sopra solida base, ch'è la natura umana, ed ha una parte di verità incontrastabile. Ciò che in essi vi ha di diffettoso circa il giudicare sta espresso nel detto di quell'antico pittore: *olà ciabattino, non più là della scarpa!* E se fosse pure invenzione di qualche bell'ingegno, vale più assai quella frase di un lungo trattato. I grandi artisti fecero sempre un gran caso del giudizio pronunziato dagli'idioti intorno alle opere loro, così ne avessero fatto meno di quel de' pedanti! E l'Italia, non foss'altro, avrebbe forse in cambio della *Conquistata* un poema da competere colla *Liberata*. La grande virtù di chi voglia far proprio vantaggio delle osservazioni degli'idioti sta in ciò, di avvertire alla relazione che ci ha tra la persona e l'oggetto che le si presenta. Manca all'idiota la facoltà del generalizzare, ma per quanto si riferisca alle sensazioni individuali, esse sono in lui bene spesso assai più vivaci che negli altri, e può renderne conto più distintamente, se non con parole, col linguaggio efficacissimo del pianto, del riso, delle mutazioni del volto, e di tutte quell'altre foggie di manifestare l'animo interno anteriori ad ogni civile congregamento.

Sono per ultimo quelli che, non ignari delle opere precedute e delle osservazioni fatte intorno all'arte, e quantunque atti a paragonare le proprie colle altrui sensazioni, per trarne norme di giudizio più generali, mantengono tuttavia in una bella indipendenza di sentimenti il proprio animo e, se così possiamo dire, hanno per mano sinistra la teorica e per destra la pratica, giovandosi d'ambidue a un solo fine, e regolando i movimenti di ciascheduna secondo è loro dettato dall'intelletto e dal cuore loro proprio. Sono questi gli uomini eccellenti, vuoi nel produrre opere d'arte meravigliose, vuoi nel giudicarne: sono questi la cui incontentabilità, sì naturale ad ogni uomo, si ripiega su quello che rimane a fare, anzicchè sul fatto, e quindi più solleciti dell'indagare che acerrimi nel distruggere; animi in cui più del dispetto può il desiderio, e che preferiscono lo stimolare in chi è in corso all'aggravare la mano su chi è caduto. È una leggiadra calunnia, più che mai divulgata al tempo nostro, il pensare che quelli i quali non ammettono certe regole, coniate a modo loro dai pedanti, siano poi insofferenti d'ogni regola. Oh se sapessero quanti ostacoli vede il Genio fraporsi a' generosi suoi passi, i quali non che additare, la mediocrità di chi vuol farla da maestro non sa né manco immaginare! La vede il Genio quella bellezza, di cui il pedante non sa disegnarla che il nudo carcame, la vede persona viva e complessa, quale appare all'idiota, cui manca il modo per rattenerla quel tanto ch'ei vuole, o richiamarla a se davanti, partita. E questo modo lo trova egli il Genio alcuna volta, interrogando sensazioni che il gramo erudito non conobbe, e che l'illetterato fece inavvertitamente palesi; e come abbia trovato questo modo arcano di perpetuare il bello, ossia di rendere sensibili le forme archetipe e intellettuali, eccoti la passione degli'infelici cognati che loro smuore sul volto al cadere del libro, la rivelazione delle mistiche angosce della Gran Madre nei canti di Pergolesi, la dispensiera del nettare eterno che contendendo col vento a poggiar sull'Olimpo ove la manda Canova. Il senso di que' versi divini, l'armonia di quelle note divine, la sveltezza di quelle forme divine, sono dai pedanti più lodate che sentite, più intese che lodate dagli'idioti; e dagli animi privilegiati a ispirarsi alla immagine del bello e intese e lodate, e da taluno, a cui il privilegio della natura fu più segnalato, talvolta pur riprodotte" (1834)<sup>1022</sup>.

i) “Non havvi bellezza senza verità: questo è assioma dell'arti. Se una composizione è *vera* nel sentimento e nelle forme, l'ideale più non esiste. A quelli che si fanno sostenitori del bello ideale, si potrebbe chiedere dove andrebbero a cercare il loro giudice: giacchè fuori degli occhi, che ne offrono punti di paragone

<sup>1022</sup> [ID.], *La Bellezza*, ivi, n. 88, pp. 349-50.

quanto alle forme, e fuori del pensiero, che dietro le nostre impressioni, erige nel nostro seno un tribunale in fatto di sentimento, noi ignoriamo assolutamente a chi si dovrebbe ricorrere” (1834)<sup>1023</sup>.

j) “La somma del Pubblico è quella che giudica delle arti, specialmente delle imitative, perché fondate sopra un senso universale; e le cognizioni tecniche non sono altra cosa che un mezzo per soddisfare codesto senso posseduto più o meno da tutti. D’altra parte le nozioni generali, ed anche alcune speciali delle arti del disegno, sono a’ di nostri sparse tanto nei migliori ordini della società, che non debbono credersi poi i mistero, un privilegio tutto riserbato a chi se ne chiama professore. Chi scrive dee anche avere fruito di una educazione alquanto accurata, né può essere interamente profano a quelle arti che sono tanta parte della civiltà dei popoli, in mezzo ai quali egli crebbe e studia. Né per alcuni equivoci sparsi qua e là, né per qualche negligenza o per altre pecche parziali, si dee pretendere che nessuno di coloro che si consacrarono più specialmente ad altri studi, sia impossibile a sentire molto addentro nell’arti belle. [...] La penna, il pennello e lo scalpello sono, in ultima analisi, tre strumenti diversi che intendono alla scopo medesimo quantunque per vie non eguali” (1837)<sup>1024</sup>.

k) “Il quadro del Molteni appartiene ai nostri tempi, è un riflesso delle nostre idee, si distacca da tutte quelle pitture che metteranno lo scompiglio negli archeologi futuri. Tutto è nostro e contemporaneo in quel quadro; tutto rivela un pensiero, leggiere se volete, ma quale lo richiedea un’epoca che limita la sua storia agli avvenimenti da *salon*, da *boudoir*, e da *confessionale*. [...] L’importanza attribuita all’influenza delle belle arti, solo allora verrà giustificata, quando i nostri artisti sorgeranno al livello della nostra epoca, quando, veduta la stoltezza delle loro abitudini archeologiche, domanderanno a sé stessi, se la loro missione è riposta nell’empire il vacuo delle cornici, o in una bizzarra prodigalità d’ingegno per procurare le centesime edizioni delle pagine storiche le più comuni e le più conosciute. La Pittura non sarà adunque più che una palestra per i pennelli che meglio sappiano disegnare una figura, *scorciare* un membro, abbozzare una composizione? Le impressioni desiderate dagli artisti si risolveranno sempre in un elogio sulla maestria sull’uso de’ colori, sulla forza delle tinte, sulla convenienza dell’invenzione? Dovremo sempre, noi poveri osservatori, essere condannati a vedere per le mille volte la castità di Susanna, il peccato d’Adamo, l’episodio di Raffaello, la penitenza dopo il peccato di Lucrezia? Saremo sempre pei nostri pittori fantocci indegni della loro attenzione, non atti ad essere il soggetto dei loro quadri? Avremo sempre un’epoca creduta incapace di ispirazioni, ed inetta alla creazione di capolavori? A che l’Esposizione? Fra le ventimila persone che visitano le sale, quante potranno dare un giudizio, se il mistero vela d’oscurità la più gran parte dei quadri? Dovrà adunque sempre la moltitudine interrogare la storia e le scritture per giustificare i suoi elogi?” (1838)<sup>1025</sup>.

l) “Fra noi incontransi tuttavia non poche persone, le quali sono pienamente dominate da un falso amor di patria, da un malinteso spirito di nazionalità, e perfino da uno stolto e ridicolo municipalismo, degno veramente di que’ tempi tenebrosi in cui le più orrende guerre civili seminavano la desolazione e la strage [...]. Noi, è pur d’uopo confessarlo, non sappiamo reprimere il bollire della passione, far tacere il nostro orgoglio [...]. Vogliamo illuderci di essere grandi, perché grandi furono i nostri avi; vantiamo ricchezze letterarie, e se coscienziosamente giriamo lo sguardo intorno a noi, ci veggiamo circondati di miserie. [...] Alcuni generosi tentano di diffondere la luce e la verità, ma predicano nel deserto; e perché non hanno voce abbastanza vigorosa per imporre silenzio ed attenzione, sono fatti zimbello delle risa e de’ motteggi de’ malvagi. Resta la moltitudine degli impiastratogli, e sono questi per l’appunto che peggiorano la nostra condizione: sempre pronti a piaggiare e a lusingare le passioni ed i vizii di chi li paga; a servire all’amor proprio dei loro amici, alle mire ambiziose dei loro procuri nelle più vili sciocchezze, nelle più ingiuste pretensioni; ad esaltare la mediocrità per avere dei compagni, a deprimere il merito per invidia, per ignoranza, per gelosia; a svilanneggiare, a strapazzare ed anche peggio chi non voglia far parte del loro consorzio, né correre in sì bella compagnia le taverne, chi non divida le loro effimere e venali opinioni, chi osi ribellarsi dalle loro sentenze; sempre pronti a propalare i trionfi e le vicende dei cantanti, ballerini, impresarii, coreografi, saltatori, giullari, ciurmatori e simile razza di gente... perché questi mantengono in vita i loro giornali. Ebbene, costoro sono i nostri campioni! Parlate loro, ed hanno sempre per bocca l’amor di patria; guardate i loro scritti, e ridondando di quello spirito di nazionalità, di cui vi parlava poc’anzi che serve a gettar polvere negli occhi di chi legge, ma che muove a schifo chi sa scorgere le ributtanti piaghe nascoste sotto quel velo ipocrita. Per essi l’amor di patria sta nel lodare la sveltezza o la forza delle gambe di questo ballerino, la spigliatezza e la leggiadria di quella, piuttostochè di questi altri che nacquero al di là dell’Alpi; nell’applaudire maggiormente una cantante, perché italiana, di un’altra straniera, quantunque più valente di quella; nel dar il nome di *sozzura* ad un bel dramma francese, a cui nessuno potrebbe negare uno scopo morale, e nel levarne a

<sup>1023</sup> [G. J. PEZZI], *Cenni sulla verità nelle arti*, «Glissons», I (1834), n. 21.

<sup>1024</sup> O. ARRIVABENE, *Esposizione di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera. Idee preparatorie*, «Figaro», III (1837), n. 37, pp. 145-46.

<sup>1025</sup> B. BERMANI, *La Confessione, dipinto di Molteni*, «Album», II (1838), pp. 3-12.

cielo uno italiano, il quale in ultima analisi c'insegna, che per fare fortuna, per godere considerazione e rispetto nel mondo bisogna essere birbanti matricolati, truffatori, uomini da forza!

Se date loro retta, l'Italia d'oggi è superiore a tutte le altre nazioni; i suoi teatri sono i più fiorenti, la sua civiltà la più inoltrata; la sua letteratura la più ricca. Ma se invece gettate uno sguardo alla realtà, vedete il teatro drammatico nel più deplorabile stato di abiezione; il melodrammatico, che poc'anzi era in fiore, andar sempre più in decadimento, perché derelitto de' suoi più validi sostegni e reso oggetto di mera speculazione; vedete nei giornali agitarsi polemiche vergognose, sostituendosi alla forza delle ragioni, all'efficacia del raziocinio, l'insulto, i motteggi, la menzogna, la calunnia e perfino le più sporche scurrilità" (1838)<sup>1026</sup>.

m) "Il Pubblico pronunzia il sentimento suo proprio e l'impressione che il poema o il dipinto fanno sopra di lui, perché il primo fine della poesia e della pittura, come di tutte l'altre arti imitative in generale, si è quel di commuovere e dilettere, e le opere loro tanto più sono eccellenti, quanto più s'accostano a questo fine. [...] Questo senso è quel medesimo che avrebbe giudicato dell'oggetto imitato dal pittore, dal poeta o dal musico; esso è l'occhio pe' colori d'un quadro, esso è l'orecchio per l'armonia d'un canto o d'un suono. [...] Il Pubblico è giudice competente più d'ogn'altro in Belle Arti, quel Pubblico intendiamo però, che per lunga consuetudine agli spettacoli e alle rappresentazioni del bello di ogni forma e maniera, abbia formato quel discernimento che chiamasi gusto di comparazione, per cui gli è quasi impossibile ingannarsi nei propri giudizi" (1838)<sup>1027</sup>.

n) "Non è solo al diletto che mirino le arti del bello; e quantunque la musica, siccome quella che più tiene dei sensi, si lodi di minore utilità che le altre, pure nemmeno ella vuol reputarsene priva. Testimonio la favola di Anfione che edifica, a suon di lira, le mura di Tebe, e di Orfeo che colla dolcezza della sua lira si tragge dietro meravigliate le rupi, i boschi e le fiere; i quali miti, a chi ben li intende, manifestamente dichiarano, siccome la potenza della musica valesse a radunare in famiglie prima, e appresso in città gl'inselvaticiti mortali, ed a temperarne la nativa ferocia. [...] la musica fu e sarà sempre strumento di civiltà e gentilezza. Non è dunque il diletto la sola misura a potarne giusta sentenza; e va forte errato quegli che di null'altro la chiede all'infuori del nudo piacer degli orecchi. [...] Sarà esso [il diletto] leggero e fugace; a guisa di fiamma che solcando improvvisa le nubi in un istante dilegua, o piuttosto vi rimarrà nell'anima, a somiglianza di luce che del suo mite e durevole raggio consola la vista? Arresterassi soltanto alle impressioni dei sensi, o non sorgerà invece dal riposato giudizio della mente? E per fermo, sì il buon senso che l'esperienza ne ammaestra, solo nella intenta contemplazione del bello gustarsi compito il diletto. Che se le arti del disegno, non meno che quelle della parola, sono d'indole cosiffatta, che non contente al veder primo o all'udire, domandano modo e tempo per essere intese; né l'occhio può, raffigurato appena un dipinto, discernere la bellezza o la deformità, né l'intelligenza, per quantunque acutissima, tutta compenetrarsi nelle intenzioni dell'artista; perché mai la sempre vivace semenza de' facili estimatori delle cose, fattasi subitamente a sentenziare dal tripode, leverò a cielo o sprofonderà nell'abisso le sudate opere della musica? Specialmente se la vastità della tela esiga, non che altro, tempo a vederne l'ordito. Nemici costoro della fatica e cupidissimi di non difficili piaceri, a pascersi di vento, ricusano il cibo che porge vital nodrimento; con che eziandio aiutano ad un tempo l'imperizia e la dappocaggine di non pochi, che cresciuti d'un tratto a maestri, come funghi per pioggia, imparata appena la grammatica della musica, si gettano tutti nel comporre di drammi, come gli scolaretti che usciti di mano al pedante pubblicavano un tempo le canzoncine e i sonetti, o adesso compariscono alle stampe con un qualche poema, o almeno una tragedia!!! Di guisa il sano gusto se non affatto si corrompe, non può non rimanersene offeso; e guai se frattanto tacesse la voce o l'esempio degli eccellenti!" (1838)<sup>1028</sup>.

o) "Un'opera, non è quasi altra cosa per loro [gli italiani] che un'accademia in abito da teatro; l'accordo delle situazioni e della musica non gli preoccupa; la parte filosofica dell'opera musicale non entra quasi per nulla nel piacere che ci trovano. Purché un pezzo sia dolce all'udito, purchè una melodia sia soave e dolcemente melanconica, essi non chiedono conto all'autore della maniera in cui è introdotta, né della sua consonanza col personaggio. Si gode della musica e dell'esecuzione, astrazion fatta dalla condizione poetica; non si dimentica mai il cantante pel personaggio ch'ei rappresenta, e tutti fanno benissimo d'aver a che fare con la Schoberlechner e non con Semiramide, con Pedrazzi e non con Otello. Ond'è che gli Italiani trovano cosa semplicissima il far fare la riverenza agli attori dopo una pugnalata o nelle più grandi peripezie del dramma" (1838)<sup>1029</sup>.

<sup>1026</sup> E. [DE MAGRI?], *Delle attuali condizioni del Teatro Drammatico in Italia*, «Rivista Europea», I (1838), 3, pp. 344-55.

<sup>1027</sup> T., *Mostra degli oggetti di belle arti nel Palazzo di Brera in Milano*, «Glissons», V (1838), n. 82.

<sup>1028</sup> C., *Di una nuova opera del maestro Saverio Mercadante*, «Vaglio», III (1838), n. 12, pp. 97-99.

<sup>1029</sup> *Il Teatro alla Scala in Milano. Lettera del pianista Liszt*, «Moda», III (1838), n. 56.

p) “Credete voi forse che la folla ogni anno ingombrante le sale dei museo improvvisati nei saloni delle Belle Arti, sia una prova del progresso dell’arte e dell’influenza che deve avere sulle masse? Se tale è la vostra opinione, voi cadete, permettetemi di dirvelo, in uno strano errore, e se voi eccettuate dalla coorte degli ordinarii visitatori qualche uomo distinto che uno studio teorico rende proprio a scoprire le qualità ed i difetti d’un’opera, voi non troverete in questa folla che ignoranza, indifferenza e sbadataggine.

Poniamo in prima linea i visitatori indifferenti che vanno all’esposizione perchè le porte sono aperte, non avendo altro scopo che una piccola passeggiata, una leggiera distrazione da procurarsi, ed altro desiderio che quello di consumare due ore della loro giornata.

Quelle persone hanno tuttavia la loro tela di predilezione. Amano le grandi pagine militari, le scene famigliari, le composizioni morali, i soggetti drammatici e palpitanti. Così vi scorgerete delle governanti di fanciulli, dotate d’un istinto culinario felicemente sviluppato, gongolanti alla vista d’un interiore di cucina, davanti alla irriprovevole nettezza di una cazzaruola in tutto il suo splendore; dei giovani soldati in estasi davanti alle battaglie; dei gruppi numerosi visibilmente commossi da piccole scene di famiglia.

In questi gruppi, che voi scorgete da ogni parte, e che vi chiudono il passaggio, vi sono degli uomini coscienziosi, che si fermano indistintamente davanti ciascun quadro, e che vogliono rendersi conto di tutti i soggetti. Ma, per disgrazia, spesso mal serviti dai loro occhi o dalla loro memoria, essi leggono con gravità delle false indicazioni, e gettano nell’errore le persone che li circondano. Qualche volta altresì per dare al pubblico un’alta idea della precocità de’ loro figli, essi li impiegano a decifrare le note attaccate a ciascun quadro, con quella facilità d’elocuzione che appartiene soltanto alla gioventù.

Gli esclusivi, che fanno parte della classe degli sbadati, non adottano ordinariamente che una specialità. Questi è amante appassionato degli *interno*. Da quindici anni non frequenta le Gallerie che per godere degli effetti di luce: nulla lo commuove in un altro genere. Egli passa, con indifferenza e disprezzo, davanti le composizioni più rimarchevoli; gli abbisognano degli *interno*! A veder la sua fretta, credereste che un pensiero d’emulazione lo porta a studiare il fare dell’artista, a indovinare i suoi segreti. Niente affatto. Il suo unico scopo è di fermarsi per qualche minuto davanti l’opera desiderata, di parar la luce colla mano, e dire: - Oh mio Dio! Qual verità! È il giorno, è il sole, è la luce! Poi consiglia alle persone che l’attorniano d’usare dello stesso sistema. Dopo di che si ritira più contento di Cristoforo Colombo al punto di scoprire l’America.

Vengon poi gli amatori appassionati dei fiori, che vi dicono in tuono mellifluo: - Che bei dalia! Che tulipani! Guardate quelle camelie! Si direbbe che posson cogliersi.

E gli amatori dei frutti: - Che bei grappoli! Non ne ho mai visti di così grandi! Oh? Che belle pesche! Voi non guardate questa pera! E la macchia! È guasta; nulla è dimenticato! È veramente disgrazia! Senza ciò si vorrebbe mangiarla.

Non dimenticate l’amico dei campi, che non osserva che i paesaggi; l’uomo pastorale per cui basta che un quadro rappresenti un montone od un toro; le persone che hanno la sgraziata inclinazione per le bestie, creature felici, i cui occhi si dilatano alla vista d’un cagnuolo, e che gridano: - Non si direbbe che è Azor? Povera bestiola! Come vi guarda! Quanto sono felici i ricchi per poter fare il ritratto ai loro cani! Questa squisita sensibilità si manifesta altresì presso le persone che adorano i fanciulli. Quei bambinelli, abbandonati dai loro genitori al supplizio di farsi ritrarre, eccitano in loro toccanti esclamazioni. Come è bellino! .. Guardate come dorme bene!.. si avrebbe volontà di baciarlo! Se fosse sveglio ci farebbe una amabile smorfietta. Se avessi modo di far fare il ritratto del mio ultimo, sceglierei quel pittore. Quanta pena si è data! Nulla è stato negletto: il *pulcinello*, i soldati di piombo, i confetti, la piccola sciabola, il volante, la palla, il cavallo di legno; tutto ciò par da toccarsi.

Questa ammirazione ci guida agli amatori di dettaglio, che restano lungamente in faccia ad una brillante composizione, per iscoprirvi gli oggetti meno importanti, gli accessori inutili e discuterne l’esattezza. Vi diranno, per esempio, vedendo delle panchette: - Queste panchette sono assai belle! In verità, appariscono nuove! Se sono dei galloni che scorgono: - Questi galloni imitano perfettamente l’oro fino... Si farebbe molto denaro, fondendoli!

Non dimentichiamo gli amanti degli oggetti di lusso, incantati di poter dar prove del loro buon gusto, discutendo coscienziosamente sulle bellezze dei quadri; e gli uomini indipendenti che, per avere un’opinione originale, ricercano una composizione giustamente ammirata, scelgono la parte più debole, e gridano con fierezza: - Ecco ciò che è veramente bello! Eppure è affatto inosservato!

Ora noi troviamo la categoria degli *intelligenti* e degli *uomini istruiti*. Vi sarà facile riconoscerli ai loro gesti accademici, al loro aspetto maestoso, all’organo sonoro, ai giudizi decisivi. Questi *uomini distinti* hanno la pretensione ben naturale, d’indovinare a prima vista l’autore d’un quadro. Entrano con sicurezza nella prima sala, e da più lungi che il possono, dicono ad alta ed intelligibile voce. - Ah! Ecco un B...! Son certo che è un B...! Scommetto che è un B...! - E dopo aver veduta la segnatura dell’artista - Oh non è un B...! È straordinario; è tutta la sua maniera!... Per bacco, ecco un M...! Giuro che questo è un M...! Guardate questo M...! ...Come! Non è un M...? È sorprendente: è tutto il suo metodo.

Altri intelligenti chiamano in aiuto del loro giudizio tutti i pittori antichi che citano coll’amabile aggiustatezza che vi indico. Per esempio, essi invocano venti volte *Teniers* davanti una battaglia, *Rembrandt* a proposito d’un paesaggio, *Raffaele* davanti un *interno*; e il nome di *Rubens* viene in appoggio di un quadro rappresentante un coniglio soffocato da un cavolo mostruoso, o dei piccoli pesci rossi, che trastullansi dentro una boccia.

Non parliamo di quei visitanti indulgenti che gridano dal primo fino all'ultimo quadro: - Bello! Bellissimo! Assai bello! Nè di quei giudici pessimisti che ripetono senza fine, dalla prima tela sino all'ultima: - Cattivo! Cattivissimo! Assai cattivo! La loro ammirazione ed il loro disprezzo non ci sembrano abbastanza motivati.

Nella categoria degli intelligenti è necessario aggiungere l'impastatore di tele. Rubens senza colorito, Raffaello senza disegno, che esce al fine dallo studio, e che, in mancanza di meglio, crede di dover dotare il mondo delle sue teorie artistiche. All'apertura dell'esposizione si sente rinascere: la sua capigliatura è più ondeggiante, la sua barba più liscia; la posa del suo cappello più minacciosa e cavalleresca, il suo abito tagliato al punto di vista dei grandi maestri, è di un colore più appariscente e vivace.

Allora il Museo gli appartiene; è il suo dominio, la sua conquista, il suo teatro, il suo pane quotidiano: egli vi entra, vi spinge, vi schiaccia e vi fulmina, sotto un torrente di esclamazioni furibonde. Sempre fiancheggiato da cinque o sei amici, grandi pittori sconosciuti, egli non dice giammai: - Questo è un bel quadro; sarebbe troppo cittadino; troppo comune; ma piuttosto: - Ecco una bella *tela*, guardate questa *pagina* sublime!

Se il quadro è alla sua portata, egli l'abbraccia con uno sguardo, si avvanza, retrocede, s'inchina, s'innalza, si abbassa, eseguisce colla testa un continuo movimento di rotazione; poi slancia rapidamente il pollice attorno i tre circoli che determinano la parte ammirata, ovvero pone le mani come visiera sugli occhi per scoprire le bellezze nascoste ch'egli solo indovina. Se il quadro è un poco elevato, fa uso di tutte le contorsioni d'un ossesso, di tutti i movimenti d'un danzatore equilibrista: allora soltanto crede d'aver il diritto di pronunziare uno di que' gravi giudizi che i suoi amici raccolgono avidamente.

- Guardate, signori, come questo è ben toccato! L'aria circola là dentro! Come il sole amorosamente vi penetra! Che sapiente concepimento! Che intendimento delle masse! Qual carattere!

Sapete voi ciò che fa nascere questo grande entusiasmo? È la vista d'un quadro il cui solo merito consiste nel non esser osservato da alcuno. Convien dirlo, il nostro giudice ha i suoi pittori e quadri di scelta. Ora si appassiona per le figure rugose, angolose, rachitiche, fosforescenti, e protegge col suo amore da artista quelle giovani, delicate, triste, deboli, diafane, e malaticcie, che vengono ad illanguidire ed estinguersi al gran giorno dell'esposizione. Ora si abbandona con ardore alle donne grosse, spesse, rubiconde, esuberanti di salute, e tuttavia minacciate d'una prossima estinzione.

Spesso egli ha una inesprimibile simpatia per te, o sublime bellezza del grottesco! E se alcuno immagina di contrariarlo, lo schiaccerà coi furibondi epiteti d'imbecille e di *fossile*! Disgrazia a voi, pittori timidi, se non siete della scuola di cui si dice il capo ed il gran giudice; voi sarete oppressi dal suo sdegno.

Ma, in compenso, come è pieghevole e accarezzante per l'artista che si è sottomesso al suo parere nell'esecuzione d'un ritratto *cioccolata*, o d'un paesaggio *arancio*! Vedete come si pone amorosamente davanti all'oggetto della sua ammirazione! Gli sorride, lo accarezza, l'abbandona un istante per ritornarvi con maggior piacere. Se è un paesaggio adornato d'un pezzo di ceralacca figurante il sole, egli pone la mano sugli occhi come un uomo abbagliato. Poi, grida:

- Quali effetti di luce! Che tinte vigorose! Come l'ombra s'armonizza deliziosamente col fondo dell'orizzonte! Questa è una *gemma* perfetta. Che colorista! Questo essere deve avere il sole a sua disposizione; egli dipinge coi suoi raggi!

Ora passiamo rapidamente in rivista i visitatori cui simpatie particolari conducano una o due volte soltanto all'esposizione. Sono gli amici, parenti e conoscenti degli esponenti. Arrivano alle Belle-Arti con un'ammirazione anticipata.

Tutti gli originali dei ritratti esposti; i loro amici, parenti, e domestici che vanno a giudicare delle *rassomiglianze*; un giovane entusiasta che vuol convincerti che s'è fatta un'idea esatta d'un uomo di genio il cui ritratto è esposto.

Gli autori che hanno ispirato il soggetto di un quadro familiare. Gli amatori di teatro che vogliono assicurarsi se un tale autore esposto è *così bene in abito comune come sulle scene*; i modelli, le cui belle forme sono venute in soccorso degli artisti.

Gli amanti cui un *rendez-vous* deve riunire davanti un *soggetto palpitante d'attualità*.

Gli allievi dell'accademia di Belle-Arti, infine il portinaio e gl'impiegati di quella stessa accademia, che vanno ad ispirarsi davanti quella massa di quadri di cui uno de' miei amici e confratelli vi dirà meglio di me i meriti e i difetti" (1842)<sup>1030</sup>.

q) "[È necessario] proclamare su quali principii la critica dell'arte si vuol fondare. E qui non serve rispondere che la critica delle arti, perché sia sana, debba essere fondata su principii stabiliti da un pezzo, e tali che non lascino luogo a scelta a colui, che sulle arti discorrere vuole con senno. No, la musica fa casa da sé, e mentre il bello della pittura e della scultura viene giudicato da semplici amatori, dal più al meno, sempre conformemente a quanto di esso bello giudicarne sogliono gli stessi scultori e pittori<sup>1031</sup>, altrimenti va la

<sup>1030</sup> A. C., *I visitanti le pubbliche esposizioni di belle arti*, «Vaglio», VII (1842), n. 43, pp. 338-40.

<sup>1031</sup> "Non credo però interamente che nel recar giudizio delle cose di scultura e di pittura, gli artisti propriamente detti e i semplici amatori partano dai medesimi principii. Anzi sarei quasi eccitato ad opinare che il più delle volte accade il contrario; mentre gli artisti di professione di solito guardano prima di tutto e maggiormente apprezzano le bellezze i esecuzione, i pregi più specialmente tecnici, laddove gli amatori stimano in primo luogo le bellezze di concetto e di

faccenda nelle cose musicali. I sacerdoti, i ministri dell'arte, in una parola, i *professori*, coloro, insomma, che *servono* all'arte e ne fanno speciale loro cura e centro d'ogni loro interesse, giudicano dei prodotti di essa quasi sempre in un modo assai diverso da quanto giudicar ne sogliono i semplici amatori, i così detti *dilettanti*, coloro cioè, a pro dei quali l'arte è *fatta servire*. [...] Da che deriva questa sciagurata divisione? [...]

[Il professore, a causa dell'educazione ricevuta, si trova] nell'impossibilità di giudicare esteticamente dell'arte sua, vale a dire secondo le impressioni dell'animo, secondo i turbamenti dello spirito, secondo i sussulti del cuore, [...] non potrà più giudicarne se non se ristretto nell'angusta cerchia dei principii tecnici e delle regole scientifiche, conformemente cioè a quelle teoriche e a quei precetti che dall'età di dieci anni in avanti gli vennero tutto di picchiati in capo tante e tante volte da fargli impossibile il dimenticarle e il dubitar mai che, anziché semplice mezzo, e' non siano che lo scopo precipuo dell'arte. E quindi a principale fondamento de' suoi giudizi egli porrà sempre la dottrina. [...]

[Il dilettante invece atto a sentire della musica] le bellezze che parlano al cuore, ben più che non quelle che sorprendono lo spirito, [reclama] emozioni, emozioni [...] non gretta scienza; pensieri, invenzioni, poesia, non studio, non scolastiche ricercatezze” (1843)<sup>1032</sup>.

r) “Il pubblico s'è avvezzato fatalmente a sentire per gli occhi, ci si conceda l'espressione, vuole nelle opere drammatiche accidenti, o come diconsi, situazioni, anziché passioni e sentimenti. L'interna rivelazione della vita d'un uomo, la grandiosa pittura di tutta un'epoca storica, l'elevatezza di un concetto nazionale lasciano indifferente la maggior parte degli spettatori, i quali si commuovono soltanto per lo avvicinarsi degli esterni avvenimenti. Qualunque rappresentazione richieda un'attenzione più raccolta, più meditativa, arreca di solito noia e fastidio. Ond'è che nel nostro teatro trionfa sempre il plasticismo dell'arte, la parte estetica e razionale è sbandita affatto. [...] Il gusto universale si è traviato dietro la falsa scuola dell'arte per l'arte” (1843)<sup>1033</sup>.

s) “Per mala sorte, il pubblico non cura questo nobile e modesto arringo dell'arte; egli ama le pompe dell'esposizione autunnale, la fuga delle gallerie, la moltitudine delle opere; e a questo grave, e diremmo quasi, malinconico spettacolo dei concorsi appena volge sbadatamente lo sguardo. Ella è una festa tutta per gli artisti, un campo di gloria e di condanna, in cui la nuova generazione spesso viene in conflitto coll'antica, in cui si urtano i sistemi e le scuole, ma in cui si affinano le opinioni e le tendenze, e soprattutto si rinfiamma il sacro amore dell'arte.

[...]

La pittura aveva a quest'anno a rappresentare il personaggio più gigantesco del medio evo, Dante in atto di lasciar un pegno di ricordanza al priore Agostiniano. Il soggetto, come ognuno vede, era difficile assai. Quell'uomo che compendia in sé tutta quanta l'intelligenza dell'età sua, quel poeta esule e povero, che porta di terra in terra il suo alto dolore, e la nobile sua ira, è uno di quei tipi, che richiede maturità e potenza straordinaria d'ingegno per essere raggiunto. Non è meraviglia adunque, se nessuno dei setti concorrenti giunse ad imprimere alla figura del poeta quel carattere fieramente doloroso, quel sublime accordo del genio e della sventura, per cui Dante è divenuto per noi quasi un tipo ideale” (1845)<sup>1034</sup>.

t) “Ho detto che si ammirarono universalmente le opere del sig. Isabey, e ho detto il vero; ma il suo stile non può essere apprezzato nel modo il più degno, che dagli artisti. Il Bello deve manifestarsi ad ognuno; però fra i tanti diversi modi di esprimerlo, v'hanno anche degli artifizi meravigliosi, ma di natura che sfuggono in gran parte all'osservatore volgare: molti abituati della Scala, per esempio, potranno essere giudici competenti di Bellini, ma non forse così di Beethoven; ogni cretajo può gustare le dolcissime ariette di Metastasio, ma intenderà egualmente una canzone di Petrarca? E qual è più commendevole, poi, dell'artista che non ha nulla d'impenetrabile all'intelligenza volgare, o di quello che sembra sdegnare l'ammirazione dei profani? Per rispondere pienamente a questo breve quesito, si richiederebbe più spazio che qui non è concesso alla mia penna; ed anche una assai maggiore dose... di un'altra faccenda, che nominerò soltanto all'orecchio de' miei più stretti amici” (1845)<sup>1035</sup>.

u) “In mancanza di cognizioni tecniche circa alle belle arti, siccome devono queste essere invariabilmente dal buon gusto informate e regolate, si suole circa alle medesime formar giudizio colla sola scorta del buon gusto. [...] Ora qual è la guida che dirige a proclamare il quadro e la statua, oggetti ammirabili

---

espressione. Non è qui il luogo di addimostrare come, partendo da questi due punti opposti, gli artisti di mestieri ed i semplici amatori delle Belle Arti debbano di necessità recar delle medesime cose giudizi al tutto disparati, come bene spesso suol accadere” [n. d. a.].

<sup>1032</sup> G. B[ATTAGLIA], *Il professore di musica e il dilettante*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 37, pp. 157-58.

<sup>1033</sup> [TENCA?], *Teatro Re*, «Moda», VIII (1843), n. 57.

<sup>1034</sup> G. M., *Esposizione dei grandi concorsi all'Accademia di Belle Arti in Milano*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp.131-37.

<sup>1035</sup> P. ROTONDI, *Veduta delle coste di Normandia. Quadro di Eugenio Isabey*, «Album», IX (1845), pp. 71-75.



e stupendi, e la musica di soavi sensi produttrice? Tali giudizi si profferiscono anche dai non conoscenti delle regole dell'arte mediante il buon gusto di cui si è dotati; ma se taluni disgraziatamente di questo mancassero non apprezzeranno né il quadro, né la statua, e indifferenti e per nulla scossi rimarranno ai suoni musicali; se dunque il buon gusto è il regolo che ci rende abili a formar giudizi in fatto di belle arti ancorché si fosse mancanti di artistici precetti, male si appongono coloro che assolutamente negano una tale facoltà in chi non venne edotto in quella materia, anzi siamo per dire che non potrà mai essere giusto estimatore di belle arti eziandio quel qualunque cultore di esse ed approfondito nelle medesime che dalla natura non avesse sortito il buon gusto, e di più non potrà nemmeno sortire un'eccellente artista cantante, pittore o scultore, esigendo le arti belle tutte, niuna eccettuata, perché abbiano a far colpo e finir di piacere, una tale impronta di bellezza e soavità che fuori del buon gusto, l'arte stessa non può loro arrecare" (1846)<sup>1036</sup>.

v) "Nelle Arti Belle (e già ognuno sa che in queste, oltre a quelle del disegno, si comprendono anche la musica e la poesia) si giudica più per sentimento che per raziocinio, ed ecco il principale motivo onde il Pubblico, in così fatte materie, è forse miglior giudice dei critici e dei professori dell'arte. Ben possono costoro, qualunque sia la cagion che li muova, oscurare per pochi istanti la verità, togliere il vanto ad un'opera per darlo ingiustamente ad altra, traviare con false e maliziose relazioni l'opinione dei lontani, ma il Pubblico che giudica solamente secondo l'impressione che riceve, e per quell'intimo sentimento del bello che quasi un sesto senso la natura concesse alla generalità degli uomini, assegna ben presto alle opere condannate o troppo lodate dai critici il loro giusto valore e il grado che lor si conviene, ovveramente le condanna all'oblio, con giudizio tra i presenti e tra i futuri egualmente inappellabile.

Diciamo che il Pubblico pronuncia secondo il sentimento suo proprio e l'impressione che il poema o il dipinto fanno sopra di lui, perché il primo fine della poesia e della pittura, come di tutte le altre arti imitative in generale, si è quel di commovere e dilettere, e le opere loro tanto più sono eccellenti quanto più s'accostano a questo fine. Un'opera che molto ci commuova e diletta, dee essere ottima senz'altro, a quel modo che di niun valore esser dee quella che a vederla ci lascia freddi e indifferenti; e se la critica non ci trova errori contro le regole, gli è perché una composizione può essere cattiva senza peccar contro di queste, come può essere eccellente e averle infrante in più luoghi. Egli si vuol però affermare che un'opera in cui fossero violate le regole essenziali, non potrebbe piacere, perché anche il bello ha le sue discipline.

Ora il sentimento ci dice se l'opera commuove e diletta, e se ella fa in noi l'impressione che far dee, ben meglio che tutte insieme le dissertazioni dei critici intese a rilevarne il merito e a ponderarne i pregi o i difetti. La via della discussione e dell'analisi che essi sogliono seguire, è buona invero quanto all'indagare e trovar le cagioni onde un'opera piace o non piace; ma il decidere se veramente piace o non piace, se ella è buona o cattiva, appartiene al sentimento e all'effetto che in noi si risveglia alla vista di quella; chè, come dicemmo, v'ha un senso in esso noi destinato a giudicar del merito di così fatte opere; il qual merito consiste nella imitazione più o meno perfetta delle cose che ci commuovono o diletano nella natura. Questo senso è quel medesimo che avrebbe giudicato dell'oggetto imitato dal pittore, dal poeta o dal musico; esso è l'occhio per' colori di un quadro, esso è l'orecchio per l'armonia di un canto o d'un suono. L'animo nostro si agita spontaneamente, e per un certo impeto che precede ogni considerazione, se l'oggetto che posto ci viene dinanzi agli occhi sia realmente bello e toccante; venga poi esso dalla natura o dall'arte, è tutt'uno. Il nostro cuore è fatto ed organizzato per questo, e quindi nasce quello che chiamasi comunemente *sentimento*, il quale ci fa come per istinto, e quasi dicemmo per intuizione, sentire e gustare le bellezze dell'arte e della natura. Dove avviene che il Pubblico è atto a ben giudicare delle opere di Belle Arti senza nulla sapere delle regole loro; ed anche Cicerone diceva che tutti gli uomini per un certo loro senso interno, conoscono, senza punto saper di regole o di precetti, il buono o il cattivo di un'arte o d'un ragionamento; e Quintiliano soggiungeva che delle opere fatte per commovere o dilettere non si giudica per via di ragionamenti, ma sì per un certo interno affetto che indarno molti tentano di spiegare.

Per le quali ragioni e autorità sempre più si avvalora la sentenza che il Pubblico è giudice più di ogni altro competente in Belle Arti, quel Pubblico intendiamo tuttavia, che per lunga usanza agli spettacoli e alle rappresentazioni del bello di ogni maniera, abbia formato quel discernimento che chiamasi gusto di comparazione; per cui gli è quasi impossibile ingannarsi nei proprii giudizi. Così, quando Parrasio dipinse in Corinto un Bacco a maraviglia bello, in concorrenza con altri pittori, il popolo veggendo ne' suoi confronti quanto a petto di quello fossero men belle l'opere de' concorrenti, ebbe ad una voce a sciamare: *Che han da far queste con Bacco?* E quel detto fu riputato sì giusto e sì vero, che passò in proverbio per tutta la Grecia. Però ben a ragione che gli antichi più famosi fecero in ogni tempo grandissimo capitale dei pareri della moltitudine sulle opere loro, e Plinio ci racconta – che Apelle, dopo terminate le sue, usava metterle a mostra sopra lo sporto, non a pompa, perché era modestissimo, ma per ascoltare, stando dietro, i mancamenti censurati dal volgo, da lui stimato miglior giudice di sé stesso. – Omai soverchio sarebbe il ricordare a questo proposito la ricantata storia del ciabattino. Né altrimenti che Apelle solea Fidia operare: il quale, condotto a fine il suo Giove Olimpico e messolo a mostra, si stava dietro alla porta a sentire quel che diceva il popolo, il cui giudizio poneva in cima d'ogni altro. E scendendo a tempi a noi più vicini, abbiano dal Vasari che Michelangelo

<sup>1036</sup> DOTT. ARRIGHI, *Del buon gusto in fatto di musica*, «Figaro», XII (1846), n. 92, pp. 366-67.

chiamato a vedere un'opera di scultura che dovea porsi in pubblico, e affaticandosi l'artefice in acconciare i lumi delle finestre perch'ella mostrasse bene, ei gli disse di non s'affannare, che l'importanza sarebbe stato il lume della piazza. Volendo inferire, prosegue lo storico artista, che come le cose sono in pubblico, il popolo fa giudizio se elle son buone o cattiva. Così il Dati nelle postille alla vita d'Apelle ci narra che Giambologna, insigne scultore, appena finita e scoperta sulla piazza di Firenze la statua equestre del granduca Cosimo I, e non ancora disfatto l'assito posto attorno alla base, stette quivi entro racchiuso per ascoltare quello che l'accorrente popolo ne dicesse, e udito un uom di villa notare un difetto nel cavallo, l'emendò, ed al rustico censore, in ricompensa dell'ammaestramento, dotò una figliola. E bastino questi fatti a provare la deferenza degli artefici più rinomati ai giudizi del popolo, che se noi volessimo tutti addurli, ci mancherebbe il tempo prima dell'opera.

Ma forse taluno qui vorrà dirci esservi certe parti e finezze nelle opere di Belle Arti (come esempigrazia sarebbe in un quadro la perfezione del disegno) in cui il pubblico non è giudice competente; forse taluno vorrà ripeterci quel detto di Plinio che *de pictore, sculptore, fusore judicare nisi artifex non potest*. Ma ciò, rispondiamo, come avverte il Lanzi, essere da intendere sanamente; cioè soltanto di alcune ultime finitezze dell'arte a cui non giunga l'occhio di un dilettante per quanto si supponga erudito. Del resto noi stimiamo che in ciò gli artisti debbano attenersi al giudizio dei maestri e degli intendenti che studiarono l'arte al pari di loro, e imitare la modestia degli antichi che si consigliavano scambievolmente, mostrandosi l'un l'altro i loro lavori: perocchè i cultori e professori di un'arte medesima compor deggiono quasi una famiglia comune, e darsi mano vicendevolmente a correre il glorioso arringo; non astrarsi e mordersi per invidia, né cercar d'atterrarsi per via. Possiamo aggiungere al fin qui detto per forma di corollario e riprova della nostra proposizione che procedendo i giudizi del *Pubblico* dal *sentimento*, si fanno anche tosto universali e irrepugnabili, e acquistano forza senza più, d'una verità confermata, laddove i giudizi dei critici e degli uomini come diciamo, dell'arte dettati dal *ragionamento*, varii e parziali come sono, altro non rappresentano che una semplice opinione, e per lo più in opposizione coll'opinione generale. Noi tutti fummo a nostri dì testimoni della veemenza con cui alcuni critici si scagliarono addosso a un famoso romanzo, pur volendo mostrare al Pubblico quant'ei s'ingannasse nel giudicarlo degno della preminenza che gli assegnava; ma quel giudizio stette e starà incancellabile perfino che stia l'amore e il sentimento del bello, e quel romanzo sarà sempre il miglior modello che di quel genere avesse mai la letteratura della più classica fra le nazioni; classica, diciamo, nel senso vero e originale dei Latini, che significava la squisita facoltà del popolo a sentire il bello e ad assegnare alle opere delle arti e della letteratura il luogo che ad esse meritatamente appartiene" (1846)<sup>1037</sup>.

w) “Anche in quest'opera non di rado il canto è sacrificato al grido; ma in ciò mal si saprebbe se sia da redarguirsi più il maestro che compie quel sacrificio, od il pubblico che sempre più l'incoraggia e lo spinge per quella via co' suoi applausi. Si ha un bel dire ai maestri: quanto più siete autorevoli per la superiorità del vostro ingegno, tanto più dovete studiarvi di ricondurre il gusto del pubblico al senso del vero *bello* quando e' se ne dilunga; ma i maestri sono pagati per comporre opere che vengano dal pubblico applaudite, non per dare a questo medesimo pubblico lezioni di buon gusto. E ciò è tanto vero che, se due e tre e quattro volte il maestro *Verdi*, invece di attirare la folla ai teatri dove si rappresentano le di lui opere e strascarla, come fa, all'applauso, convertisse il teatro in una scuola di bel canto, e con questo facesse fuggirne od anche solo addormentare gli spettatori, gl'impresari non vorrebbero più saperne di lui, e le opere ch'egli scrivesse a quest'oggetto potrebbero non tardar molto a diventar pascolo delle tignole negli scaffali degli editori di musica. So benissimo che tante e tante opere di *Rossini* e *Donizetti* piacciono ancora, per quantunque scevre dell'accennato difetto delle grida ultra-drammatiche: ma che *Verdi* si provi a scrivere in quel genere, e poi mi saprete dire quale accoglienza gli verrà fatta" (1847)<sup>1038</sup>.

### III) *Compiti e prerogative della critica d'arte*

a) “Lo stendere un articolo di giornale non è cosa sì facile, come generalmente si crede. Quando penso che prendendo in mano la penna si tratta di contentare ad un tempo persone d'umore, di condizione e d'età sì differenti, e ciò nell'istante della giornata in cui i leggitori vi giudicano con tutta la calma, e conseguentemente con la minore indulgenza possibile, trovo che quest'ufficio è sì difficile da compiere che se potessi vi rinunzierei di buon grado. La scelta del solo argomento mi costa talvolta parecchie ore. Piacerà egli, dico tra me, a quell'ozioso, che facendo collezione alla bottega di caffè, vuol dividere la sua attenzione fra ciò che legge e ciò che mangia, e teme molto più d'affaticar la sua mente che il suo stomaco? Piacerà egli a quel laborioso negoziante, il quale, , che sovente gli concilia il sonno o la noia? Piacerà egli alla bella che uscita dal letto a

<sup>1037</sup> L. TOCCAGNI, *Proemio sul diritto del pubblico a giudicare di belle arti*, «Album», X (1846), pp. V-X.

<sup>1038</sup> Milano, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 5, pp. 17-19.

mezzogiorno, dopo aver aperti i suoi biglietti, e intertenuto a lungo la sua modista, volge lo sguardo nel giornale, per sapere almeno gli *arrivati* e i *partiti*?” (1818)<sup>1039</sup>.

b) “Lo scopo delle sceniche rappresentazioni è il diletto, chi vi concorre, paga col biglietto d’ingresso il diritto di farsi dilettere, esiste quindi una convenzione solenne fra il pubblico e l’artista di dare e ricevere diletto per dato e ricevuto pagamento; qualunque sia dunque il mezzo, che adoperato viene per arrivare a questo scopo, qualunque il motivo, che da questo scopo allontani, avrà sempre ragione il pubblico di biasimare ciò che gli spiace, torto avrà l’artista di non averlo allettato. [...] Una sola è in questi affari la circostanza, capace di eccitare in qualche osservatore assennato non lieve sorpresa, e fors’anche non lieve alterazione: consiste essa nel giudizio, che dar sogliono dei diversi spettacoli i nostri giornali. In quelle lunghe colonne di stampa, che conto rendono d’un’ eseguita rappresentazione, non si tratta già di un semplice ragguaglio dell’accaduto, ma si tratta di equilibrare il valore identico delle cose, di fare giustizia al merito, d’incoraggiare la virtù col lodarla, di correggere i difetti col censurarli, e di contribuire con una imparziale ragionata critica al sempre migliore incremento dell’arte. Per supplire ad un sì importante impegno, forz’è ben che il censore tutte quelle qualità e cognizioni possieda, tutto quel riflesso e meditazione adoperi, che costituire lo possano nel pieno diritto di pronunziare sentenza con legale dimostrativa coscienza di causa. Tutto al contrario però succede, che certi *giornalieri* dirò piuttosto che *giornalisti*, spogli di qualunque principio d’arte, dei primi elementi della materia, che pur si arrischiano di trattare, del solo volgare loro senso si fidano per dissertare intrepidi sopra musica e poesia teatrale, sopra composizione ed esecuzione, per insegnare agli artisti medesimi, e per dispensar loro lode e biasimo, premi e pene con una veramente meravigliosa disinvoltura. Da ciò nascono quelle invettive contro la musica moderna, quei confronti tra Viganò e Gioia, quei sarcasmi contro Rossini, da ciò nasce finalmente quell’insulso guazzabuglio di parole, che serve soltanto a far conoscere la povertà nell’elaborare i giornali in confronto delle altre nazioni. [...] La musica dell’Armida è bella, ma [...] non può piacere. La musica dell’Armida è bella, perché dal genio singolare di Rossini scritta con tutta quella vivezza e forza di fantasia che lo distingue, porta in tutti i suoi pezzi un’originale impasto di armonie e di melodie le più delicate ed amene; né il buon gusto va mai in essa disgiunto dall’arte, come soprattutto lo prova il non mai prima sulle nostre scene eseguito terzetto di tre tenori della più sorprendente combinazione di accordi. Una grata novità in quest’opera ci arresta già nella sinfonia, l’introduzione, il quartetto, l’aria di Gernardo nel primo atto sono pezzi, che non ammettono eccezione; il duettino del second’atto, e le variazioni susseguenti di Armida; il coro magico d’introduzione, e la grand’aria che chiude il terz’atto sono d’una bellezza riconosciuta anche da coloro, che si limitano ad applaudire il solo superbo duetto nel prim’atto fra Rinaldo ed Armida” (1818)<sup>1040</sup>.

c) “Nel parlare, com’io talvolta intraprendo, di questi teatri, non è già mia intenzione il supplire alle parti di semplice narratore, col render conto indistintamente del buono o cattivo esito dei diversi nostri spettacoli; ma tendendo piuttosto allo scopo migliore di ragionare sopra la composizione ed esecuzione dei lavori musicali, la storia contempo di questa bell’arte, e debolmente mi sforzo di cooperare ai suoi incrementi, coll’esaltarne i pregi degni di lode, e col riprenderne i difetti suscettibili di correzione” (1820)<sup>1041</sup>.

d) “I *gazzettieri* sono dai più riguardati come i primi venditori di frottole di questo mondo. E in fatti il dover ogni giorno riempire quattro gran pagine di *novità*, ella non sarebbe cosa da poco se tutte dovessero contenere cose genuine ed interessanti, o dilettevoli. Ma crederà taluno che il gazzettiere possa agevolarsi l’opera, copiando quello ch’altri hanno scritto. Oibò: è più facile inventar minchionerie, che il saper ben scegliere fra una moltitudine di quelle. E ne sia una prova la quantità di *giornali*, di *gazzette*, di *monitori*, di *osservatori* e che so io, dai quali se si tolgono le sciocchezze del giornalista, si toglie almeno cinque sestieri del testo, e quello che ne rimane è tutta messe altrui” (1820)<sup>1042</sup>.

e) “Gli è un gran dire!... ma i giudizi che dai giornali e dalle gazzette si danno intorno al merito di qualsivoglia spettacolo sono quasi sempre conformi al voto del Pubblico più o meno ponderato, e talora ben anco ingiusto e crudele. E perché mai ciò, se l’ufizio, anzi il dovere di chi s’ardisce propagare colle stampe il proprio parere intorno al merito od ai difetti di una qualunque produzione teatrale, sta appunto nel far coraggiosamente toccare con mano al Pubblico l’erroneità e l’insussistenza di molti suoi giudizi? L’indovinello è bello e spiegato: Gli è perché i signori giornalisti e gazzettieri d’ordinario fanno di musica, di coreografia, e di drammatica quanto un cuoco di numismatica e di astronomia; gli è perché i signori giornalisti e gazzettieri, incerti e titubanti nelle loro opinioni, cercano la tavola della loro salvezza facendo eco alle balordaggini declamate con tuono cattedratico dall’imponente maggior numero del Pubblico; ... gli è poi anche perché (e qui sta il gran male) i signori giornalisti e gazzettieri troppo affezionati al *Catalogo delle sottoscrizioni* hanno

<sup>1039</sup> [F. PEZZI], *Il pubblico*, «Gazzetta di Milano», 1819, n. 13.

<sup>1040</sup> *Teatro Gallo in San Benedetto, L’Armida di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 252, pp. 905-06.

<sup>1041</sup> *Teatri musicali di Venezia*, ivi, 1820, n. 76, pp. 301-03.

<sup>1042</sup> [T. LOCATELLI], *Appendice alla Gazzetta Privilegiata di Venezia n. 222*, ivi, n. 222, pp. 885-87.

una maledetta paura di vederlo dimagrire col ferire di fronte le opinioni di quella massa d'individui, sul borsellino de' quali sta basata l'unica sussistenza delle loro opere periodiche: ed eccovi quindi l'ignoranza e l'interesse seduti a scranna spandere per qua, e per colà o terribili (ridicole) sentenze, o apoteosi nauseanti (davvero, davvero), secondo che il Pubblico s'avrà preso diletto di applaudire o di fischiare qualche lavoro teatrale. Falso, falsissimo è il sistema, poiché qual sarebbe ora la pittura, l'architettura, e la scultura, se i coltivatori di queste bell'arti, meglio che seguire le giuste voci del loro talento, avessero assecondato il gusto falso e quasi sempre degenerante del Pubblico?... Noi vedremmo tuttodi ritratti dipinti sulla tela con un buon palmo di naso sporgente dalla superficie colorata, noi vedremmo statue lordate da vernici, noi vedremmo palazzi fasciati da mille goffi arabeschi... E la musica del secolo decimonono, signori che mi leggete, credete voi mò che la sia quella sì bella e perfetta damigella che la si va decantando dappertutto?... Signori no: La è una smorfietta piena di vezzi, ma zeppa di caricature, qua e colà adorna di grazie, ma pur malconcia da mille frascherie, da mille ridicolaggini. A tempo e luogo farò veder chiara come il sole questa verità che ora proclamo: or su; sapete voi ove sta la cagione di un tanto male? Sta, che non v'ha, o non vuol essere chi arditamente si faccia innanzi a gridare: - Pubblico mio, tu hai trovato perfetto, divino, magnifico quel tale o tal'altro lavoro musicale, quando non è che una cosa poco più che mediocre; Pubblico mio, tu hai soffocato colle tue maledizioni uno spartito che pur avea del buono; Pubblico mio, tu applaudi ai gorgheggi, e alle scimiotterie di un Cantante che meglio andrebbe fischiare; e così via via. – Oh sì davvero, che se fosse qualcuno di cotestoro, il quale però sapesse appoggiare le proprie sentenze assolute con dottrina, gusto e pratica, oh sì davvero, che noi ne vedremmo delle belle; e la musica del secolo decimonono, che con tanta boria e con tanto rombazzo si fa a sprezzare la musica degli andati tempi, la mostrerebbe pure certe pezzenterie, anzi certe nudità proprio compassionevoli!" (1827)<sup>1043</sup>.

f) “Un giornalista non avea tutto il torto, quand'egli scrivendo dei teatri, paragonavasi ad un pittor da ritratti. A vederlo nel suo palchetto, o meglio, per la frequenza dei casi, sul modesto suo scanno, si crederrebbe ch'ei fosse colà a suo grand'agio per darsi come ogni altro galantuomo bel tempo, e Dio sa invece qual è il suo rovello in quel punto per istudiare fra se e se, e paragonare insieme i vari elementi dello spettacolo e poterne far poscia ragione; appunto come il pittore, che starà lì due o tre ore, fino a perderne le pupille, in contemplazione d'un paio di occhi, d'un naso, e d'una bocca, per darvene quindi o male o bene la immagine. E alle volte incontrano anche certi visi cagnazzi, certi nasi ribelli, che la è una vera disperazione a dipingergli, e il ritratto non piace. Ma di chi è la colpa? Il pittore disegna, e incarna quello che trova. Egli è il vero che può abbellire, e volgersi l'originale a suo modo, ma ch'ei si guardi di non metter l'occhio mancante nel volto di Filippo” (1828)<sup>1044</sup>.

g) “Un giornalista è la persona più infelice del mondo. A veder quel suo volto capitar a ogni passo, a ogni festa, a tutti i teatri, da per tutto in somma dov'abbia per poco passatempo, e diletto, chi non porterebbe invidia a quella beata sua vita, a quell'agiatezza che gli lascia avere un sì caro tampone? A dire invece ch'egli è solamente là per mestiere, per ciò che volgarmente si chiama il suo pane, appunto come un fabbro stà all'incudine, od un sartore alle forbici, giacchè certi giornalisti trattano anch'eglino volentieri quest'arma! Un giornalista non è semplice spettatore; in ogni cosa egli ha rappresentar la sua parte, l'ultima, se si vuole, la più inconcludente, quella del seguito e bandiere, ma infine una parte; per cui nell'istante medesimo che voi gl'invidiate quella sua beatitudine, egli andrà forse entro di se rodendosi, e beccando il cervello pensando alla relazione che il giorno dopo o due al più dovrà uscirne nel pubblico, e passar quindi sotto mill'occhi, e mille giudizi diversi, come il caso, o la fortuna vorrà; fin ch'il giorno di poi sia volta nel mare magnum dove vanno a finire tutte le altre infinite sorelle che portano l'*O curae leves mortalium* per divisa. Certo per alcune anime imperterrite, per certe fronti sicure la cosa è un nonnulla, una bazzecola; pure questo sentenziare, questo venire a parlamenti ogni giorno col pubblico ha la sua buona parte di rischio e pericolo”<sup>1045</sup> (1829).

h) “Consigliato appunto dalla coscienza della mia ignoranza, e dalla buona fede propria del mio carattere, penso d'attenermi puramente e semplicemente a descrivere come meglio saprò e potrò l'effetto che faranno sopra di me gli oggetti d'arte che anderò guardando: dico guardando e non esaminando perché per ben esaminare le opere degli artisti ci vuole ben altro. Ci vuole quello che mi manca. Ma tu, dirà qui forse taluno, ti fai tanto ignorante, che se dici davvero, faresti meglio a non scrivere. – Rispondo: forse sì, e forse no. Io so di non essere in grado di dare un giudizio accademico sulle opere delle arti del disegno, ma credo di potere descrivere un quadro, una statua, un disegno, e dare un conto ragionato, o almeno ragionevole, dell'effetto che provo al mirarlo, animato, come lo sono dal sentimento del bello, e dall'amore delle arti. Dirò di più, né sono il primo che la pensi così, dirò che non vorrei per niente al mondo avere il dono di vedere in un'occhiata tutti i difetti d'un quadro o d'una statua. Che questo anzi che un dono, dovrebbe dirsi una maledizione. Il cercar

<sup>1043</sup> Y [F. ROMANI], *Spettacoli musicali dell'autunno 1827 nell'I. R. Teatro della Scala*, «Vespa», I (1827), pp. 121-26.

<sup>1044</sup> T. L[OCATELLI], *Gran Teatro della Fenice. – Alessandro nell'Indie, musica del sig. maestro Macini*, «Gazzetta di Venezia», 1828, n. 20.

<sup>1045</sup> ID., *I Giornalista – Spettacoli teatrali in S. Benedetto, e in S. Luca*, ivi, 1829, n. 115.

difetti è pure il misero mestiere, io guarderò di buona fede, e di buona fede parlerò. Chi più ne sa parla con chi più intende, io che ne so poco, favellerò con chi intende un po' meno, e ci consoleremo a vicenda io parlante ed essi ascoltanti col pensiero che si può non sapere moltissimo, senza essere per questo mancanti di cervello e di criterio, e che si sono veduti e si veggono al mondo degl'ignoranti tenere il bacile alla barba a de' barbassori”<sup>1046</sup> (1830).

i) “Gli svariati sentimenti, le idee d'ogni genere, le nobili passioni che si ridestano negli animi di quelli che visitano un qualsiasi sacrario dell'Arti, non possono che nodrirsi e crescere altamente nella solenne apertura delle nostre pubbliche sale, che, decorate da pregevoli capolavori degli artisti dei secoli trapassati, lasciano ogni anno in questa stagione, libero il campo ai professori, agli amatori ed agli studiosi d' esporre al pubblico le opere loro. E se nobile emulazione, se vantaggio non dubbio, se patrio decoro ne addivengono da questo lodevole divisamento, ne fanno non dubbia prova e i rapidi progressi di que' tali, che, educati ad ottima scuola, ed inclinati dalla pieghevole natura a distinguersi, pure mancavano dell'ultimo tocco (del confronto cioè) per giungere ad una meta più che comune; ed il convincimento, non tardo, di quegli altrui cui l'avara natura, o lo studio non diligentemente approfondito, e renduti l'uno e l'altro palesi da un pubblico sfavorevole giudizio, si persuadono ad abbandonare per sempre un'arena su cui i men valorosi vanno a perdersi senza lusinga di risorgimento. – Una Sala d'esposizione pubblica, è la pietra del paragone per tutti, ed il giudizio pronunziato dalla generalità (giudizio inappellabile) porta, nell'arti belle almeno, l'impronta del vero, giacché la natura ha dotato ogni individuo dell'aggiustezza nelle idee in riguardo al bello o al men bello ch'ell'offre, e ch'è artisticamente eseguito. Né si creda da quanto abbiamo detto, esser nostra opinione che gli indotti possano giudicare ne' *particolari*, un'opera qualunque, giacché a tale giudizio vuolsi assai più che mezzane cognizioni; s'addomanda pur anco una scienza fondata sull'esperienza: occorre essere artista senza la mania di parerlo, vuolsi un'abnegazione totale di privati sentimenti, un riguardo alle varie istituzioni, agli usi vari, alle svariate naturali inclinazioni, ma il giudizio dei men dotti, al paro e forse meglio di coloro che sanno, si aggira sull'effetto in generale, e rado o non mai accade, che un'opera qualunque, sia pure di pittura o di scultura, la quale appaghi generalmente, abbia tali difetti d'arte da digradarsi affatto al giudizio di quelli che sentenziano con cognizioni di causa. Quant'è quel primo giudizio a cui deve attenersi un critico qualsiasi per l'insieme d'un'opera; queste, e non più, può e deve dire un semplice amatore; questo e non altro domanda il pubblico in massa, perché vi trova i suoi medesimi pensieri e le sue proprie sapienze. Ma se tale dev'essere il fondamento di una critica presa generalmente, non però in questi termini ristretti dee limitarsi chi voglia che le proprie osservazioni possano servire tanto in generale quanto in particolare. Come sia difficile un'aggiunta di criterio e di scienza, si può di leggieri convincersene; e quanto ella torni in vantaggio dell'arti, è cosa non meno chiara e nota generalmente” (1831)<sup>1047</sup>.

j) “Nel rendere ragione delle opere degli artisti, usiamo dire dove meritino esser commendate, e in ciò siam anche usi abbondare per loro incoraggiamento; però né la nostra coscienza, né il vero, ne acconsentono tacerne le mende, sebbene siamo usi prendere il partito della maggiore moderazione. Ma sappiamo per prova, che gli uomini quanto sono inchinevoli ad accorre l'aura della lode, sono anche facili ad indispettirsi per la più lieve censura, e tutto pesando su questa, non pongono in bilancio quanto fu detto loro di bene. Gli è vero che convien molto perdonare questa irascibilità agli artisti, perché dopo avere sudato uno o più anni intorno ad un'opera pel momento onde sia finita, tutte in quello ripongono le loro aspettative e mal si comportano non siano sempre quali se le avevano create nella fantasia. Ma questa sorte pur dividono gli uomini di lettere, e se questi si accomodano al pubblico giudizio, convien pure che il patiscano gli artisti, poiché anche le opere loro hanno potente influenza sulla gloria comune, e sull'avanzare dell'incivilimento, e se essi traviano, e coll'esempio e coll'autorità s'attentano traviare gli altri, non si vuole certo loro comportarlo. Però vidimo innanzi ogni riguardo, conveniente l'espone quale sia l'operosità della nostra patria, e indipendenti come siamo, non servi a nessuno, esporremo il vero attenendoci non già al nostro privato sentire, ma alla pubblica opinione. Noi né siamo artisti, né presumiamo sentire praticamente nelle arti, solo le giudichiamo dal bello e dall'utile, come usa la maggior parte degli uomini e il popolo: quindi popolo noi pure, esponiamo quanto il nostro grosso buon senso e il desiderio del pubblico richiede; né vogliamo che niuno giuri sulla nostra opinione, ma nel tempo stesso giovi avvertire quelli che sappiano essersene qualche volta sdegnati, che noi vogliamo esporgla liberamente, e che siamo pronti a ricrederci cadendo in errore, ed è tanto facile in chi non è dell'arte. Forse alcuno ne rimprovererà perché ne piaccia entrare in una messe altrui, e aggiungeranno che era meglio tacersi: se sono artisti questi che parlano risponderemo loro, che noi ci ritrarremo di buongrado, quando essi come Vasari e Cicognara e Longhi penseranno a segnarne i fasti della loro arte; che finchè tacciono, noi crediamo di far loro un favore pubblicando giornali e relazioni per farli conoscere, e che se essi non lo hanno

<sup>1046</sup> [F. AMBROSOLI], *Esposizione pubblica del 1830. L'ignorante a Brera*, «Eco», III (1830), n. 110.

<sup>1047</sup> *Esposizione di Brera*, «Gazzetta di Milano», 1831, n. 255, pp. 1021-23.

per tale, noi lo facciamo per amore del nostro paese, al quale il loro ingegno certamente dà lustro e non deve giacere dimenticato” (1833)<sup>1048</sup>.

k) “Non vi sarà chi non accordi al bello ed al buono il diritto di piacere, ma è altresì vero che non se ne può da ciò trarre una norma tanto invariabile che non vada soggetta a quante modificazioni si videro impresse malgrado il voto dalla natura sugli esseri senzienti. Sarebbe desiderabile che le produzioni della madre comune si fossero mantenute nel loro primitivo stato organico di perfezione e tali come di sua mano uscirono ne’ primi tempi; ma nell’ordine delle cose si videro tante alterazioni, tante imperfezioni ne derivarono e tante sconcie brutture, di cui non è qui luogo esaminare le cause, che pur troppo il perfetto rimase nell’ideale e gli uomini non seppero riprodurlo nell’imitazione, se non che delibandolo con sagace accuratezza e fino discernimento qua e là da que’ tipi svariati che ne serbavano divise e alterate fra loro le tracce primitive.

E ciò che nella parte del mondo fisico troviamo così manifesto, altrettanto purtroppo risulta nel morale, cosicché può ben dirsi essere dura necessità, ma però invariabile, che gli umani giudizi nelle opere singolarmente di gusto debbano talvolta necessariamente errare nel falso, per quell’infelice modificazione di criterio la quale emerge da un cumulo di circostanze e determina molte opinioni degli uomini all’errore ed all’assurdità.

Non è sempre dunque una colpa l’errore degli umani giudizi, ma bensì una sventura, una fatalità irreparabile altrettanto quanto quella d’un cieco nato, d’uno storpio, d’un gobbo: e sarebbe tanto ridicolo il pretendere che il cieco dovesse giudicar de’ colori, danzare lo storpio, primeggiare il gobbo coll’avvenenza della persona, siccome l’esigere che da misero infermo intendimento s’avesse a pronunciar retta sentenza nelle opere di gusto e negli oggetti che singolarmente dipendono dalla Letteratura o dalle Arti d’imitazione.

Alla quale sventura aggiungasi quelle tante cause secondarie, provocate talvolta da sani principii, le quali con mala applicazione, e coll’abuso del rimedio rigeneratore apportano emende peggiori dei mali medesimi.

Non sarebbe di fatti l’emenda peggiore del male se, a cagione d’esempio, per il giusto e lodevole desiderio di ricondurre la lingua degenerata e viziata alla sua primitiva purità originaria, molti sottili ingegni perdessero di mira le cose diventando soltanto scrittori di parole, e la pedantesca sferza del grammatico prevalesse all’altezza dei pensamenti del Filosofo? Eppure si è corso molto rischio di veder ingrandito un tal difetto per errore di giudizio, ed è forza convenire che dall’abuso di questo rimedio abbia salvato l’Italia ed il mondo, il bisogno di pensare seriamente alle cose piuttosto che alle parole. Difatti abbiamo veduto i pedanti e i puristi andar mendicando vocaboli che non suonano più ad orecchi rettamente senzienti, i quali quantunque fossero educati a scrivere alla foggia nostra, lardellano i loro scritti con vocaboli disusati, pescando ne’ vecchi autori soltanto il rancidume, inetti all’altezza d’ogni sublime concetto; e in tal guisa sperarono di primeggiare mostrandosi in gala pomposamente con cenci rattoppati di color mille, che noi li chiameremo ben volentieri li Zanni della moderna letteratura. Qual cosa difatti è più ridevole del sentire ai giorni nostri impiegati e nel dialogo e nello scritto le *agevoli crepande* per ali, la *ressa* per fretta, *padere* per narrare, *asciolvere* per far collezione, *municare* per mangiare, *solluccherare*, *chivo*, *raggruzzarsi*, *sbirciare* per commovere, chiodo, rannicchiarsi, vedere? E mentre con ragione e con eleganza, e senza punto mancare alle regole grammaticali può dirsi = ecco il perché vedendoti priva d’ajuto mi sono invaghito di riunire ogni mezzo di difesa per calmare la rabbia de’ tuoi persecutori = avvi chi si è sognato di trovar più elegante e meglio espresso, *ecco lo imperchè vedendoti brulla d’ajuto mi sono iniazzolito di raggruzzolare ogni mezzo di difesa per atutare la rabbia de’ tuoi persecutori*.

Le quali osservazioni facciamo col dolce convincimento che vada scemando questa stolta mania di rancidumi, ove pur sono modo di lingua sì chiari, sì dolci, sì espressivi e non crediamo che s’abbia ad alterare l’indole del discorso se non per evitare viziosi neologismi; adottare con cautela le espressioni delle altre lingue, ove non bastassero le nostre, e con ciò dare maggior nitidezza e più forza alla parola; e veramente qualora un antico vocabolo, benché dissueto, suoni con musica più confacente nella sua desinenza ad un orecchio sano. E qui appunto vogliamo dir sano, poiché malati e infelici noi chiameremo sempre coloro che, per una strana e bizzarra prevenzione in favore dell’origine delle cose e delle parole, vanno in un estasi di dolcezza per un vocabolo vieto, aspro, oscurissimo e ne fanno decoro, siccome gli antiquarii fanatici per un dente della Lupa di Roma, una perla di Cleopatra, una lancia di Porsenna.

La lingua, le lettere, le arti hanno corso il loro stadio, hanno acquistato dal loro nascere al colmo della loro perfezione un’espressione più facile, più bella, più vera e sebbene ci sembri un po’ troppo piccante sta però in molta analogia coi nostri pensieri ciò che leggemo in un Sermone a questo proposito. [...]

Alfieri, Monti, Perticari, Manzoni, Giordani, Botta, Leopardi e tant’altri non cercarono le forme e i vocaboli fra le pergamene tarlate, e i loro scritti anderanno alla posterità colla loro propria fisionomia ed impronta originale. Un artista che in questo secolo si prefiggesse a modello Cimabue, sarebbe ridicolo, ma poi sarebbe pazzo se in una gran composizione, concepita colle regole e i perfezionamenti delle grandi epoche dell’arte, fosse vago di inserire qua e là mani, e piedi, e volti simili a quelli che veggonsi espressi nell’infanzia dell’arte. Strano miscuglio, deplorabile in uno scrittore, come in un artista, che nato e allevato nell’età nostra abbia sempre

<sup>1048</sup> *Dell’indole e dello stato attuale delle art del disegno in Lombardia. Relazione di DEFENDENTE SACCHI, «Nuovo Ricoglitore», IX (1833), n. 99, pp. 153-87.*

operato e pensato in modi diversi dai primi secoli delle arti e delle lettere rinascanti, ed abbia ne' suoi rudimenti elementari tratto vantaggio dai passi che ad ogni studio fecero fare gli uomini grandi che ci stanno in ogni lor produzione dinanzi a modello. E la pazzia di costoro non è punto dissimile da quella di quei giovani stranieri, settarii nell'arte, da noi veduti in Roma negando ogni culto a Raffaello e a Michel Angelo, pescando nei cimiterii qualche dissepolta immagini de' primi tempi, che si prefiggevano a modello del loro operare affine di risalire alle origini, come se il perfezionamento si trovasse piuttosto nell'infanzia che nella vigorosa vitalità degli studii. Fu perciò che un Principe avveduto, che teneva in quella metropoli molti di tali giovani con generoso consiglio pensionati onde apprendessero le arti e seguissero i grandi esempi, al presentarsi che fecero costoro dinanzi a lui, li respinse severo per così strana loro stoltezza. Nel Sermone più sopra citato fu così presa a saettare aspramente questa mania:

*Il troppo nulla prova , e all'error mena:  
 Vedi uno sciame di pittor fanciulli  
 Sprezzando arditì il Bonarrotta, il Sanzio,  
 Il Correggio, il da Vinci, il Cadorino:  
 Sai tu che avvien? L'uva non è matura,  
 Dicea la Volpe a piè del tronco: addietro  
 Duopo è mirar; da Cimabue, da Giotto,  
 Da L'Orcagna s'impari: ecco la Crusca  
 Dell'arte de' pennelli; e macri e freddi  
 Contorni, e acute pieghe, e monticelli  
 Azzurrini, e arboscei secchi, ed erbette;  
 E parti minutissime di smalto  
 Su levigate superficie intanto  
 Lo stento diligente ti colora;  
 Nè sai più se la pomice o il pennello  
 Si adopri da costor, che tesi e smunti,  
 Mozza la chioma, stretto il sajo, han forma  
 D'uomini dissepolti, o d'ambulantì  
 Immagini di Luca, o di Durero -*

dalle quali lesioni di criterio fatalissime è vano sperare in simil classe di individui la rettitudine de' giudizi, poiché le prevenzioni e gli errori col prender radice, resero le menti inferme e disadattate a sentire le giuste, le vere impressioni del bello.

Ci guardi il cielo però che nel far questi cenni proclamare vogliasi da noi la licenza che tanto è nemica d'ogni buon gusto. Una certa critica misurata e non troppo severa fu sempre necessaria se non del tutto a ritenere, ad impedire almeno lo sconcio effetto della corruzione e del falso; ma lo stesso abuso della critica può divenir fatale, perchè è ben anche dimostrato che la critica tien conto piuttosto delle cadute, di quello che misuri la forza dei voli dell'ingegno, premiando più liberalmente l'esattezza, che distribuendo palme alla gloria, ed è vero purtroppo che essa tende piuttosto ad ispirare il timore, che l'ardimento.

Per le quali cose non è raro che avvenga onore maggiore e plauso a un meccanico e freddo esecutore di cose difficili, a un accozzatore di stravaganze in misura, a un facitore plagiatario d'una novella Boccaccevole, a un intagliatore meraviglioso sui noccioli di ciliegio e di pesca, a un dipintore della porosità della cute, a un danzatore su d'un filo d'acciajo, a un agile suonatore di copiosissime e difficilissime note, di quello che al genio indipendente, vivace, inventore; al largo stile, alla sublime espressione. Li quali falsi giudizi e ingiuste preferenze provengono, come ognuno vede, soltanto dall'umana inferma ragione.

La critica è come l'erudizione che tanto ci ammaestra e ci alletta, la quale deve tenere un confine assegnatole dal gusto, poiché altrimenti gli eruditi, assegnando agli antichi un'autorità troppo assoluta o al di là d'ogni confine, sono sovente nemici di tutti coloro che mirano a segnalarsi con originalità, per la quale eglino sono inetti il più delle volte. Gli eruditi sembrano rappresentare talvolta la gelosia d'ogni merito inventivo, lodando tanto più un autore quanto più il riconoscono servilmente aver imitato i classici precedenti. ma la sincera, la onesta lode dell'universale vien data poi francamente a ciò che commove ed alletta. [...]

Con molta saviezza e profondità scriveva lo Schlegel in proposito de' precettisti e degli eruditi, che quelli i quali vogliono godere delle produzioni dell'ingegno, non deggiono occuparsi de' mezzi necessari all'artista. Questo studio non disporrebbe felicemente l'animo loro, versandovi un gelo che diminuisce l'effetto sorprendente e magico dell'arte, poichè tutto il mistero che fa tanta parte del meraviglioso, scomparirebbe, e con questo la più bella delle attrattive. Basti il conoscere le arti nella loro storia, conservandoci questa la memoria di ciò che fu fatto, col tener conto de' prodigi umani; mentre le teorie sublimi insegnano ciò che è da farsi. Ottimi sono i precetti, le misure, le proporzioni, le poetiche, le grammatiche, ma i canoni dell'arte si videro dopo l'esistenza de' poemi e delle statue, sulle quali fecero studio Aristotele, Orazio e Policeteo.

Questa maniera di vedere nelle opere di gusto si ritiene da alcuni come pericolosa, ma non è questo il modo di giudicare proprio di coloro cui una matrigna natura negò il suo sorriso? Ed è perciò che abbiamo qui ripetuto più volte che le nostre considerazioni s'intendono applicate agli esseri meglio organizzati, a quelli che sono

andati più esenti dalle infirmità di criterio che pur troppo si veggono diffuse nella specie umana, degenerata dalle cause seconde.

Non vorremmo perciò qui promuovere le troppo trite questioni sul romanticismo, ma non potremo a meno di notare alcuna cosa de' giudizi umani, come proveniente anche dalla varietà delle indoli, dalle circostanze, dalle abitudini, dalle tradizioni e dai climi stessi. Non è dubbio che in Italia, a cagione d'esempio, non s'accordi tutta la preferenza all'architettura classica Greca e Romana. Gli antichi monumenti parlano ad ogni istante alle nostre immaginazioni; gli esempi degli egregi loro imitatori ci stanno sempre dinanzi; la letizia e la maestà, l'eleganza e la comodità ne prescissero le forme, e ne mantengono tutt'ora le usanze. Ma con tutto questo non vorremo noi dire che l'Architettura Gotica, fattasi propria dei popoli del Nord, manchi di destare altissimi sentimenti per la maestà tetra e religiosa de' suoi tempi, e che le sue gran volte non producano un'impressione più facile a giustificarsi che ad essere censurata. L'immaginazione che guidava la mano di quegli Architetti, senz'essere classica, non fu meno robusta e collegata ad un sistema suo proprio, altrettanto regolare e compiuto, come quello dell'Architettura Greca. Lo stesso si dica delle altre produzioni, poiché ognun vede come non si possano e non si debbano comparare tra loro una tragedia di Sofocle ed una di Shakespear, fra le quali non esiste una analogia maggiore di quella che passa tra il Partenone e il Duomo di Milano, quantunque l'ammirazione per l'uno degli edifici non costringa punto ad aver disprezzo per l'altro.

Finalmente la pedanteria che gela tutto quello che tocca, che isterilisce gli ingegni, e che costringe chi nacque al volo dell'aquila a radere vilmente la terra coi rettili, operò una quantità di mali, imbrigliando gli ingegni più animosi. Questa maledetta peste degli studii produce assolutamente più gravi danni, ed errori di giudizio più madornali che non ne vengano dalla licenza. Oh quante volte ci siamo augurati a fronte della stucchevole mediocrità, guidata dalla tirannia dei pedanti, un bell'errore! Non è questo un paradosso, ma una verità che risulta dall'esperienza, altrettanto come le speranze ragionevoli di gran riuscita che ci dà un fanciullo impertinente ed ardito talvolta, a fronte di uno che vien lodato per estrema tranquillità ed equabilità di carattere. Nulla v'è da sperare da chi non si scosta dal lido e umilmente rade la sponda; ché se a qualche volo troppo ardimentoso successe talvolta il precipizio, non tutti gli ardimentosi perirono, e i primi naufraghi non sgomentarono il coraggio dei scopritori de' nuovi mondi.

La mediocrità dei puristi, destinata a misurar tutto col compasso, rabbrivisce al detto di Michelangelo che voleva si avesser *le seste negli occhi*, e tremano, s'accigliano e congiurano contro ogni apparenza di novità. L'alto concepimento della solida maestà, della magnificenza, dell'uso d'un grande edificio, è da loro assoggettato e invilito sotto le trite pratiche materiali del *si fece sempre altrimenti*, del *ciò non fu visto giammai*. L'entasi, o la base di una colonna, le membrature d'una cornice, la luce derivata dall'alto, la maestosa nudità d'una superficie, la gravità degli ornamenti, il retto e profondo significato delle loro allegorie, l'impiego de' materiali nei nuovi metodi di costruzione, le cognizioni della Fisica, e le più recenti esperienze, col capovolgere il loro sistema, li indispongono e gli allarma all'aspetto di quelle novità, che, destinate ai progressi dell'arte, sono lo spavento di ogni basso e servile intendimento. Copiatori meschini di ogni membratura, d'ogni ornamento, incapaci della novità di un concetto, e sempre in guardia contro chi s'affaccia ispirato dal genio e propone ciò che non fu dettato dalla stucchevole loro importunità fra i rancidi precetti di vecchie scuole, non conoscono nell'ottuso loro ingegno che la sterile e pedissequa imitazione, sotto il cui giogo pesante si vide pur troppo insterilita e tradita tanta parte di speranze e di gioventù. Cuoprite di biasimo ciò che ripugna al senno retto e imparziale della ragione, dicevamo un giorno a chi dettava importuno colla sferza ferreo precetto colla dottrina dei pedagoghi, ma pazzamente non biasimate uno slancio di novità, soltanto perchè privo d'esempio. L'utile innovazione servirà d'esempio futuro, e il tentativo incompleto sarà perfezionato dalle età che verranno. [...] Queste fatali infirmità di mente conducenti necessariamente all'errore di giudizio in ogni opera di gusto, non sono affatto dissimili da quelle altre storture d'ingegno, per le quali, cadendo nell'eccesso contrario, gli uomini s'innamorano talvolta delle difficoltà superate piuttosto che dell'aurea semplicità, e si fabbricano idoli strani nel pensier loro, volendo far pompa d'ingegno coll'aberrazione del pensiero universale. È famosa la risposta di Eschilo, invitato a comporre un nuovo inno e meritevole di ricordo. *L'antico inno di Tinnico (rispose) è eccellente, e temerei non avvenisse del mio quello che avviene delle nuove statue paragonate alle antiche, perocché queste con tutta la loro semplicità sono tenute per divine, laddove le nuove lavorate con tanto studio sono invero ammirate, ma ben poche ve n'ha che producano l'impressione di un Nume.* Quest'idea suggerita al poeta da un religioso principio, sebbene avvalorata da lungo corso di esperienze, ci fa ricordare esservi sempre stata in ogni culto una venerazione misteriosa pei monumenti religiosi: cosicché gli antichi canti si mantennero, le antiche pitture ebbero assai più incensi d'ogni immagine più espressiva e più bella dei tempi migliori: non abbiamo di fatti un'immagine di Raffaello, di Coreggio, di Guido, per devota e commovente che sia, a cui ardano tante lampade, e fumino tanti incensi come a quelle di Teofane, di Margaritone, dell'Orcagna, di Cimabue; tanto si confuse talvolta l'amore della semplicità colle consuetudini. Amore della semplicità utilissimo però sempre ad allontanar dall'errore che deriva dai modi complicati, e dall'effrenata ambizione di superare le misere difficoltà apparenti. Noi vogliamo qui dire meramente apparenti, giacché provengono soltanto dal cercare un bizzarro genere di sorpresa che desta una stolta ammirazione e uno stupore. Che se le opere di gusto hanno per iscopo quello di molcere gli animi soavemente nelle dolci passioni, o coi modi sublimi elevarli all'altezza de' sommi concetti, nulla di questo può attendersi ove esclusivamente si ponga lo studio nell'accozzamento delle difficoltà complicate, nell'acutezza delle voci, nell'abuso de'



gorgheggi, nella profusione e celerità delle note, procedendo a modello della sorpresa i saltimbanchi e i danzatori da corda. Ma una voce soave che sospinga sul labbro le commoventi espressioni dell'animo, una fina e artificiosa modulazione di passaggi, che dall'andamento piano ed equabile s'innalza a quel grido vivace e argentino, o cupo e profondo, che accompagna e disvela la forza delle umane passioni, secondato dai movimenti d'una fisionomia ispirata, per cui, dimenticando l'attore, non più finta ma vera e parlante ci apparisce l'azione, ecco il vero sublime dell'arte cui non adeguano mai le voci stridenti, delle quali pompa è soltanto il far mostra d'un bello che non è già mai nella natura o nell'arte imitatrice, ma di un bello e d'un artificio fuori della natura e dell'arte medesima" (1833)<sup>1049</sup>.

l) "Se gli scrittori d'arti in Italia riflettessero ai vantaggi, o ai discapiti che i loro scritti ponno produrre agli artisti; se pensassero, come dai loro dettati sogliano giudicare gli stranieri dei passi progressivi, o retrogradi dell'arti nostre, non sarebbero forse sì solleciti a scrivere, né con tanta incomprendibile leggerezza sentenzierebbero sull'opere offerte al pubblico giudizio, esaltando le une a cielo, deprimendo le altre; e il più delle volte guidati dalla fama di un nome, dall'amica parzialità, dall'adulazione, e forse talvolta da personalità. Oh! Quanto spesso ci venne fatto di leggere sperticati elogi ad un'opera che, quantunque di chiaro artista, pure portava l'impronta o della trascuratezza, o di quella mancanza d'ispirazione, cui vanno soggetti i più esperti! Oh! Quante volte quell'artista di buona fede convenne con noi sulle mende, che rinvenimmo in quello stesso lavoro, ridendo della dabbenaggine del panegirista! Ma non è il riso, ch'eccitar debba siffatto procedere: è l'indignazione negli animi educati al bello, al buoni e che riguardano le arti, non come un incentivo alle basse passioni, ma siccome fonte da cui scaturir debbono i più nobili sentimenti. A Milano particolarmente, lo scrivere sulle arti belle è divenuto quasi una mania, una pestilenza; ma nella farragine degli scrittori, non pochi sono digiuni dalle cognizioni opportune e dettano le loro sentenze alla cieca, o mendicando le opinioni a caso e per servire ai loro particolari interesse. [...] Nobili, al parti dell'arti che li dettano, debbono essere gli scritti su di esse; e tender debbono più assai ad illustrare gli artisti, che a deprimerli; più a schiarire la mente del volgo osservatore, che a schernire un'intenzione sbagliata" (1834)<sup>1050</sup>.

m) "Se ho a dir proprio la verità io compatisco; anzi in generale lodo quegli artisti che non leggono mai giornali, che non ne vogliono sentir parlare, che non si curano né del bene né del male che di loro e delle loro opere si va dicendo in quelli. Li lodo perché sono intimamente persuaso che se essi volessero secondare i consigli del tale, ascoltare i pareri del tal altro foglio, ritenere per buono questo, rifiutar per cattivo quell'altro non la finirebbero mai, a guisa dei due contadini che menavan l'asino al mercato; si confonderebbe la loro mente, non saprebbero più a qual partito appigliarsi e in luogo di avanzare nell'arte, confusi, avviliti ne retrocederebbero. È abbastanza noto, e se non è abbastanza noto, per quanto sta in noi chiaramente lo faremo notorio, che la gelosia prevale in ogni mestiere; ma non conosciamo poi mestieri in cui più carinamente si mostrino i seguaci gelosi gli uni degli altri, quanto in quello di scribacchiar articoli per giornali. Il mal esempio ci vien forse dall'estero. [...] Che que' fogli tendano ad uno scopo di qualche importanza nessuno il nega, ma che tra noi per sola smania di volersi distinguere, per uno spirito di contraddizione, non ad altro si tenda che a trovar cattivo ciò che l'altro trovò buono, che a trovar chiaro, ciò che l'altro trovò scuro, trovar parlante ciò che l'altro trovò insensato parimenti non lo negheranno coloro che hanno la santa sofferenza di leggere più d'uno dei varj fogli, notandovi il contrario modo di dar contezza di una stess'opera, di un artista medesimo. Ed è sempre per l'amor del vero che anima e questo e quel foglio, per l'amor dell'arte che trascina l'uno al sì e l'altro al no, per il bene dell'artista che uno chiama ciuco quello che l'altro predice per gran maestro. E perciò non si può far a meno di concludere che merita lode quell'artista appunto che non mai legge giornali, né mai vuol sentirne neppur parlare, poiché in alcuni di essi si scorge un non so che fra il barbaro e il disonesto, un non so che di pretensione e di ridicolaggine che muove veramente a pietà" (1835)<sup>1051</sup>.

n) "Perché conosciate in qual conto io tenga la professione dello scrittore, e massime dello scrittore da giornale, avuta la debita ragione al molto bene e al molto male, ch'egli può fare secondo i lumi e la buona volontà ch'egli si trova o non si trova avere, e perché non abbiate più a disputare di parità o disparità fra artista e giornalista; eccomivi innanzi docile e riverente in atto di chi brama giustificarsi, e tale da lasciarvi argomentare facilmente come non mi sia mai passato pel capo di credermi superiore a un paro vostro o di volervi mancar di rispetto" (1835)<sup>1052</sup>.

<sup>1049</sup> L. C[ICOGNARA], *Della fallacia de' giudizi nelle opere di gusto*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 1, pp. 5-13.

<sup>1050</sup> [G. J. PEZZI], *Esposizione in Brera. Cenno preliminare*, «Glissons», I (1834), n. 32.

<sup>1051</sup> A. LAMBERTINI, *Osservazioni in proposito di articoli che sulle Esposizioni si pubblicano*, «Gazzetta di Milano», 1835 (in *Varie appendici*, pp. 243-48).

<sup>1052</sup> *Lettera del signor HAYEZ all'Estensore*, ivi (in *Varie appendici*, pp. 281-85).

o) “Eccoci finalmente un'altra volta a quella benedetta epoca della pubblica Esposizione di belle arti; epoca di amarezza e di disinganni per tanti e tanti; e per molti altri, epoca di compiacenze, di glorie, di guadagni, di brindisi, di feste, di odi e sonetti colla coda.

Anche per noi giornalisti le due settimane che or corrono sono pur da segnarsi con lapillo diverso dal solito. Cocchieri o vetturini che vogliate chiamarci dello spirito e del gusto del pubblico, noi non possiamo esimerci dal dover nostro, che è quello di guidarvi attraverso alle sale di Brera, e qui additarvi il bello e il buono delle cose esposte, là segnarvi ciò che non dovrete neppure degnare de' vostri sguardi. Egli è questo un ufficio assai penoso e difficile ad un tempo: penoso, perchè se un giornalista non loda tutto e tutti con sperticate parole, s'acquista nome di uomo sarcastico, bilioso, maldicente, cattivo; se all'incontro, per torsi di ogni impaccio, spande l'incenso a nugoli, profonde punti di ammirazione, coglie voce di turiferario, di adulatore, di gaglioffo e peggio; difficile, perchè senza essere iniziati ne' misteri dell'arte, senza saper neppure tenere in mano il *toccalapis*, è cosa scabrosa il farsi a parlare o in lode o in biasimo de' lavori di coloro che anni ed anni sudarono nel maneggio del pennello o dello scalpello, e che per natural conseguenza acquistarono patenti più o men rispettabili di artisti di pittura o di scultura.

Qui è però il caso di far osservare di nuovo ciò che già le cento e cento volte fu osservato da altri senza gran pro: vale a dire, che la capacità di giudicare dei prodotti dell'umano ingegno può benissimo essere posseduta da coloro che in verun modo saprebbero fare altrettanto di quanto giudicano. Anzi per conto mio, e parlando di pittura e scultura, di musica, di drammatica, di recitazione, ecc., sostengo a spada tratta che per esserne sinceri e buoni giudici fa bisogno non appartenere, nè da vicino, nè da lontano alla professione di quelle arti.

- Oh questa là è proprio grossa, grideranno ridendo goffamente certi neofiti saputelli, e parrà loro di avere del tutto messo a briciole il mio argomento, per essere stati capaci di mostrare che la dottrina delle proporzioni e degli scorci non s'impara se non alle scuole di figura e del nudo, quella dell'armonia nel Conservatorio, ec. ec.

- Ma io rispondo: signori miei! le arti imitative non vanno mica guardate col microscopio dello scolasticismo, nè col codice o col manuale dei precetti tecnici alla mano. Le arti imitative sono come le grandi scene della natura: se avete un cuore aperto alle forti emozioni, suscettivo di caldo entusiasmo, affacciatevi pure a contemplarle, arrogatevi pure il diritto di esprimere le vostre idee sugli effetti che in voi destò la veduta di quel bello; le vostre parole saranno tanto più palpitanti di verità, quanto più direttamente sorgeranno dal vostro animo commosso. Così facciamo noi giornalisti, profani dell'arte, i quali, senza aver mai frequentate le aule scolastiche dell'antico palazzo del Guercio, veniamo a passare in rassegna le opere che voi, o signori artisti, esponete alla pubblica vista, e ci veniamo, non già dopo esserci ben bene messi a memoria un quindici o venti frasi di mestiere, un quindici o venti formole tecniche prese a prestito dal professore, non già col compasso nel taschino, pronto ad ogni buon conto a far l'ufficio degli occhi; ma sì ci veniamo collo spirito disposto ad elevate impressioni, col cuore pronto a palpitare di piacere o di ammirazione.

E noi, miei cari, abbiamo poi un altro gran vantaggio: noi non rechiamo all'Esposizione i pregiudizi delle diverse scuole, le antipatie o le simpatie per questa o quella *maniera*, le prevenzioni o favorevoli o contrarie per questo o per quell'artista, o nostro amico, o nostro rivale, o nostro antagonista.

Altri rilevanti argomenti fanno sì che noi giornalisti, benché non iniziati normalmente ai misteri dell'arte vostra, siamo estimatori, de' lavori che esponete, più buoni e più sagaci di quanto lo sareste voi medesimi, se per avventura vi poneste a scrivere degli articoli di critica. Pongo anzi tutto la maggiore coltura del nostro spirito. Sì, sì, miei cari artisti! Noi per poco che abbiamo studiato nel gran volume del sapere umano, certo ne volgemo le pagine più spesso e con maggiore amore che non voi. Obbligati, quasi per dovere di professione, a questo nobile ufficio, noi siamo più di voi nel caso di poter giudicare delle bellezze vitali delle vostre produzioni; - più di voi versati negli studj della storia, de' costumi, dell'indole de' tempi, degli umani affetti e passioni; noi se ci piantiam dinanzi ad un vostro quadro, o di soggetto storico, o semplicemente di soggetto drammatico od altro, troviamo modo di additarvi delle bellezze, e di notarvi dei difetti che voi non avreste mai sospettati, perchè fuori affatto dal circolo delle vostre riflessioni abituali. Noi, di giunta, per non essere come voi allettati dall'esame dei pregi e degli artifizi tecnici de' vostri lavori, per non essere tratti a curarci dei dettagli, delle minutezze, ec., noi abbiam lo spirito più libero, e disposto, e bramoso di contemplarli nel loro insieme, di comprenderli in grande, di sentire le bellezze *estetiche*... Ah, voi, signorini, torcete il naso a questa parola che finalmente m'è caduta dalla penna, torcete il naso e vi stringete nelle spalle! Ma ciò non è già pel nostro peggio, ché in quella parola sta tutto il talismano della superiorità de' nostri giudizi, ché quella parola è la pietra angolare che sostiene l'edifizio della nostra sapienza critica. E qui, se non temessi di dirne una grossa, se non avessi troppa paura di demeritare la vostra benevolenza, vorrei bisbigliarvi all'orecchio una verità che nessuno finora, per troppa cortesia, osò cantarvi in faccia; vorrei dirvi insomma che voi, miei cari signori artisti dell'Esposizione (ben pochi esclusi, e questi pochi si contano sulle dita), non siete abbastanza dotati dell'alto sentimento del bello, di quella forza e grandezza e ricchezza di idee, il cui germe ci vien dato bensì dalla natura, ma solo si sviluppa col mezzo di una elevata e soda ed efficace coltura dello spirito, col mezzo di quella intellettuale educazione che solleva l'uomo d'ingegno al livello della sua epoca, e lo fa interprete de' suoi morali sentimenti, rappresentante della sua civiltà. Verissimo è che tra voi sonovi moltissimi bravi disegnatori e coloristi, che quasi tutti possedete un occhio ottimamente avvezzato, un gusto benissimo educato sui migliori modelli; ma tutto ciò non basta a formare l'artista in grande; e finché non vi abituerete a dare meno importanza, a fare minor conto dell'abilità scolastica, per tenere in conto quell'altra abilità che insegna a

vedere il bello nella sua più elevata espressione; finché non vi risolverete ad essere artisti estetici in tutta la forza della parola; noi giornalisti, più di voi illuminati, più di voi progressivi, troveremo sempre abbondante materia di farvi il giudice addosso, e di farvelo in un modo che voi medesimi non potrete né saprete trovare inconcludente. Da ciò peraltro deriverà quel gran bene che suol partorire la critica, vale a dire, che punti voi al vivo dal vedervi trovati in difetto in quel lato principale e vitale dell'arte vostra che finora, come dissi, si poco curaste, procurerete in avvenire di diventar validi in esso; ossia studierete voi pure di alzare il vostro spirito, di allargare le vostre idee, di elevare il vostro sentimento del bello col miglior possibile corredo di istruzione intellettuale.

E a che attribuite voi il grande avanzamento ottenuto in questi ultimi anni in Francia in Inghilterra dalle arti, se non all'ardita e libera critica di que' giornali, i quali senza né scrupoli, né riguardi a false superbie nazionali, osarono sferzare senza posa la mediocrità, spronandola al meglio, e costringendola quasi suo malgrado a procedere sulla via del progresso? Ben è vero che uomini di alta dottrina e di squisitissimo gusto dotati, ivi presiedettero a questo nobile ufizio della critica, e ne diressero gli sforzi; laddove fra noi i giornalisti... Oh sì, noi giornalisti milanesi siamo tanto modesti da non volere porci al confronto, per quel che è sapere, coi giornalisti d'oltremonti; ma per quel che è natural sentimento artistico, per quel che è attitudine a sentire il bello, ad esprimerne l'entusiasmo ch'esso desta, se non ci poniamo innanzi a' nostri maggiori colleghi, non vogliamo nemmeno star loro addietro.

Eppoi, non pende forse a favor nostro un vantaggio inapprezzabile? Non abbiamo noi la gran fortuna di alzare le nostre parole nel paese ove ogni germe di miglioramento non è mai indarno gettato; nel paese in cui que' frutti dell'umano ingegno, che altrove per artificiali sforzi crescono, sotto il suo bel cielo d'amore, sul classico suo suolo propagansi quasi per un bisogno della natura, per una condizione istessa della sua vita fisica e intellettuale? A rivederci al foglio di sabato" (1835)<sup>1053</sup>.

p) "È parere di moltissimi autori, che gli uomini entusiasti, o troppo freddi, non siano a portata di una sana critica. Gli ultimi singolarmente non sono punto commossi, ove i timballi e le trombe non facciano una viva impressione nei loro orecchi, gli entusiasti all'opposto mancano di una fredda riflessione. [...] Convien pertanto che l'amatore di musica si spogli d'ogni pregiudizio, e si avvezzi ai paragoni dell'arie musicali, all'esame del carattere, dell'espressione, delle proporzioni e della pittura, al che fa d'uopo una riflessione tranquilla e moderata (1836)"<sup>1054</sup>.

q) "Domani è il giorno solenne delle arti. Le porte dell'I. R. Accademia, aperte nel corso dell'anno a chi soltanto s'inizia nei sacri misteri di quelle, o a chi vien da lunge a contemplarne le glorie passate nei capolavori dei nostri antichi maestri, ch'ivi religiosamente si custodiscono, s'apriranno domani all'impaziente curiosità del pubblico, che verrà a giudicare dei progressi fatti dagli alunni nell'anno, e a confortare di lodi, e Dio pur non voglia, ad amareggiare con l'invidio biasimo, perchè più non rimanga alle arti nessun conforto, le fatiche e le opere degli artisti provetti. A questa patria funzione noi non prendevamo per lo passato altra parte che con l'annunziarla; piccola parte a dir vero, e non misurata nè all'importanza del nobil soggetto, nè a quell'amore che altissimo professiamo a quanto onora il paese. E veramente era cosa poco dicevole, che in tanta luce di civiltà, in tanto fiore d'illustri artisti, in una città che come raro gioiello delle arti belle è visitata in religioso pellegrinaggio dagli stranieri d'ogni più culta parte d'Europa, e quando le arti danno già sì vasta materia di critica o di polemica ai giornali degli altri paesi, la sola *Gazzetta di Venezia*, che per la ragione, al men degli editti e delle notificazioni, è pure il principal foglio della città, e l'espressione della pubblica opinione, lasciasse da parte sì gentile argomento, quasi che le arti fossero qui tenute in minor pregio ed onore che altrove.

Di questo antico peccato, di cui già ci fu data altrove cagione, e noi stessi sentivamo rimorso, or facciamo onorevole ammenda, e ci proponiamo di far conoscere a parte a parte ai nostri lettori le opere che quest'anno saranno prodotte da' veneti artisti nella pubblica mostra della I. R. Accademia.

Certo qualcuno farà le meraviglie di questa nostra subita vocazione, siccome quelli ch'oggi sogniamo e domani ci troveremo giudici fatti degli artisti, e delle arti: i critici dotti, i critici artisti ce ne chiameran forse i titoli, ce ne contrasteranno il diritto; ma i critici non si turbino, non si corrucino; noi non vogliamo già entrar loro addosso, non attentiamo col nostro ufficio all'autorità del tremendo loro frustino. Oh sel tengano caro! Nol raccoglieremmo altrimenti, quand'anche ne lo gittassero; lasceremo loro intatta la gloria di scoraggiare co' loro scritti pieni di greco e di latino l'animoso gioventù, che si mette pel difficile e fortunoso sentiero delle arti, in cui la lode è forse l'unica meta cui sperino d'arrivare, e di sfidar l'animo degli artisti provetti, sì che manchi loro l'ardire di mettere in luce i proprii lavori. No; non abbiamo consacrato alle arti ed agli antichi maestri un culto sì tremendo e fanatico, che crediamo non poterli altrimenti onorare che disprezzando, e quasi immolando loro i viventi. Il nostro foglio non sarà altrimenti l'ara sanguinosa di Teutate. Le nostre mire, i nostri disegni son altri; nostro solo desiderio è di far conoscere i veneti artisti, e certi che a ben fare più spinge il lusinghiero suon della lode, che non l'arrabbiato grido della censura, avari non ne saremo ov'ella sia meritata, nè andremo

<sup>1053</sup> B[ATTAGLI]A, *Pubblica esposizione delle belle arti nel palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 74, pp. 293-94.

<sup>1054</sup> G. C., *Ad alcuni analizzatori di musica*, «Fama», I (1836), n. 147, p. 587.

in caccia altrimenti di nascosti o lievi difetti, ma sì ci arresteremo sulle vere bellezze e sui pregi; faremo animo fino al buon volere chi fosse indietro nel cammino rimasto, e le genti vedranno che qui, come sempre, il Bello ha ancora culto ed altari, nè mancano ingegni che sostengano l'antica riputazione di Venezia nelle arti. Hayez è veneziano.

Il nostro sarà dunque ufficio più d'osservatore e narratore che di critico; tradurremo in discorso i pensieri, e i sentimenti che in noi desteranno le opere contemplate. Persuasi come siamo che le arti non sono fatte per gli artisti soltanto, ma furono create ad abbellire di care impressioni la vita; ne parleremo soltanto per quel senso generale del bello, che ciascuno porta in sé stesso nascendo, e si perfeziona più e meno con la educazione delle scuole, per quella relazione e quel comune vincolo che hanno con le lettere: parleremo in una parola della poesia dell'arte, e lasceremo l'opera e il mestiero agli artisti.

Come ci scioglieremo del difficile incarico, giudicherà il pubblico; a noi basta che si conosca il certo non ignobile nè interessato motivo che ad assumerlo ne conduce" (1836)<sup>1055</sup>.

r) "La lode dovrebbe esser sempre il premio del merito; ma questa preziosa retribuzione di rado vien porta a que' tali che con lunghe fatiche e studii indefessi riuscirono in opere degne di essa. La lode più tosto, ad onta della giustizia viene, da alcuni mattamente amministrata: ella si posa su miseri parti di povere menti, ella, quasi aureola di luce, ma luce fatua, circonda nomi che finiscono anche prima degli individui, e vorrebbe eternare una fama che con essa però, con questi nomi e con quelli de' lodatori medesimi, viene assorbita dal vortice della dimenticanza. V'hanno alcuni tali che col biasimare altrui si credono fermamente d'infondere nel pubblico un'altissima stima pel loro criterio, e gonfi di sé stessi e pettoruti, menano la sferza di Scannabue e flagellano senza misericordia sperando dai loro contemporanei ed aspettandosi dai futuri largo guiderdone di applausi. Ma appunto perché costoro adoprano con armi incognite, perché non hanno occhio, od animo, o scienza sufficienti a direzione della guerra intrapresa, quest'armi stesse si rivolgono in essi, e gravati del loro medesimo biasimo precipitano nella stessa dimenticanza de' falsi lodatori.

Ogni uomo è in diritto di palesare la grata od ingrata sensazione che in lui desta la vista di un oggetto di belle arti; ma se non ha consacrate le fatiche di lunghissimi anni a' medesimi studii, e se non ha mostrato con belle opere essere fatto per pronunciare un giudizio, e se queste giudizio non è egli al caso di sostenere con prove novelle che potrebbero essere provocate, si limiti a dire, come han sempre detto i più prudenti, mi piace, o non mi piace, e non azzardi pronunciare sentenze, predicare dettami e stabilir canoni, che male procacciassi da' libri, che male intese dagli altri, e che sono soventi volte mal ripetuti od a sproposito applicati.

La critica dunque sia fatta dall'uomo conoscitore della cosa che va a criticare, ed allora si avrà per risolato un biasimo giusto od una lode vera, credibile, comprovabile" (1836)<sup>1056</sup>.

s) "Ei pare a prima giunta che l'opera più facile d'un giornalista sia quella di scrivere un articolo teatrale. E pura a me, che nel mestiero ho qualche pratica, così pur non fosse! La cosa sembra affatto diversa. Vero è che talune compassionevoli persone m'hanno detto più volte: "Che bisogno avete di dicervellarvi, caro sig. D. – r; badate all'effetto, né vi prendete altre brighe. Piacque lo spettacolo? Dunque è buono. Incredbe? Dunque è cattivo. La sentenza del pubblico in questa faccenda è inappellabile; con le vostre parole non potrete né scemare il merito né farlo migliore. L'ufizio vostro si circoscrive semplicissimamente a dire se quel cotale spettacolo fu applaudito, o no; se popola il teatro o lo diserta. Tutto il resto è inutile; è opera perduta. E voi, signor mio bello, quando vi ponete dal lato della *minorità* – poiché accordiamo che rare volte il pubblico è di opinione *unanime* – non farete altro che prendervi gatti a pelare; cioè correrete il rischio di averne graffiate le mani ed il viso. E ponete pur che in *sostanza* aveste tutta la ragione: e che per ciò? O il pubblico si appaga della ragion vostra; o no. Se non si appaga, sarete fischiato. E se si appaga, vale a dire, se per le vostre chiacchiere troverà men buono quello che prima trovava eccellente, che cosa avrete mo conseguito? Niente altro che la gloria di averne amareggiato un diletto. Veramente una bella gloria!!"

Coteste osservazioni sono, senza dubbio, di gravissimo peso; ma le massime che vorrebbero stabilire non lasciano per questo di essere più apparenti che reali, ed in ogni caso straniere alla questione, che è quella di sapere se un giornalista debba limitarsi all'ufficio di semplice storico, o se possa addentrarsi nel suo argomento; *vagliare*, cioè, una produzione intorno al cui successo è chiamato a riferire; sceverarne il meglio dal buono, dal mediocre, dal cattivo; l'originale dalla copia; le felici e spontanee ispirazioni del genio, dai risultamenti delle teoriche combinazioni con faticoso ed ingrato studio ottenuti.

Ora io credo che l'ufficio del giornalista sia più nobile di quello di un semplice *eco*, credo che l'uomo possa avere un criterio a sé e che cotesto ufficio possa eccellentemente esercitarsi senza menomare il diletto della *maggiorità*" (1836)<sup>1057</sup>.

t) "Lodate debitamente le belle intenzioni dell'estensore, mi bisogna dichiarare su quali basi e perchè io non le trovo per ogni parte conducevoli al di lui fine.

<sup>1055</sup> [T. LOCATELLI], *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 170, pp. 677-79.

<sup>1056</sup> P. ZANDOMENEGHI (FIGLIO), *Erminia, quadro del sig. Grigoletti*, ivi, 1836, n. 157, pp. 625-26.

<sup>1057</sup> D. – r, *Sul Belisario. Del signor maestro Donizetti*, «Vaglio», I (1836), n. 10, pp. 79-80.

Lasciamo il dire dei molteplici partiti che possono prendere gli scrittori nel dare relazione di lavori di Belle Arti; e consideriamo unicamente i loro radicali proponimenti. Questi, se bado solo ai convenevoli, mi pare che possano essere di tre differenti maniere.

- 1) La semplice descrizione degli oggetti, e le proprie impressioni.
- 2) La dottrinale dimostrazione dei pregi e delle mende che sono nelle opere; e l'indicazione dei modi e dei fini degli autori.
- 3) Un misto superficiale di descrizione e dimostrazione

Nel primo caso basta allo scrittore il retto sentimento del bello, e la facoltà di trasmetterne agli altri gli effetti. Questo genere conviene ad ogni guisa di letterati, ed in ispecialità a quegli artisti che hanno bensì per fine il vero ed il bello, ma che sono affatto alieni dagli studi del disegno. E questo genere deve, senza dubbio, tornare il più accetto alla universalità dei lettori.

Il secondo modo domanda pieno possedimento dei principi teorici delle varie arti; conoscenza dei mezzi propri a ciascheduna, e delle scienze particolari dalle quali dipendono. Che guai all'arte la quale procede senza le norme della scienza; e peggio ancora allo scrittore che vuole darne giudizio disconoscendone le scienze. È inutile dire che a trattare siffatto genere vogliono essere artisti professori delle stesse arti. Debbono pure essere artisti i lettori.

Il terzo proponimento, sia veramente un proponimento, od un caso, è quello della maggior parte di chi parla delle arti e vuole, quasi, dar ragione de' suoi giudizi, senza però profundarsi negli abissi della scienza poco dimostrabili in tali parti a parole, senza pretendere niente affatto in essa, più di quello che può aspirare una tenue istruzione. Egli è il genere più abusato. Non mi pare tuttavia disdicevole, ove lo regoli la moderazione di chi sa almeno qualcosa; dappoichè, oltre al disporre l'animo degli amatori ad impressionarsi convenevolmente, dimostra anche agl'intelligenti il perchè delle lodi e dei biasimi, e, se bene adoperato, concorre in pari tempo a formare un retto gusto nel pubblico. Ma un tale genere, vorrebbe una grande pratica di critica giudiziosa, i cui principii non furono ancora con bastante sicurezza fissati: il che è gran danno. A un tale genere (mi si perdoni) credetti, il più delle volte, di attenermi anch'io, senza lusinga però di poterlo esaurire. Confesso però candidamente che, sebbene io mi trovi nella illusione di non avere in tali opportunità arrecato nessun notevole danno, sono altresì intimamente convinto che, per tutti i conti, avrei anch'io fatto meglio a tacere. Questo genere in fine è quello a cui, sia per caso o per determinazione, si attenne pure l'egregio compilatore della *Gazzetta*, sebbene nella sua brillantissima introduzione abbia protestato di non *ambire fama di giudice*, di non *voler far pompa di scienza*, e di attenersi all'*ufficio di chi addita le cose belle o singolari*. Del quale divisamento parmi che il chiarissimo estensore della *Gazzetta* dovrebbe essere lodato grandemente, come quello che sarebbe stato il più opportuno nel caso suo a condurlo dritto al suo applaudibile scopo: quello, come egli si esprime altrove, di promuovere l'incoraggiamento e la celebrità di questi studii. Se non che dal suo moderato divisamento lo tolsero forse le troppo invitate occasioni, forse il troppo desiderio di dare quella maggiore gloria ch'gli poteva al merito, forse la mancanza del tempo necessario ad un meditato esame. Cause tutte troppo possenti perchè si possa fare rimprovero a chi, lasciandosene vincere un tratto, fallisce talvolta il segno" (1836)<sup>1058</sup>.

u) “[Per scrivere articoli] che hanno la fortuna di piacere a quella gran reggitrice delle pubbliche e private faccende, la moda, l'affare va [così].

[Occorre leggere non] storie, né trattati di scienze, né libri di pubblica utilità, ma romanzi o qualche cosa siffatta. Poi per alcuni di conviene parlarne, sentir parlarne con tutti, da per tutto, come si trattasse dell'incendio di Troia, o, ch'è tutt'uno, dell'incendio dello studio di Marchesi. Sono ben poche le conversazioni così sciocche, da non poterne, chi le sprema, cavar qualche sugo. Ponvi ben mente, e da que' varii giudizi ammanirai un'accia da riempir la tua tela. E poichè appunto difficile è ridurre tanti pareri così diversi in accordo, quindi nasce quella disarmonia che si sente così viva in simili composizioni, ove l'autore in un par di pagine dice e disdice, loda e condanna, storce le conseguenze dai principii, e fa altre siffatte... fui per dire minchionerie, se non avessi pensato che parlo de' giornalisti.

Al modo stesso conven condursi quando un'opera nuova si canta sul teatro, quando un nuovo ballo, una nuova compagnia, un dramma nuovo attirano la pubblica attenzione; al modo stesso quando si levano i palchi d'una fabbrica, d'una facciata, d'un affresco; al modo stesso quando sono esposti i quadri e le statue nelle sale dell'accademia. Dar ascolto, attaccarsi al braccio di qualche intelligente, mostrarci intelligenti noi stessi, riporne ben a mente i concetti, e, che più importa, le frasi, poi andarle a ripetere calde calde ad un altro per scaltarne delle nuove, e così poi da due o tre inferire il voto universale, giacchè nella bocca di due o tre sta la verità" (1836)<sup>1059</sup>.

<sup>1058</sup> P. CHEVALIER, *Polemica. Continuazione delle note agli articoli della Gazzetta Privilegiata sulle opere esposte nell'Accademia di Belle Arti*, ivi, n. 37, pp. 295-96.

<sup>1059</sup> *D'un giornalista veterano ad un novizio. Lettera che, in mancanza d'altro, può servire di prefazione*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», III (1836), pp. 5-27.

v) “Se da principio il giornalismo fu ispezione dei letterati, i sempre crescenti progressi avvertirono che queste faccende possono trattarsi anche dagli illetterati, e questa specie di creature le trattò effettivamente senza rischio veruno. Poca accortezza basta per raccogliere ciò ch'altri stampa, e farne la scelta per dare un'altra forma a quelle spigolature; molto non ci vuole d'ingegno per aggiungere alle cose altrui anche qualche cosa del proprio in un foglietto della durata d'un giorno, e l'uso stesso di leggere quei foglietti per passatempo li toglie allo scrutinio della riflessione. L'industria poi di soccorrere la curiosità pubblica colle più recenti e più o meno frivole od interessanti notizie, approfittando del vantaggio di rapidamente diffonderle, una qualche utilità porta sempre anche all'illetterato che si occupa di queste compilazioni: o grande o piccola l'utilità c'è, e ben di rado vi si oppone il rischio di soccombervi per la spesa. Ecco dunque una schiera di affaccendati, che mai avrebbero certamente stampato un opuscolo, e che pur ritraggono qualche premio dalle funzioni di giornalista. Ma questo premio è a carico delle lettere non solo, dei letterati eziandio, anche degli artisti, e degli esercenti qualunque pubblica professione, perché la loro riputazioni si trova in balia di scrittori, che, inesperti ed ignari o volontariamente o per altrui mala influenza, dispensano impropriamente la lode ed il biasimo, ed inducono chi legge in errore, e lo alienano talvolta dal merito, perché facile trova credenza il mal dire, e confondono quindi il bene col male in modo da non poterne fare la separazione, come la mente confondono dei giovani lettori, che male poscia distinguono il puro dallo scorretto scrivere. Queste e molte altre sono le conseguenze fatali di questo abuso delle lettere, e ne risentono soprattutto il discapito le arti teatrali, intorno alle quali va strofinandosi ogni giornali” (1837)<sup>1060</sup>.

w) “Discorrere di ciò che non si conosce, sciorinar precetti in fatto di pittura, scultura, architettura, quando non si sa né tampoco disegnare un naso, plasmare un dado, descrivere una modanatura; parlar di scorci, di prospettiva aerea, di parti diligentemente condotte, e non saper tenere in mano un lapis, o uno scalpello, è una birberia che dura da tanto tempo, che ogni anno si ripete, e che continuerà ancora a dispetto del senso comune: così dicono quegli artisti che o censurati senza misericordia o proposti ad altri in lor sentenza molto da meno di loro, o quel che è peggio né lodati né censurati, hanno una antipatia pronunciata ai giornalisti, ai fabbricatori d'Album, agli Aristarchi, ai don Sinceri, ai don Liberi, che in maschera o senza maschera tiran giù a dritta e a sinistra sui lavori dei poveri artisti.

Della verità storica, dell'espressione, del pensiero, dell'estetica insomma dell'arte, si ha un bel dire, ma ci vogliono eruditi – letterati a giudicarne; bisogna avere studiato, svolti volumi di storie, perché in un quadro, in una scultura sono interminabili le diligenze, le sollecitudini che vogliono adoperarsi a non incorrere in certi sbagli di tempi, di costumi, che fan poi ridere sulle cose le più studiate sotto altri rispetti: se qualcuno avesse detta o scritta la verità a quel benedetto Guercino, non avrebbe fatto le Semiramidi in *adrienne* e i David in berretto colle piume: - così parlano quegli artisti che portati a cielo dai benevoli scrittori di giornali e fabbricatori di Riviste, udirono il loro nome suonare su mille bocche, e gongolano al pensiero che anche molte miglia lontano dalla loro patria, venerata l'autorità di tutto quello che è stampato, sarà pur venerato il loro nome e saran posti fra gli Apelli ed i Prassiteli del tempo loro.

Ed i primi ed i secondi, astrazione fatta dalla cagione che li determina a pensare in un modo piuttosto che nell'altro, non hanno torto: giudicando d'un capo d'arte vi son tali cose su cui non può portar retta sentenza che un artista, e tali altri in cui l'artista per lo più non può di tutta coscienza esser certo della propria opinione. – Noi ci proponiamo comporre una cosa coll'altra, ed udendo il parere di chi può giudicare, e di chi sa eseguire, confrontandolo col nostro sentimento e col pubblico voto, cercheremo per quanto le nostre forze ce lo consentano, e la cosa sia possibile, rispettare la verità, imparziali nelle lodi, e nelle censure” (1837)<sup>1061</sup>.

x) “Nel contemplarmi non ascoltate, o Lettori, il sospetto ch'io v'inganni od illuda. Prendetemi per quello che sono, non per mascherato, ma per cangiato. E perché non cangiato, se tutti si cangia e sempre? Le opere della natura hanno la loro mutazione dalla natura, quelle dell'uomo dal tempo, ed al tempo appunto io devo la mia. Lasciate pur dire che in noi l'indole, il temperamento, l'istinto, le tendenze, le facoltà e proprietà tutte restano sempre le stesse, e che il preteso loro cangiarsi non è che un alterarsi per sottrazione di forze, per più o meno sensibile deperimento. Lo spirito umano sa emanciparsi dal suo materialismo, e della sua emancipazione quanti non si osservano gli effetti! È cosa rara che un prodigo diventi avaro, credulo il miscredente, malinconico il gajo, misantropo il filantropo, apatista il curioso? Per qual altro fine si parla e si scrive tanto, se non per farci cangiar di opinioni, di sentimenti, di abitudini, perfino costumi ed usi? Non però dall'altrui parlare o scrivere, ma dal mio proprio consiglio io fui tratto a farmi, quale d'abito e nome, di principj così, di dottrine, di modi e linguaggio diverso; e perché gli estremi si toccano, da Eraclito eccomi trasformato in Democrito. Sputare sentenze, assumere autorità, meditare riforme, predicar la crociata contro gli abusi, i disordini, sospirare, compiangere, risentirsi, mostrare interessamento per le cose, per le persone, oh Dio, Dio, che brutte, che tristi follie! Garbate, allegre, scherzose, capricciose, volubili sono ed esser devono le follie teatrali. In quel vasto, fecondo, inesauribil campo di piaceri, sollazzi, tripudi, ove tutto è burla, finzione, mistificazione, illusione; ove l'ottone è oro, il piombo argento, il legno ferro, e dell'ottone, del piombo e del

<sup>1060</sup> [L. PRIVIDALI], *Non posso tacere*, «Censore», IX (1837), n. 48, pp. 189-91.

<sup>1061</sup> XII [L. MALVEZZI?], *Rivista delle sale di Brera. I*, «Fama», II (1837), n. 56, p. 221.

legno merci più abbiette ancora con oro molto sono ordinariamente pagate; ove per l'aria vanno i palagi e le selve; ove gli uomini sono ora bestie ora numi, e parlano colle braccia, e piangono e muojono cantando e ballando nell'Eliso di queste e tante altre amabilissime buffonate qual mai figura può fare il critico mordace, il precettista severo, lo zelante predicatore? Quella che vi feci io, e per nove anni la feci, dilapidando il mio tempo, rappresentando l'Eraclito; e dopo nove anni soltanto arrivo a riconoscere il mio terreno! Ma ora che da profondo geologo l'ho studiato e riconosciuto perfettamente, figuratevi se risarcirmi io non voglia del perduto tempo! Divertirmi e divertire: questa è la mia divisa. Di conseguire il primo è più facile che il secondo di questi intenti, lo so, e di qual bagattella è più facile! Ma la materia non manca, e come essa bizzarra dovendo pur essere anche la forma, quante e quante stranezze passar non possono per bizzarrie? I molti nostri giornali vi hanno d'altronde insegnato ad essere tanto indulgenti, tante vi si spacciano ogni giorno delle futilità e scipitezze, che sull'esempio altrui ho il coraggio di regalarvi anche le mie. E poi, chi vi sforza a prenderle? Ingiusto è l'incolare un autore della npja che può dar la sua opera; la colpa è tutta di chi la legge. Ma che parlo di noja? Non voglio sentir parlare nemmeno d'indifferenza. Se le infinite miserie che dà il teatro vi chiamano pur ogni sera al teatro, perché quelle del mio giornale non vi chiameranno alla loro lettura due sole volte per settimana? Vero è che in teatro al cattivo rispondere voi sapete colla derisione, coi fischj; eppure dopo le fischiate d'oggi voi ci ritornate domani. Fate lo stesso con me, fischiatevi se vi pare, trattatemi come volete, ma ritornate. Quante sono le stagioni, nelle quali il diletto non vi compensa del vostro abbonamento nemmeno per una sera? E temete di trovare ancor meno in un abbonamento tanto più lieve? Provate per un semestre, per due; chi sa che la costanza mia nello scrivere non appaghi almeno di quando in quando la costanza vostra nel leggere? Fate conto ch'io non sia più quello: sono cangiato, son dunque nuovo. Sperimentiamo promiscuamente, prestatemi per tutto quest'anno l'udienza vostra, e quando saremo in dicembre, del quanto ho saputo piacervi la vostra conservazione o perdita mi sarà una chiarissima spiegazione. Questi sono i preliminari che sentite nell'atrio; siatemi ora cortesi di seguirmi in teatro" (1838)<sup>1062</sup>.

y) "Volgiamo in tempi assai perigliosi per giudicare di arti belle; e sia la prevenzione individuale, sia per certo travolgimento d'idee, oramai l'aurea verità e la giustezza del sentimento critico sono quasi sbanditi dalla pluralità degli scrittori.

Milano, sede non dubbia di eletti ingegni per scienze e lettere, forse è la più indocile al retto principio de' giudizj artistici, avuto riguardo a pochi. Nei caffè, nei crocchi particolari, nelle bettole persino sonvi i dittatori di sentenze d'arte. Ogni novero di persone sente una parzialità, tutti sono divisi d'opinione. Chi per un rapporto, chi per un altro, o inclina ad innalzare un artista od a deprimerlo. Vero è bene che di tante sciagurate origini di cose cagione ne sono in parte alcuni stessi artisti.

Nessuno potrà impugnare che taluno, avido di gloria, tutto l'altrui merito conculchi ne' suoi discorsi, portando la critica e la malizia sino nei più piccioli dettagli delle opere diverse; altri, famelico di lucro, via mettendo sossopra quanti gli cadono al balzo affine di accumularsi commettanze di qualsiasi sorte si siano; questi dappoco nell'arte, e maldicente per professione non vive che per seminare zizzania ovunque trovi adatto il campo a proliferarla. Insomma pochi sono gli artisti che saggi sappiano contenersi e per loro stessi e per la società dei colleghi, che intenti solo alle opere loro non curino manomettere gli altri, che lascino gridare a loro posta chiunque correndo pel dritto sentiero della vera gloria, a quella gloria che molti sognano aver conseguita realmente, e che non è certo radicata nella mente de' savi per tramandarla alla posterità, poichè è fama che sussiste vita durante dell'artefice, come specie di vitalizio coi fanatici o dirò meglio come precario, infine, come una cifra segnata sopra un vetro appannato. Ma ciò sia detto per gli artisti. Parlando degli scrittori, è il male peggiore d'assai perchè più si diffonde a danno indubitato. Taluno di questi, per esempio, ficcatosi in capo il progetto di sostenere un artista, subito dà fiato alla tromba degli elogi senza eccezioni di sorta, smania per dimostrare all'evidenza quello che nessuno vede in fuori di lui, delira per ogni parte di lavoro, sublima, idolatreggia, ed arte non conosce. Sfida l'altrui diceria a parlare a riverso, e con quali armi? Con quelle di un'esimia presunzione particolare, d'un certo far popolare di scrivere balordamente enfatico, e che so io, colla savia ragione non mai. Che cosa ne avviene? Gli animi si irritano, la pubblica opinione in contrasto sdegna di cedere al voto di simil gente, sorge un tal altro e più si sforza di contraddire in quanto che più si vede eccitato, il rintuzzo è accanito, la contro-critica incalza veemente, nè più si attendono confini di parole. Se le pecche in un dato lavoro furono trovate prodigi dal primo, dall'altro si tace anche qualsiasi merito possa sussistere nello stesso lavoro, ed unicamente si propala il difetto anzi si ingigantisce; e via via in un pelago di discussioni nocive. Fra questo emergente il povero artista viene avvilito, scorticato da mille parti, il Pubblico più non discerne ragioni, tutto è confuso fra il mucchio indigesto di lodi e di rimproveri. Qual risultato alla società per simile principio di cose? Sventura infallibile. Alla fine quale giudizio dovranno portare gli stranieri delle nostre contestazioni? A quale cardine appigliarsi onde scernere la realtà del merito individuale dei nostri artisti. Oggi un sovrano, un principe, un'accademia, destinano una ragguardevole ricognizione, un grado ad un tale sul cui merito una schiera di giornali hanno fatto eco; all'indomani depresso all'imo, più che mediocre, ignorantissimo lo trovano descritto sullo stesso giornale. Io qui non intendo escludere il raziocinio che un artista possa operar bene in un lavoro e meno felicemente in un altro; ma sia detto per la verità, certi passaggi repentini dal sublime

<sup>1062</sup> [L. PRIVIDALI], *Proemio*, «Corriere dei Teatri», I (1838), n. 1, pp. 1-2.

al peggio non si danno nella natura dell'artista: perciò quel lodar sterminatamente un lavoro, e nello stesso trovarvi tutta la possibile meschinità aliena da qualunque merito, quello spingere per progetto, ai due estremi, le cose sarà sempre condannato dalla fredda ragione.

Sì la lode che la critica devono essere ristrette nei limiti della sensatezza e della realtà. E l'una e l'altra sono belle ed utili quando ragionate. Ma disgrazia per noi che il più delle volte non si ragiona, perchè le arti diverse sono in balia di chi le vuole descrivere. Chiunque ha occhi e cuore, ardisce interpretarle.

Procuriamo di scrivere meno articoli, ma più coscienziosi, il pubblico bene ed il decoro della nostra Milano esigono maggior cautela sul procedere dei giudizi artistici" (1840)<sup>1063</sup>.

x) "Il giornalismo (chi potrebbe negarlo?) è certo ora una potenza malefica spesso, ma più spesso benefica, che stende ogni giorno più i suoi confini e la sua gagliardia, e si addentra in ogni classe, in ogni ordine di persone. S'addentra nella profondità della scienza, e ne fa quindi popolari i trovati: si addentra nell'officina dell'artigiano, e vi consiglia perfezionati ingegni e più lucrose industrie: si addentra più sovente nel riottoso accapigliarsi de' letterati, sferza la pedanteria di alcuni, di altri corregge l'arrogante ignoranza, tenta di comporre paci fra partiti divisi; e, ciò che vale meglio di tutto, si adopera a dissipare certi errori di scuola, certi errori che senza la tanto diffusa stampa periodica sa Dio per quanti anni avrebbero ancora intenebrate le menti. Il giornalismo addentrossi anche nelle arti del bello visibile; ma vedete sciagura! Invece che farsi paciere tra le discordanti sentenze, ne accrebbe la forza ed il numero; invece che disnebbiare il pregiudizio, ne seminò esso medesimo di notevolissimo. Se fra i giornali, anche quando parlano di opere letterarie, è pur grande il cozzo delle opinioni, più grande ancora si mostra, mi pare, quando favellano di pitture e sculture. Regnano in essi tali dissidii, tale un veder bianco ove altri vede nero, che guai a quel disgraziato che sulle pagine de' giornali volesse formarsi un giusto criterio dello stato presente delle arti in Italia, e sapere se veramente esse sieno in sul progredire ovvero in sul declinare. Qualcheduna di quelle trombe effimere della fama le pone in sul vertice del monte; qualche altra al piede. Chi le encomia, divine, chi le vede cadavere. Se uno mi loda a cielo un dipinto, un altro lo dice degno d'onorar le muraglie delle taverne. Se leggo le dotte colonne di certe appendici e di certi album, ora scorgo pittori e scultori avanzare od almeno pareggiare per magistero Raffaello, Tiziano, Fidia, Prassitele; ora non saper più nè inventare, nè disegnare, nè colorire, nè scolpire; operare tutto a caso, riuscire talvolta lodevoli per mero accidente. Se ascolto poi certi letterati, mi vanno predicando che ciò è inevitabile sciagura di tutti i tempi, perchè gli uomini nel giudicare dei loro contemporanei si lasciano facilmente abbacinare da quelle passioni e prevenzioni da cui possono andare scivoli i soli avvenire: che sarà quindi ufficio della posterità porre a giusto vaglio così i letterati, come gli artisti... Possibile che abbiamo tutti, proprio tutti a morire senza sapere se le arti moderne italiane sieno buone o cattive? Possibile che tanta fortuna sia serbata ai soli nostri tardissimi nipoti, e che a noi tocchi per tutta la vita giocare a gatta cieca? Nel secolo del progresso veramente simili proposizioni dovrebbero stimarsi qualche cosa peggio che frivole; perchè mi pare sia chiaro abbastanza come non già le passioni delle masse sociali, ma quelle piuttosto degli scrittori d'arte operino la enunciata incertezza di giudizi.

Di solito, chi scrive sull'arte fra noi? Od amatori che mai non seppero cosa volesse dire disegnare un naso od un occhio o le proporzioni di un capitello; che impararono tutto al più a memoria o qualche pagina del Lanzi, o qualche periodo del Vasari, o certi paroloni tecnici che a proposito od a sproposito incastonano in tutte le loro scritture. Ovvero letteratuzzi, encomiatori *a nativitate*, piaggiatori di ogni vizio sociale, uomini che impiegano la lode come il denaro ad usura per averne un interesse eccessivo di un tanto per cento. Uomini che per quel po' di abilità imparata alla scuola di stendere quattro frasi, per antica convenzione chiamate eleganti, si credono in diritto di sollevare sugli altari tale artista che dovrebbe essere gettato nella polvere. Per ultimo, giornalisti di professione, imparziali quanto lo possono essere genti che muovono la penna soltanto o per averne lucro o per cattivarsi l'animo degli artisti e dei mecenati; genti a cui non basta di aver taciuto gli errori dei loro protetti, di averne adulate le colpe, ma pensano non poterne compiere la apoteosi se non bruttano di sozzure il merito di tutti gli altri. Nè con questo intendo dire che tutti i letterari ed i giornalisti, i quali scrivono d'arte, sieno di così arrendevole coscienza, e mirino solo ai bassi fini accennati. Non pochi ve ne sono, specialmente in una delle più colte capitali d'Italia, i quali non meritano di esser posti in sì abietto novero; menti illuminate e perspicaci che hanno una retta idea del vero e del bello, e sono giusti dispensieri della lode e del biasimo, e sanno dire quello che pensano, e pensano veramente quello che dicono.

Ma il pubblico intanto, il pubblico, che se non conosce le finzze di un'opera artistica, ne intravede però sempre il lato divino, utile, sociale, che dice, che fa egli? Perchè non appalesa la propria opinione, non approva o condanna le pagine che si stampano intorno alle nostre arti presenti?

Oh! Perchè il pubblico non intende le nostre arti presenti, non sa trovare in esse popolarità, vita, espressione! Le interroga, e non ne sente nell'intimo petto la risposta. Le osserva, e non vi scorge nè l'affetto, nè la fede, sole fonti di care dilettazioni. Le considera come una lingua morta, e tali per gran parte ora sono veramente. Di solito i nostri architetti cercano lo stampo di fabbriche che dovrebbero provvedere ai bisogni presenti fra le regole di Vitruvio, di Vignola, di Palladio. Molte statue, qualunque sia l'era e la civiltà a cui appartiene il soggetto, sono tolte a prestito dall'antico, sono modellate sulle forme di qualche nume pagano che più non

<sup>1063</sup> G. BERETTA, *Dell'odierna critica di belle arti in Milano*, «Figaro», VI (1840), n. 16, p. 63.



giova a trasmetterci un'idea morale. Che dire poi dei dipinti storici? Il più delle volte, anzichè rivelare un pensiero profondo, non appalesano che immenso studio a produrre un gradevole effetto di linee e di colori. Poveri di ispirazione, non si compongono che di fredde imitazioni, di plagii vergognosi, di grette diligenze a condurre con fiamminga pazienza metalli, trine, tappeti; ovvero, che è peggio, attestano come i loro autori sieno schiavi delle convenzioni; vale a dire, in luogo di seguire il vario che ci offre la natura, si compongono un sistema d'operare e di inventare formulato su invariabili maniere, da cui poi finiscono a non potersi più dipartire, anche se ne avessero la potenza e la volontà. Difetto dannoso e difficile a togliersi più degli altri tutti, perchè si mostra sotto le apparenze della purezza e della correzione. Meno male se l'arte fosse ora fantastica, deforme, barocca; imperocchè presto coi lumi presenti si giungerebbe a chiarire l'abbaglio. Ma fatta mediocre com'è; ma simile ad una *mezza misura* della vita sociale; ridotta, siccome molte parti della nostra letteratura, ad un *quasi*, essa è in quella fatale condizione che mantiene sospesi fra la morte e la vita, che svigorisce senza estinguere, che non è nè bellezza, nè errore.

Il 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, non si osserva che di rado, ed osservato si storpia, o si pretende correggerlo (correggere il vero, mio Dio!) per ridurlo al *bello ideale*, il decrepito Achille di certi estetici; quel mal unito mosaico con cui quasi tutti i pennelli italiani compongono i loro dipinti. Alcuni artisti, e per vergogna di Italia non figli di essa, nè allevati col rancido latte delle sue accademiche discipline, furono salutati sommi anche dalla voce del popolo italiano; e perchè? Perchè aborrendo essi da ogni convenzione od imitazione, al solo vero strettamente attenendosi, furono compresi dal popolo, il quale gli ha di già rettamente giudicati, senza aspettare per questo la cattedratica voce de' letterati incensieri, senza lasciarsi imporre in niun modo dal biasimo e dalla lode di quei giornalisti di cui femmo più sopra parola.

Noi quindi crediamo che a potere veramente conoscere la condizione delle arti presenti italiane, e più particolarmente della pittura e della scultura; a ridurre a vantaggiosa unità tanti disparati e cozzanti giudizi; a portare qualche utile agli artisti; a fare in fine conoscere al popolo d'Italia cosa sieno le sue arti, solo mezzo sia quello di esaminare quanto esse si accostino, non ai grandi modelli, ma al vero; perchè teniamo ferma nell'animo la sentenza, che solo nella verità e nell'affetto stia chiusa la bellezza fisica e la morale. So bene che tutti quelli i quali sinora lodarono certi dipinti e certi marmi cui unico pregio era imitare Raffaello o l'antico, non soscriveranno facilmente a questa sentenza; so bene che la combatteranno i pedanti; la combatteranno i nemici (e sono tanti) dell'ingenuo trecento, del castigato quattrocento, che sono pure i nemici dell'arte cristiana; la combatteranno finalmente coloro che predicano doversi camminare sulle orme altrui, colle regole alla mano, come fanciulli colle dande alle spalle.

Ma finchè i pedanti non hanno migliori ragioni di quelle uscite sino adesso, onde persuaderci che fuori del vero vi sia bellezza; finchè non hanno migliori ragioni per convincerle che a far bello un nudo dipinti o scolpito sia necessario copiare il volto da uno, il braccio da un altro, le gambe da un terzo; finchè non si ingegnano a provare falso quello stupendo discorso uscito dalla vigorosa ed alta mente di Nicolò Tommaseo sul bello ideale; noi staremo saldi nelle nostre opinioni, come la torre dantesca, che non crollava giammai la cima per furiare di procelle.

Sospinti solo (almeno ci pare) dal desiderio del bene, proponendoci a segno e meta gli enunciati principii, oseremo anche noi gettare a quando a quando su queste pagine fuggitive qualche parola intorno ad alcune moderne produzioni d'arte, ed anche intorno ad alcuni libri che sulle arti favellano. I nostri detti, possiamo prometterlo con sicuro animo, rimarranno vergini da servo encomio e da oltraggio codardo, ma non speriamo da errore, e perchè non siamo sì arroganti da reputarci buoni giudici neppure in fatto di quelle arti che sino dall'età prima o bene o male pur coltivammo, e perchè intieramente senza prevenzioni è nessuno. Oh! Come saremmo per altro contenti se queste medesime prevenzioni non ci guidassero che a lodare: oh! Come saremmo contenti se, discorrendo della pittura storica, dovessimo ritrattare quanto finora pubblicammo contro le presenti sue colpe; se dovessimo accusare di falsità Cipriano Robert quando con forse troppo taglienti parole dice delle nostre arti. "A l'autre extrèmitè du continent une nation languit ègalement privèe des inspirations du beau ; l'Italie, mère gènèreuse de la civilisation moderne, git maintenant au plus bas degrè... Citer de noms, serait outrager sa gloire". Ma pur troppo prevediamo che non tutto potrà essere encomio quello che ne uscirà dalla penna; pur troppo prevediamo che i mali molto inveterati non lasciano sperare vicini quei mutamenti che potrebbero soli indurci all'encomio. Non escano fuori però gli artisti con quegli ingiusti lamenti, che il rimbrottare de' giornali diminuisce loro le commissioni; che non è ufficio dei letterati il giudicare sulle arti... Nulla temano, no, chè la voce de' giornalisti non è in così gran credito da rendere più o meno generosa la mano dei mecenati. Pensino poi che guai ad essi se i loro colleghi soltanto dovranno essere il tribunale delle loro opere; guai ad essi se letterati e popolo, dotti ed ignoranti, smetteranno dal giudicarli: vorrà dire in tal caso che le fatiche loro saranno peggio che difettose, saranno insignificanti. Si persuadano una volta per sempre che non da qualche osservazione austeramente conforme a verità possono soffrire grave danno, ma sì da quelle adulazioni sbracate che loro prodigano alcuni scrittori; sì dai biasimi abbietti, dalle vili contumelia che ad essi scaraventano alcuni altri. La critica non sospinta da sentimento di parte, quando pur fosse di qualche efficacia sulle masse, non può che rialzarli nella fama de' buoni, non può che renderli migliori, se veramente sieno da natura chiamati all'arte; che se poi nol sieno, non può che consigliarli a battere un'altra via; la qual

cosa sarebbe ancora il miglior partito per essi, poichè a colui che ha fiacche le gambe torna di troppo grave pericolo il salire un'alta montagna. O presto o tardi viene il giorno della caduta.

Se avvi chi debba temere i giudizi di una critica severa, sono certe grigie rinomanze guadagnate non si sa perchè, ed ingemmate di medaglie e di anella; certe grigie rinomanze, i cui lavori se fossero stati condotti nella greca Tebe, avrebbero forse meritato il fiero decreto di quella città, il quale condannava alla prigione ed alla multa chi avea dipinto un quadro cattivo. Oh! I giovani non paventino no, per quanto sieno austere, le parole dei giornalisti galantuomini (e volea dire *coscienziosi*, se questo vocabolo non fosse ora svergognato per tante menzogne). Solo si adoperino, chè soli il possono, a togliersi d'attorno le pastoie della scuola, a liberarsi dal fango dei pessimi metodi. Oh! Ne' giovani parmi intravedere un seme di bene che spero presto mandi bel frutto!! – Ed io sinceramente confesso che quando mi aggiro fra mezzo ai lavori di un'esposizione di belle arti, ad un senso iracundo di scoramento un altro vi si mesce di conforto. Quando veggo negli spesso non lodevoli dipinti posti a pubblica mostra alcun che di bene eseguito o pensato, qualche drapperia naturale, qualche parte maestrevolmente colorata, qualche testa ricca di affetto, stupisco come quegli artisti abbiano potuto arrivare a tanto, educati coi sistemi presenti. E dico fra me: che non farebbero essi, principalmente i giovani, se le accademie li guidassero per altro cammino? Forse salirebbero all'altezza dei sommi quattrocentisti e cinquecentisti; ed in alcuni rami dell'arte che riguardano la verità storica e la convenienza forse ancora più alto; perchè ora la civiltà rende famigliari mezzi e cognizioni che a quei tempi tornavano difficilissimi a conseguirsi" (1840)<sup>1064</sup>.

y) “Perchè esporremo noi, mi diceva un artista che non ha voluto esporre, se qui sono così scarse le commissioni, se non ci tiriamo addosso che le satire velenose dei giornalisti?

Quanto al primo lago, in complesso, permetteteci di dirlo, aveva ragione; benchè, infelice l'artista che lavora solo per guadagnare! Quanto al secondo, abbiamo a dire la nostra. Confratelli giornalisti, io prendo la comune difesa; aiutatemi tutti in caso di disgrazia.

Le satire dei giornalisti? E dove esistono queste satire? Son già compiuti tre anni, da che batto anch'io la pericolosa lizza, e non ho mai letto una cosa amara da rivolgersi indietro a proposito di artisti; i quali anzi vennero lodati quasi sempre, e tutti, buoni e cattivi, grandi e piccoli, gialli e turchini. Anch'io, e me ne dispiace, una volta ho ammassata una montagna di formule gratulatorie e le ho gettate a piene mani nel viso a tutti – se fossero state pane, avrei per un migliaio d'anni placate le gole di Cerbero, che sono niente manco di tre. Ed è questa una satira?

Altri a mia ricordanza, dietro piccoli segni d'amicizia, esibivano agli artisti di abbozzare gli articoli che li riguardavano, i quali perciò comparivano in pubblico col mutamento della prima in terza persona. C'è caso che gli autori di essi per impeto di umiltà si avessero scritta la satira?

Che se qualche zanzara vi muove intorno il lieve strepito delle sue ali, perchè mai voi altri, uomini grandi, ve ne indispettite subito, e vi mettete pazzamente a correr dietro pei campi? Che se vi credete gli imperatori nell'arte, perchè non vi ricordate la bella figura che ha fatto un imperatore, cacciando mosche? Che se taluno parla acerbamente di voi per invidia, credete che tutti vedano con gli occhi della medesima invidia, che tutti applaudiscano agli amari lor detti? No; tutti gridano contro, e il vostro trionfo si fa maggiore. Inoltre una critica severa è l'omaggio più grande che possa esser reso a un artista.

Una satira direte forse la mia, ma non è altro che verità. Sì è una verità che non espongono molti, perchè talvolta non lodasi una striscia d'azzurro nell'alto che deve esser cielo, e una striscia d'azzurro al basso che deve esser mare, una macchia come d'inchiostro caduta sopra la carta che deve essere un albero, e una figura qualunque con due gambe, che deve essere un uomo. Sì è una verità incontestabile che non esponete per un'esagerata delicatezza d'amor proprio, giacchè non tutti i vostri quadri sono trovati altrettanti capolavori, giacchè taluno di noi s'avvisa di farvi qualche umile osservazione, sotto voce e con la testa bassa. Per chi dipingete dunque? Forse per solo gli artisti? – Siete in molti, gli è vero; tuttavia sarete sempre in assai pochi. Forse per solo i committenti? – Ma voi sapete benissimo che spesso i medesimi committenti ignorano le belle virtù che contengono le opere vostre. Una volta dicevasi che la pittura è l'alfabeto degli idioti, è il libro nel quale tutti possono leggere; quindi allora il commovimento dell'anima nell'ammirare un quadro giudicava d'un quadro. Ma que' tempi sono passati; non l'anima, ma le pratiche ora informano un quadro; ora Apelle non ascolterebbe più il calzolaio che gli rimproverasse quel sandalo male dipinto.

Pure è la voce d'un paese, è l'entusiasmo d'una nazione, è l'applauso del mondo che forma la gloria d'un pittore. – Oh! Artisti, non vi sorprendano le basse ire, nobilitate l'anima vostra con nobili sentimenti, e l'opere vostre saranno più ispirate e più grandi. Fate anche voi, come fa la natura, che senza velo, senza smorfie palesa gli infiniti tesori delle sue bellezze sì al povero che al ricco, sì all'ignorante che al dotto; che ogni primavera, la quale è per così dire l'esposizione della natura, getta il candido manto che la ricopriva, spande il profumo delle sue valli fiorite, s'inebria coi canti degli augelli, dei venti e dei fiumi, abbandona all'ammirazione nostra lo specchio delle sue acque, la varia scena de' suoi paesaggi ridenti, la prospettiva de' suoi palazzi di porfido e di granito, adorni ai piedi con mille festoni di cespugli e di erbe, con le sue guglie rilucenti di nivea bianchezza alla cima; e così alle feste del suo amore e della sua gioia invita tutti gli uomini della terra.

<sup>1064</sup> P. S[ELVATICO], [...], «Rivista Europea», III (1840), 2, pp. 56-64.

Del resto, se i maestri vogliono allontanarsi dal pubblico, che inorgoglisce di averli a concittadini, che ogni giorno li nomina e a qualunque proposito, che li applaude, che prepara loro ghirlande e innalza archi trionfali, tanto peggio per essi; giacchè il pubblico è come la banderuola, che si move nel verso del vento che spira. Il pubblico s'avvezzerà a non vederli, e presto si dimenticherà di essi per applaudire, per tessere ghirlande e innalzare archi trionfali agli altri che verranno dopo di loro. Così va il mondo; chi parla ultimo ha sempre ragione. Per me, amo circondarmi di gioventù, perchè la gioventù è la poesia della vita, è la primavera dell'uomo, è il futuro ricco delle sue speranze, delle sue illusioni e delle sue gioie, è il sole che comincia a mostrarsi sull'orizzonte, luminoso ridente, in una fresca mattina d'estate. Per me, vi cerco, o giovani artisti, perchè avete ancora l'abbandono dell'anima, perchè credete nell'avvenire, perchè sognate di spesso, perchè siete di continuo gai, non curanti del dire del mondo e sprezzatori delle sue monotone piccolezze, perchè spargete fra noi le consolazioni che danno le arti e non le lasciate fuggire dagli uomini. Venitemi dunque intorno; ho anch'io qualche scintilla d'entusiasmo nel petto; spero anch'io delle vostre speranze; se diffido negli uomini, che rendono talvolta amara la mia parola, più amo la luce che l'ombra, più cerco i pregi che i difetti, mi viene più spontanea la lode che il biasimo; andiamo insieme scorrendo per queste sale, ragionando su i quadri, che ritroveremo per via, giacchè la scultura ci ha quasi abbandonati, l'incisione ha dato poco, e l'architettura non volle mostrarci che un progetto. M'udrete parlare di rado su gambe corte o lunghe, meno sfoggiare dottrine anatomiche, o dialogare in errori sottili, che appartengono alla più intima conoscenza dei segreti dell'arte. Vi confiderò invece, com'è costume fra buoni amici, le sensazioni, i movimenti, i piaceri, che l'opere vostre desteranno nella mia anima; e permetterete talvolta, che il mio pensiero segua negligente sè stesso, e vada libero errando, qua e là, partendo da qualcuno dei vostri concepimenti; come è proprio a chi ritrovandosi in ameno luogo, segue meditabondo il piede, e diletta di vagare ora lungo quel capriccioso torrente, ora sotto quell'ombroso viale, ora traverso quel prato, ora su per la china di quel monte" (1841)<sup>1065</sup>.

z) "Perdonateme, giornalisti fratelli, ma la è proprio così: quando noi, ed io pel primo, abbiamo un'opera qualunque su cui dar sentenza, cominciamo dal protestare al pubblico la più scrupolosa *imparzialità*; ma poi questa benedetta imparzialità, alla guisa delle acque limpide di un ruscello che, costrette a scorrere fra il pantano di un palude, finiscono a dilagarsi melmose per la campagna, la lasciamo attraversare (concedetemi la figura degna dell'Achillini) la grossa fanghiglia delle nostre prevenzioni, e quella ancora più grossa dei pregiudizii nostri, e l'altra peggio che fetida mota, voglio dire la boria più o meno superba di farsi valere per i da ciò della letteratura e delle arti. [...]

Fatto sta che non tutti suppongono che nella esatta imitazione della verità stia chiuso il grande scopo dell'arte, molti anzi vogliono tutt'altro. [...] D'ordinario i mecenati e gli artisti non diranno bello che quanto consuona ai greci tipi od ai sommi dipinti dei grandi vissuti nel secolo mediceo. I filantropi, i riformisti, tutti quelli che non pensano se non il progresso sociale, troveranno ammanierato quanto non sente le rigide linee di Giotto e dell'Orgagna. I letterati poi faranno il viso dell'arme finchè non vedranno sulla tela incarnate le loro metafisiche sottigliezze, che d'ordinario all'arte non si confanno per nulla... E il popolo, il popolo che nell'arte non intende se non quanto è vero, naturale, ricco di affetto, il popolo perché non lo ascoltiamo? [...]

Credono molti maestri di pittura e scultura che a far bello un quadro od una statua primo mezzo sia far trionfare il nudo; [...] poi questi maestri pensano niun conto potersi fare di un dipinto ove non sieno larghe drapperie che si affaldellino in belle pieghe. Poi vogliono la dignità delle pose e la accattano nei caricati movimenti degli attori comici o tragici. Poi l'effetto del chiaroscuro cercano ardito [...] e nel colorito, domandano più che la verità, l'armonia.

[Nel quadro di Bellosio la principale figura] per tutto mostra lo sforzo a farla parere teatralmente dignitosa. [...] Nell'altro gruppo di persone che è a questo [la giovane e il suo amato] vicino, [...] misti a molte bellezze veramente nobilissime, sono pure tanti gli artifizii da scuola che scemano gran parte dell'espressione. Scema, se non erro, alla espressione quel gran panno che in tanti difficili rigiri si attorce con ingegnoso pieghettare di falde intorno a tutte e tre le figure. Scema all'espressione quel vecchio che si atteggia allo spavento come gli Egisti e gli Oresti, rappresentati dai nostri affettatissimi attori tragici. [...] Io penso sia molto più utile cercare [nelle opere d'arte] prima di ogni cosa il bello morale, il materiale dapoi. [...] Raccolto nella mia solitaria opinione, aspetto il giorno in cui tutti domanderanno ai quadri storici ciò che domandano ad una tragedia ad un poema, ad un romanzo: l'affetto e l'insegnamento prima, poi la perfezione della forma. [...] Guai all'artista che si dimentica di quell'insigne precetto che *Il y a un vrai quelque fois qui n'est pas vraisemblable*. Relativamente all'arte questa sorte di vero cessa di essere verità, perché non ne richiama in nessuna maniera l'idea" (1841)<sup>1066</sup>.

aa) "Volendo poi trattare dei lavori delle arti con una critica assennata e sicura, l'educazione rendesi un *sine-qua-non* indispensabile come la luce a chi vuol distinguere i colori, perciocché la critica non consiste nell'asserire come si fa d'ordinario: questo è bello, questo è brutto; questo è sublime, questo è triviale; questo

<sup>1065</sup> B. [DE BONI], *Itinerario della mia settimana*, «Gondoliere», IX (1841) n. 32, p. 256; n. 33, pp. 258-64.

<sup>1066</sup> P. SELVATICO, *Sopra un quadro di Carlo Bellosio rappresentante alcuni episodii del Diluvio*, «Rivista Europea», IV (1841), 3, pp. 86-100.

è espressivo, questo insignificante: la critica sta nell'indagare, nell'esaminare, nel far conoscere le ragioni elementari, le ragioni tecniche per cui un'opera è lodevole o biasimevole. Non è sull'effetto che il critico dee versare le sue parole, ma sulle cause che producono gli effetto. Conoscendo le cause, allora egli adempirà l'ufficio della critica quando dirà all'artista: voi avete avuto quest'esito sfortunato perché avete agito così piuttosto che nel contrario modo: voi avete avuto un felice risultamento perché avete adoperato i mezzi dell'arte con accorgimento estetico e coi principj della filosofia. Il critico adempirà l'ufficio suo quando istruirà i cultori delle arti con considerazioni e coi ragionamenti della sapienza, non semplicemente lodando o vituperando alla cieca come di consueto si usa. Le ragioni artistiche non sono fantasie da visionari, né cose di sì facile percezione che possano da sé concepirsi anche dai fanciulli, né sono di sì poca importanza che possa disconoscerle chi voglia condegnamente trattare la critica. Quando le arti s'addentrano nelle intimità de' riposti loro artificj, nelle quali il critico dovrebbe pur penetrare, allora, vestendo un carattere più nobile, si cangiano in scienze. [...]

[Occorre deplorare] ogni primo venuto [che vuol] mettere le mani prima degli occhi, e montando la sedia della dittatura proclamar come legge la propria maniera di sentire e di vedere; [...] e quei molti che privi d'ogni pratico erudimento dettano colle parole e cogli scritti sentenze inappellabili sopra ogni specie di geniali produzioni; [chi intende] nelle arti fare un giudizio illuminato senza la menoma artistica coltura, senza un'artistica intelligenza che vi guidi a scoprire le virtù e le imperfezioni, [chi vuole] costituirsi giudice [senza aver] lunghi esercizi durati sugli spartiti e sulle note, sugli strumenti o sul canto, ma solo perché [frequenta] da anni le rappresentazioni del teatro senz'aver mai avuto in pensiero di conoscere quante siano le note, quanti gli accidenti; che sia armonia, che sia melodia; che sia tempo debole, che sia tempo forte; che sia il contrappunto, che il ritmo. [...] Considerando solo che tutte le arti sono sorelle e che tutte hanno i loro segreti misteri, ne viene di conseguenza che senza una positiva istruzione non se ne può conformemente parlare" (1842)<sup>1067</sup>.

bb) "I critici pedanti si distinguono dalle altre famiglie di critici musicali per alcuni singolari caratteri esterni, vale a dire corporatura per solito massiccia [...].

I critici musicali della specie dei *pedanti* di cui ora parliamo, se hanno a recar giudizio del valore di qualche spartito, sia pure o teatrale o sacro od altro, non badano neppur per sogno ad osservare in che modo o quanto sia esso sparso di melodie di gusto uovo, o svolte con forme più o meno originali e caratteristiche, o per dir tutto in una parola, se appaja esso più o meno ispirato. E che cosa importa ad essi dell'ispirazione e di tutti i pregi che ne derivano, frivoli e di nessun peso per la scienza? E che cosa importa ad essi che la composizione ardata, vivace, e anche se volete bizzarra, manifesti un ingegno pronto e audace, ed un'anima calda e sensibile, se tutto questo è a prezzo di una sufficiente dose di spropositi di contrappunto e di strafalcioni d'armonia? (1843)<sup>1068</sup>,

cc) "[Primo requisito del pubblico che giudica] è l'intelligenza, dico che questa sarà come la face che rischiarerà la mente de' giudicanti. Ogni giudizio debbe partire da una certa convinzione, da una certa cognizione della causa, il che non si fa senza intelligenza. Dunque, direte voi, bisognerà che il pubblico s'intenda di musica? Sì signore. Ma intendersi di musica non equivale già al saper di musica, all'essere dotto in armonia, al posseder più o meno quest'arte. Io chiamo intelligente colui che senta e capisca quanto ode, che per ingegno, educazione, coltura, ed esperienza siasi formato un criterio, che abbia esercitato, od eserciti le sue qualità intellettuali, e via discorrendo. Non è egli vero che voi, sebbene non pittore, né erudito in pittura, né poeta, né esercitato in poesia, sapete distinguere un buon quadro da un cattivo, un bel sonetto da un brutto? Se è così io vi assicuro che voi quantunque né musico, né dilettante, per l'intelligenza vostra potete anche seder giudice di musica in qualunque teatro. Mi direte che il vostro orecchio non è molto fino, che non è in grado di apprezzare tutte le armoniche gradazioni. Lo so, mio caro, che il vostro udito non eguaglia la delicatezza del vostro sentire, e so pure che molti per essere d'orecchio fino e sensibile si stimano i migliori giudici in musica; ma io credo che questa finezza e sensibilità, opportunissima in vero, non costituisca tutta l'intelligenza musicale. L'intelligenza, primo requisito del giudizio, debbe risiedere oltre il timpano acustico, oltre i confini della organizzazione; l'orecchio non è che l'usciera del giudice. Se la miglior disposizione degli organi sensorii dovesse decidere in questa ed in altre materie, penso che molti sciocchi sarebbero intelligentissimi, e gli occhi lincei sarebbero i migliori giudici in pittura, siccome erano una volta in letteratura gli uomini di netto naso, *emunctae naris*. – Altri poi credonsi d'aver la prerogativa di giudicare perché sono infarinati di musica, ne conoscono il vocabolario, si dilettono di canto, o di suono, di cantori, o suonatori. Benissimo. Siedano pure costoro tra giudici, ma non a preferenza d'altri non infarinati, non dilettanti. [...] Torno a dire che richiedesi intelligenza, non scienza, tanto meno la saccenteria; ripeto che per pronunziare un giudizio esigesì criterio e buon senso, non dottrina ed erudizione. [...]

Evvi di più un pregiudizio in questa parte, ed è che si possa dare una musica dotta, ed un'altra popolare, cosicché ove il comune intendimento a quella non giunga, possa almeno a questa arrivare. Così p. e. per chi non intende Dante, od Alfieri, havvi Metastasio, o Goldoni; per chi non sente le opere di Raffaello e di Paolo,

<sup>1067</sup> G. VITALI, *Delle presenti condizioni della Musica*, «Gazzetta Musicale», I (1842), n. 16, pp. 65-66.

<sup>1068</sup> B., *Diverse specie di critici musicali. I critici pedanti*, ivi, II (1843), n. 4, pp. 13-14.

havvi le bambocciate fiamminghe. Al che si risponde essere nella musica, come nella poesia, e nella pittura diversi generi, diversi stili, i quali siccome esigono egual maestria nell'artefice, così richiedono pari discernimento nel giudice, in modo che colui che non aggiunge allo stile sostenuto dell'opera seria, difficilmente intenderà il semplice della buffa, supposto che sieno ambedue lavoro perfetto nel loro genere; epperò divien superflua la distinzione tra la musica dotta e popolare, perché ogni musica debbe essere dottissima, cioè vera e buona musica, che significhi qualche cosa, che esprima, che dica quanto debbe dire, e corra speditamente al suo scopo" (1843)<sup>1069</sup>.

dd) "Il soggetto, il divertimento, l'occupazione, la mira e spesso il lucro di molti fogli periodici, sono i teatri. In teatro le più volte nascono i pensieri d'istituire nuovi giornali, in teatro se ne adunano i compilatori, in teatro se ne fanno le condizioni, in teatro si procurano gli associati. Così avviene che le opere e le persone giudicate ogni giorno da un pubblico intero, son quelle di cui si parla con leggerezza, di cui si sentenzia con più gravità: perché ognuno vuol avere un modo tutto proprio nel parlar di teatri, e pochissimi sono che d'ordinario ne parlino senza *arrière-pensées*. Or molti e diversi sono i metodi di scrivere siffatti articoli. Alcuni scrivono per farsi detestare, trovano a dir male di tutto, e veggono sempre le cose dal lato sinistro, che non manca mai nelle cose umane. simili a coloro che si divertono nell'assistere all'esecuzioni di giustizia, alle forze de' così detti *Alcidi* ed a' balli dei funamboli, essi gioiscono della dubbia riuscita di uno spettacolo o di un artista per poterne dir male. Vi sono, al contrario, gli scrittori ampollosi, che trovano tutto bello, magnifico, sublime, incomparabile, non mai visto, non mai inteso, né che si sentirà o non si vedrà giammai. Per loro ogni autor di tragedie è un Alfieri, ogni maestro un Rossini, ogni cantante una Malibran, ogni attore un Vestri. Ecco il loro linguaggio a punti ammirativi, ridotto a poche parole. *Divino! Sublime! Sommo! È un genio! Fece furore! Destò fanatismo, frenesia* ecc.!!! Che questi pietosi scrittori il facciano per solo buon cuore o per irresistibili *seduzioni*, io non accerto né dell'uno né dell'altro, e lascio alla coscienza del lettore di credere qual più gli torna de' due. Intanto è uopo convenire ch'è un vero peccato per l'arte che questa classe di scrittori si vada ogni giorno estinguendo. Alcuni scrivono per divertimento, trovano a dire i bei motti, tirano la loro piccola risata, e come di una rosa, fanno perdonare le punture in grazia dell'odore. Questi sono gli scrittori faceti, che abborrono la severa critica, a cui preferiscono l'epigramma ed il frizzo, né, a mio credere, vanno errati, perché sovente la satira penetra là dove la logica ritorna impotente. Ma l'imparzialità di costoro qualche volta è problematica, perché chi si vuol divertire, spesso si diverte a danno del vero, e null'altro trova veramente immortale che la noia. Altri poi scrivono per dottorarsi; sfoggiano in regole e in precetti, portano esempi, citano sempre la loro intelligenza nell'arte, e questi sono gli scrittori pedanti. Essi si distinguono per gli esordi a principi generali, che appiccano ad ogni più leggero articolo, dove mostrano di conoscere l'estetica di tutte le arti a menadito, e per un trillo d'una cantatrice o una *piroette* d'una ballerina son pronti a recare un passaggio in greco o in latino. Vi sono gli scrittori innocenti, che sono veramente la perla de' galantuomini. La loro bonomia nel dar le relazioni teatrali è edificante, perché la buona fede fa accettar loro ogni qualsiasi opinione, e sono capaci di darne tre o quattro tutte diverse e discordanti fra loro. Essi formano l'anello tra gli scrittori ampollosi e gli scrittori ignoranti, dei quali per carità fraterna non intendo parlare. Vi son quelli che scrivono i loro articoli teatrali in arabo, in turco o lingue simili a queste, e spessissimo adoprano anche modi e parole non appartenenti ad alcuna favella conosciuta nel mondo. Questi sono gli scrittori oscuri o fantastici, come meglio si vorrà chiamarli, i quali hanno certe espressioni musicali veramente singolari e inimitabili. Costoro, per gli amatori della curiosità, sono forse i più piacevoli ed ameni di tutti, ed inoltre hanno il vantaggio di essere sempre innocui, perché non compresi da nessuno. Vi sono poi gli scrittori cortesi e gentili, che sono le dame del giornalismo. Il loro stile è come il loro cuore – puro e senza macchia. – Essi sono indulgenti per amabilità, lodano sempre che ve n'è la menoma occasione, e se criticano, battono col bastone di bambagia. Vi sono gli scrittori *officiosi*, de' quali non è uopo parlare, perché ognuno li distingue di leggeri a prima vista. Essi si accodano, per così dire, agli impresari ed agli artisti, e non hanno altro linguaggio che il loro, non nutrono altre passioni che le loro, non concepiscono altre speranze che le loro. Questo è in generale, perché poi vi sono i casi particolari. Vi sono, per esempio, quelli che scrivono senza aver veduto lo spettacolo; né dovete ridere perché chi ne ha voglia veramente, legga bene gli articoli di parecchi giornali, e vedrà uno scrittore da un numero all'altro contraddirsi e disdirsi colla più grande facilità, vedrà ora levato a cielo ed ora messo all'inferno la stessa opera, gli stessi attori. E quello ch'è più specioso, questi cambiamenti dal male al bene e dal bene al male avvengono nello stesso mese e qualche volta in pochi giorni. Vedrà annunziati spettacoli a teatro chiuso, cambiati e guasti titoli di spartiti e nomi di artisti, mentite le date de' giorni, improvvisati *furori o fiaschi* che non hanno mai esistito, vedrà infine tutto ciò che possono scrivere gli autori di articoli teatrali.

Gli scrittori de' bollettini teatrali debbono essere severi, ma non ingiusti: faceti e motteggiatori, ma non maldicenti; accorti esaminatori dell'arte, ma non pedanti; cortesi e gentili, ma non condiscenti; infine, mi si perdoni il modesto spirito di *camaraderie*, debbono essere tali da poter servir di modello agli scrittori di articoli teatrali" (1843)<sup>1070</sup>.

<sup>1069</sup> B-i, *Sui giudizi musicali*, ivi, n. 34, pp. 145-46.

<sup>1070</sup> L. , *Gli scrittori di articoli musicali*, «Vaglio», VIII (1843), n. 31, pp. 247-48.

ee) “Tempo fa ben pochi eran i letterati che s’impacciassero di critica teatrale; imperiocché molto coraggio e una certa qual fondata riputazione abbisognavano a percorrere questa sì spinosa carriera, alla cui estremità, anche guardando attraverso al prima della più possente immaginazione, travedevasi nulla più che una nuda e fredda soffitta a domicilio, ed un modico e incerto salario di alcune centinaia di lire. Il Pubblico, in tal guisa, riportavasi fiducioso nel sano giudizio del critico imparziale, e la professione del giornalista era, se non meritatamente ricompensata, almeno riverita ed onorata. Oggidì i nostri letterati paragonar potrebbonsi ai soldati; non hanno imparato nulla; cionondimeno vogliono sussistere. Rara cosa sarebbe il trovare una sola famiglia della quale o un figlio, o un cugino, o un commensale, non iscrivano articoli teatrali. I collaboratori dei giornali teatrali hanno il tristo incarico di recarsi quotidianamente a teatro, onde darne alcun cenno. Costoro, senza ben fondate ragioni, tormentano senza posa sé stessi ed altrui; prendono in avversione tal loro incarico, e il teatro è per essi una seccatura, una vera prigione; ne nasce che e’ sono discontentabili, irrequieti, vi s’annoiano, ed opinando altrettanto debba provare il Pubblico, non si stancan mai assicurare anche questo snervato e insuscetibile alle sensazioni ed ai piaceri del teatro. Un Pubblico però esiste, il vero Pubblico, semplice, spiritoso, capace d’emozioni, che non si guasta egli medesimo il piacere che prova. [...] Il Pubblico non è schiavo della critica, e accorre al teatro onde giudicare da sé, senza dipendere da nessuno” (1843)<sup>1071</sup>.

ff) “Ora saranno quindi anni – e non è poi questa una età che non si possa ricordare, – lo scrivere ed il giudicare di arti belle era fra noi un privilegio riserbato a pochissimi eletti: e quelle pagine apparivano (salvo qualche onorata eccezione) così dolci di critica, così umili ed obbedienti alle glorie da anni ed anni tenute per infallibili, che i quadri e le statue si predicavano come meravigliose, non a ragione del reale merito loro, ma dietro il nome degli artisti che avevanli o dipinti o scolpite.

Se non che, a turbare i sonni di questo pacifico mondo sorse un ingegno possente, il quale, vedendo i suoi concittadini dormire beatamente sugli antichi allori, ed intanto le straniere nazioni andar famose di nuove glorie e di opere in ogni arte stupende, sentì un nobile sdegno; ed in quell’arena, nella quale sino allora non erano discesi che eroi incipriati ad armeggiare con simulacri di lance, si gettò tutto grave di ferro, menando con uno spadone a due mani gran colpi alla disperata. Il campo fu presso che tutto disseminato di morti e di feriti: si alzò d’ogni parte un grido di paura e di ribrezzo: ma il nuovo campione [Selvatico], poco badando agli urli ed alle minacce, non istette indietro, non ripose la spada. [...] La cieca venerazione per gli antichi fu sempre una piaga delle arti belle, piaga la più mortale di tutte, che porta stragi e rovine non solo nel cieco volgo, ma negli artisti medesimi, i quali, o difficilmente si spogliano d’ogni prevenzione, o per naturale inerzia si accontentano d’osservare cogli occhi degli altri, o finalmente per timida piccolezza d’animo sono veneratori dell’altrui autorità. Onde le moderne opere tutte per cose da poco e meschine, le antiche si tengono per miracolo bellissimo e venerando; quasi che la polvere de’ secoli fosse battesimo di gloria e d’immortalità. [...] E pare a badar loro che la natura si presenti all’uomo sotto di un aspetto soltanto, e questo felicemente colto dai bisavoli nostri, ai figli ed ai pronipoti nulla sia rimasto, nulla rimanga più da fare. Da ciò nasce che e’ barbassori non altro propongano ad esempio che i classici, *non adottino altro genere che quello da essi derivato*, dimenticandosi così che ne rimane tutto giorno sotto gli occhi ancora splendido di vita e di novità quel divino modello, cui devesi tanti prodigii, voglio dir la natura. Né si creda da ciò che il Soster, contentandosi dell’unico studio della antura, bandisca la crociata contro allo studio degli antichi: che anzi egli stima tanto nuocere all’arte l’ostinata venerazione pel classicismo, quanto l’ignorante trascuratezza di quello ed il cieco amore per la sola natura senza diligenza per iscioglierla, e senza studio per saperla imitare. Qui ben a ragione il nostro bravo autore domanda una nuova istituzione, una scuola che fosse per le arti belle quello che è la filologia per la letteratura” (1844)<sup>1072</sup>.

gg) “L’importanza della stampa in materia di musica non è abbastanza conosciuta in Italia, e prova en sia il vedere a che si riduca la redazione speciale, come, ed a chi venga affidata questa partita dell’arte, che è, e deve essere di grande interesse, o maggiore, per lo meno, di quello in cui è generalmente tenuta. No: non è abbastanza avvertita l’influenza ch’ella può esercitare sulle inclinazioni delle moltitudini e sul gusto delle masse. Eppure, quale avvi mai più vigorosa potenza, quale maggior forza d’azione morale sul pubblico, quanto il predicargli l’amore dell’arte, avvezzarlo ad analizzare le proprie sensazioni, e a rendersene conto, educarlo al vero bello, ed istruirlo, mettendo la scienza e l’arte alla portata della di lui intelligenza, ed innalzando la di lui intelligenza più dappresso che fia possibile alle produzioni dell’arte e della scienza? Volete voi del progresso nelle masse? Volete dei veri apprezzatori dell’ingegno di un artista? Dove li prenderete voi (poiché parlando del pubblico in generale, a volere o non volere, bisogna prenderlo com’è), dove li prenderete, se lasciate questo pubblico vagare co’ suoi giudizi in balia del primo vento, che li disciolga, o se, ciò che è peggio, voi gli inculcate i vostri falsi principj, le vostre personali inimicizie, o le vostre amicizie sospette? In paesi che non sono i nostri, ed in cui le colonne di un giornale di Teatro sono redatte da uomini dell’arte, o di coltura

<sup>1071</sup> [P. COMINAZZI?], *Il pubblico e la critica teatrale*, «Fama», VIII (1843), n. 80.

<sup>1072</sup> J. CABIANCA, *Dei pregiudizii e delle false idee degli artisti nelle belle arti, opera di Barolomeo Soster*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 71, pp. 281-83.

speciale, il pubblico, fidando nella loro superiorità intellettuale, ama d'informare al loro il proprio giudizio, e quindi per rettificarlo dice fra sé stesso, *vediamo un po' cosa ne dice il giornale*. Come vanno invece le cose fra noi? Un galantuomo che voglia rapportarsi al giudizio di un qualche giornale, non trova in esso che proposizioni troppo spesso erronee, opinioni senza convinzione, e qualche volta fors'anco mancanza assoluta di buona fede; dal che, come natural conseguenza, ecco derivarne l'aberramento, i pregiudizi e la diffidenza nelle vergini impressioni del pubblico. Perché prima della *Gazzetta Musicale di Milano*, non si è mai pensato di istituire in Italia un giornale unicamente consacrato alla musica, ed esclusivamente redatto da persone non del tutto estranee all'arte ed alla scienza, e quindi per loro mezzo smascherare così una volta e far giustizia di que' trafficanti di notizie teatrali vere e false, che non solo fra noi, ma ciò che è il maggior torto, ancora fra gli esteri vanno a spargere il ridicolo e l'onta della loro esistenza? E quando si penserà di imporre il silenzio, ed un eterno silenzio a que' letterati, o facenti-funzione, i quali ignari de' primi elementi della musica si arrogano il diritto di emanare in proprio nome ed in quello del pubblico, opinioni che spacciano per dottrine, e principii da applicarsi ad un'arte della quale non comprendono un'acca? Ed in grazia, se non siete in grado di poter parlare di quest'arte da buoni e sensati conoscitori; se siete inabili di rilevare per voi stessi le bellezze o i difetti, non sarebbe cosa molto più onorevole per voi il tacere, poiché immensa più che non grande e seriosa si è la missione di uno scrittore letterario-musicale? Che un uomo di mondo incappi in erronee sentenze, parlando di musica, la è cosa naturale; la sua punizione sta nel ridicolo ch'ei si attira, ed i suoi giudizi che non hanno valore che per lui che gli ha pronunciati, non lasciano traccia di sorta. Ma che possano darsi persone le quali abusando della loro facilità di scrivere, si mettano innanzi audaci a sentenziare quali aristarchi: che possano darsi persone le quali approfittino di una riputazione o giustamente od ingiustamente acquistata, per usurparne una seconda in una partita, che assolutamente non è la loro, egli è questo un tale arbitrio, che ormai non si dovrebbe più tollerare, gli è uno scandalo, inconciliabile col progresso dei lumi, e col buon senso di una società, che così svisceratamente si è data alla musica" (1844)<sup>1073</sup>.

hh) “È questa una delle questioni più spinose e che suscitano maggiori discordie fra tutte quelle che vengono combattute e difese sul campo dell'intelligenza. Vi sono gli eclettici che vorrebbero generalizzato il diritto di giudicare dei prodotti di un'arte ad ogni persona che abbia criterio, gusto, finezza nel sentimento del bello, conosca ella od ignori il meccanismo delle regole su cui l'arte è basata, e vi sono d'altra parte gli esclusivi che rifiutano rigorosamente questo diritto ad ogni profano, non ammettendo che vi possa essere giustizia di giudizio sotto l'involucro di frasi, alle quali manchi il tecnicismo delle espressioni.

Frammezzo a queste due opinioni tanto divergenti, e che sono sostenute da ragioni in apparenza inespugnabili, il problema resta ancora indeciso, e la critica domanda ancora a chi debba consegnare i suoi due magnifici emblemi, il turibolo e la sferza; incerta com'è d'ingannarsi se s'attacca o all'uomo che ha per tutta sua guida il gusto, o a quegli che è trionfalmente penetrato nel santuario dell'arte.

Io certo non voglio, né adesso né più tardi, mostrare a nudo la mia opinione su questo riguardo; lo scioglimento della gran disputa non sarà mai un effetto del ragionamento ma del tempo e dei fatti, ed io abbandono volentieri a queste invincibili potenze l'incarico di determinare la vittoria ad uno dei due partiti. Mio solo scopo, trattando un tale argomento, si è di offrire così alla rinfusa, come si presenteranno nel mio cervello, alcune idee che militeranno ed in favore e contro i due principii sì opposti, e che si urtano sì fieramente di fronte. Starà ai lettori trarre tutte le deduzioni che sembreranno a loro più convenienti.

Ma prima di tutto, onde la mia intenzione non venga fraintesa, io debbo dichiarare che non mi fo per nessun conto il difensore di quella parte di giornalismo, che nell'audace sicurezza d'una ignoranza senza confronti, abusando stranamente di una posizione acquisita per una di quelle bizzarrie sociali di cui né io né voi potremmo mai dare la soluzione, getta là col sussidio d'un certo numero di vecchie frasi eternamente ripetute, delle sentenze gonfie di alterezza e di dispotismo e che giungerebbero a suscitare il dispetto se non fossero alla fine sì stravagantemente ridicole ed imbecilli. No mio Dio! Lungi da me il pensiero di perorare la causa di esseri che mancano di tutto, d'intelligenza e di gusto, di principii e di convinzioni, d'idee e di criterio, di grammatica e di buona fede; d'esseri che imbandiscono la terribile arme della pubblicità per servire a bassi interessi, a meschine passioni, a parzialità rivoltanti; d'esseri infine che quando non hanno nulla meglio da fare si mettono alla coda del pubblico, e battono le mani quando esso batte, fischiano quando esso fischia, impotenti come sono a formarsi da sé stessi un giudizio, che possa venire approvato dal loro intelletto e dalla loro coscienza. Io abbandono volentieri questi vermi della critica, queste creature che gettarono la mirabile statua del giornalismo nelle fogne e nel fango, ai sorrisi d'ironia, agli scherzi sanguinosi, alle osservazioni pungenti e giustamente velenose di coloro, che provano dei santi trasporti d'ira quando scorgono queste mani mercenarie aggrapparsi a tutte le celebrità, a tutte le illustrazioni, a tutte le glorie per deturparle coi loro biasimi, per deturparle più ancora coi loro encomii. Artista o no, io parlo soltanto del critico che ha della nobiltà, della grandezza nel cuore e nell'intelligenza, e che non accetta altra schiavitù tranne quella della propria coscienza. Ed ora che ci siamo bene intesi su questo punto, lasciatemi penetrare intrepidamente nell'argomento.

Non è critico chiunque voglia esserlo; è questo un assioma quanto altrettanto facilmente posto in non cale. Non basta essere uomo di genio, di spirito, di gusto, per credersi atto ad assumere la terribile funzione di

<sup>1073</sup> P. A. MINOLI, *Sulla musica di Adam, nel balletto, La Gisella*, «Gazzetta Musicale», III (1844), n. 9, p. 37.

raddrizzare, di confermare, e qualche volta di creare la pubblica opinione gettando là la propria, come una splendente colonna di fuoco destinata a guidare le masse attraverso il misterioso cammino dell'avvenire dell'intelligenza. Il talento della critica è una specialità che ha una necessaria analogia ma che non può confondersi colle altre varietà di talenti che servono a costituire il poeta, il romanziere, lo storico, il compositore, insomma l'artista a qualunque ordine esso appartenga. Il critico deve avere come tutti questi una superiorità intellettuale incontestabile, ma composta di elementi diversi, giacchè gli uni debbono essere apostoli, mentre egli sarà il Lutero dell'arte e delle sue produzioni.

Io non darò certamente la definizione fisiologica del critico; l'impresa è troppo ardua perché io m'attenti circoscrivere in qualche frase il senso complesso rappresentato da questa grande parola. Mi limiterò ad accennare alcuni dei rapporti che lo legano e che lo distinguono dal resto degli artisti.

L'immaginazione, questo sangue che alimenta, che feconda, che genera l'idea, ed il gusto che scieglie, che prepara, che modifica, che abbellisce, e che crea alcune volte la forma da cui l'idea sarà rivestita, ecco i due principali estremi che disegnano la figura dell'artista. Tutto il resto non è dal più al meno che un assieme di qualità intermedie che sentono vivamente, per così dire, la consanguineità con questi due punti cardinali. Privo d'uno di questi due elementi fondamentali l'artista è incompleto e deve necessariamente mancare alla propria missione; sono due principii che hanno bisogno d'appoggiarsi a vicenda e che non possono essere impunemente separati: sono l'anima e il corpo legati da un nodo fatale ma necessario, sciogliendo il quale voi trovate subito per corollario la morte.

Il critico non ha bisogno, strettamente parlando, di questa dualità intellettuale; purchè possa comprenderla, apprezzarne il valore e l'importanza, scorgerne i difetti e le mancanze, valutarne l'esagerazione o l'insufficienza, sottoporla insomma al crogiolo dell'analisi, egli ha quanto occorre onde poter affrontare intrepidamente i doveri delle proprie funzioni" (1844)<sup>1074</sup>.

ii) "Analizzatore tranquillo, sicuro, coscienzioso, [il critico] rifiuterà l'assoluto nell'arte, come cercherà di opporsi alle transizioni troppo rapide, che con mal regolato sconvolgimento vorrebbero gettare a terra tutti gli altari prima di sostituirci dei nuovi. Il critico s'assiderà giudice e consigliere freddo ed imparziale fra il passato ed il presente, cercando di trarre da ambedue l'insegnamento per l'avvenire. Né una simpatia eccessiva per la sua epoca, né una smoderata religione per l'antichità determineranno i suoi giudizi, ma solo l'esame attento e riflessivo del come i nuovi tentativi soddisfino ai nuovi bisogni, anatomizzando del pari e la servilità che cerca di divinizzarsi aspergendosi colla polvere di vecchie ruine, e la febbrile convulsione che urta impetuosa contro tutti i freni, mormorando la pomposa frase – indipendenza del pensiero. [...]

La questione principale sta in questo: *dev'essere egli permesso il discorrere di un'arte ad un uomo che non ne conosce i pratici misteri?*

Noi non ci attenderemo sicuramente di sciogliere risolutamente il quesito, ma ci azzarderemo ad offrire alcune considerazioni sufficienti, a nostro giudizio, a far valere i diritti della critica ignara dei segreti positivi musicali, purchè essa venga ristretta entro certi confini, adoperata con convenienti restrizioni e con opportune cautele, e rivolta a certi speciali bisogni di una certa classe d'intelligenze, bisogni che debbono essere avvertiti e soddisfatti da questa gran guida delle idee progressive, la stampa periodica.

Oltre le mille importanti differenze che stabiliscono una grande linea di separazione fra l'arte e la scienza, ne esiste una che noi vogliamo determinare, perché ci sembra giovare al nostro pensiero. Sta questa nel vario processo con cui si formano e si sviluppano le vere superiorità in queste due regioni, aperte ai voli dell'umana intelligenza. Nella scienza l'ordine delle idee è completamente gerarchico; una cognizione è gradino ad una cognizione superiore; l'ingegno può, in proporzione della sua abbondanza e della sua facilità, percorrere con più celere prestezza il cammino che guida all'apogeo della scienze, ma non può, neppure nella sua condizione più eccezionale, ometterne il più piccolo tratto, saltarne a piè pari alcuna porzione [...].

È facile determinare quanto diverse da quelle della scienza sieno le condizioni dell'arte. Inoltre emanazione immediata dei costumi, delle credenze, delle idee d'un popolo, l'arte s'assoggetta ad un'infinità di modificazioni, che variano ad ogni volgere d'età, ad ogni rivoluzione di idee, ad ogni cambiamento di culto e d'abitudini. L'arte è più essenzialmente individuale, o tutt'al più nazionale, mentre la scienza è umanitaria. Ogni popolo ha la sua musica e la sua poesia; l'umanità tutta non ha che una sola matematica" (1844)<sup>1075</sup>.

jj) "Chi legge e medita avrà osservato che le idee altrui, quando non sono in opposizione alle nostre, entrano, nuove e pacifiche abitatrici, in quel piccolo universo che è il cervello, e vanno diritte alle loro cellette ove restano spesso per anni né fecondate né fecondatrici, finchè un qualche singolare avvenimento metta in trambusto lo stato di cui si sono fatte cittadine; e che al contrario se esiste cotale opposizione un subito subbuglio l'annunzia e nascono rapidi paragoni e confronti e le idee accozzate si uniscono e si respingono producendo idee nuove ed accrescendo la vita intellettuale, a quello stesso modo che dalla rapida combinazione di corpi dotati di opposta elettricità si formano copri nuovi con emanazione di luce e calore. Ora ci pare che la critica di strugitrice renda più fedelmente questo fenomeno psicologico. La creatrice per

<sup>1074</sup> BERMANI, *Della critica in fatto d'arte. Articolo I*, ivi, n. 18, pp. 72-73.

<sup>1075</sup> BERMANI, *Della critica in fatto d'arte. Articolo II*, ivi, n. 51, pp. 210-11.



sceverare dalle cento idee che s'affacciano in sul primo istante quella che a suo parere stima la ottima abbisogna di lunga e seria meditazione, e non è rado che nelle successive operazioni dell'intelletto si distruggano le anteriori, od almeno si tragga tutto forzatamente, per la vanità propria di ogni scrittore, ad un'idea preconceputa, la quale alla perfine potrebbe essere né più bella, né più buona, né più vera dell'altra. Che chi senza nulla alterare, senza nulla distruggere, vi mette innanzi ciò che passò nella sua mente e vi narra, fedele storico, come l'atto del distruggere s'operò in lui e per quali ragioni, fa questo di buono che non serve ad alcun sistema, non v'impone pedantesco le proprie opinioni e falciando la messe da voi cresciuta lancia a stanca a dritta e dopo le spalle le sementi di nuova messe e di più abbondante ricolta. Concediamo anche noi che la critica creatrice vi da traccie sicure per rifare il mal fatto, ed anzi una nuova e completa creazione da sostituire alla vostra, e che la distruttrice vi offre solo sparsi elementi ed idee vaghe e indeterminate quali le vide nel loro nascere; ma è da riflettersi che dei Tassi i quali per compiacere a' suoi critici rifacciano le Gerusalemme non ne fu che uno, e gli dieder del pazzo" (1844)<sup>1076</sup>.

kk) "Il sig. Selvatico osserva che la istoria, affinché rechi [...] vantaggi, «è mestieri che sia esposta in ben altra maniera da quella che fu fin qui; perché fin qui non sempre la istoria dell'arte scrivemmo, ma quella degli artisti, non il progredimento intellettuale ma una raccolta di biografie»; e ponemmo sull'altare la forma, e quella ci piacque considerare come unica mira dell'arte; onde i primi onori furono attribuiti a Tiziano ed al Tintoretto, i secondi ai Bellini, al Cima, al Bozzoli. [...]

«è mestieri infine ritenere il principio che l'arte grande ed utile veramente non può essere se non la rappresentazione del vero, ma solo di quello che manifesta il bello morale, od il bello fisico eziandio in quanto è scala e puntello dell'altro.

Diretto da tali intendimenti deve lo storico nell'esaminare i lavori dell'arte ricercare «quale pensiero dominasse l'artista nel rivestire di forma il suo soggetto», se questo pensiero era quello che doveva scaturire naturalmente dall'argomento rappresentato; «se la maniera con cui la espose era la più acconcia a renderlo evidente»; se infine, «abbia saputo in ogni parte improntarvi quel marchio particolare che guadagna l'attenzione e le impressioni rafforza». Dopo di che può addentrarsi a sua volta negli artifizi della forma e parlare di colore, di disegno, di anatomia, non dimenticando però giammai che la forma deve soccorrere al concetto, non scambiarlo od oscurarlo. [...]

Senza dubbio luminose dottrine, osservazioni acute, utili avvertimenti si trovano in questo discorso; ma dubitiamo se il prefiggere determinate e particolari viste alla storia delle belle arti giovar possa veramente al fine contemplato; e crediamo che l'ufficio di adempierle sia diverso affatto da quello dello storico, e sovente anzi ad esse contrario. Poiché se chi narra i fatti intende far prevalere un suo particolare sistema egli sarà spesso tentato a presentarli sotto un punto di vista che sia a' suoi principi favorevole ed a torcerli in guisa che possano ad essi servire; e non sempre alle tentazioni si resiste. A parer nostro basta che lo storico comprenda la ragione delle arti ed i loro veri bisogni, e che racconti i fatti nella loro schietta ed intera verità senza amore di parte e senza preoccupazioni di scuola; che allora quella ragione sarà naturalmente chiarita, e que' bisogni saranno soddisfatti" (1844)<sup>1077</sup>.

ll) "Quel lottare di opinioni diverse ed opposte, di oppostiti e diversi sentimenti, che è il carattere dell'età nostra, ferve anche nei campi dell'Arte. Dalle opinioni trasmodate, dai sentimenti che bollono fremendo, nascono le ire sconsigliate, allorché sentimenti ed opinioni abbiano la buona fede per fondamento. Quando servono di maschera ad orgogli o ad abbiatti interessi, ne vengono male arti e laide colpe. Nell'un caso e nell'altro, ne scapitano la ragione e la verità, pericola il bene sicuro dell'umana famiglia, e si diminuiscono quei dilettevoli dai quali è infiorata la vita.

Le sette che pugnano sui campi dell'Arte non sono meno iraconde né intolleranti meno, di quello che fossero iraconde e intolleranti le sette che hanno diviso le religioni e le nazioni. Dalle quali, per certo, non venne alcun onore agli uomini, né alcun giovamento.

Più giovane di tutte, e per questo più forte, incede prima una schiera che ha scritto sul gonfalone. – *Non v'è altra Arte che l'Arte cristiana; fuori dell'Arte cristiana non v'ha salute né gloria; il quattrocento è il limite dei trionfi dell'Arte.* – Questa setta nacque fuor della cerchia dell'Alpe; Lamagna la creò; Francia l'ha cresciuta. Superate le gioaie dell'inutile schermo (siccome ogni moda straniera) trovò proseliti fra noi, e tra questi anche uomini di nobile e specchiato ingegno. Severa, austerissima, collo stesso martello distrugge il tempio ed il foro d'Atene, la chiesa del Palladio, il palazzo del Sanmicheli; e manda le statue di Fidia e del Canova alla fornace acciò si convertano in calce. E perché? – Perché sono opere che fanno di profanità. E fatto catafascio delle pitture di Tiziano, del Tintoretto, del Domenichino, di Guido Reni, dei Caracci e di quasi tutti i maestri che fiorirono dopo l'anno di grazia mille e cinquecento, ne forma un falò, e vi dà fuoco intuonando il canto di una

<sup>1076</sup> A. BERTI, *Sulla Critica*, «Giornale Euganeo», I (1844), 1, pp. 1-8.

<sup>1077</sup> G. VENANZIO, *Con quali mire si debba scrivere una Storia delle Arti del bello visibile, specialmente in Italia. Discorso di Pietro Selvatico letto nella solenne distribuzione de' Premii nell'Accademia di Belle Arti in Ravenna il giorno 14 giugno dell'anno 1843 e pubblicato per le auspiciatissime nozze Cittadella-Dolfin, Padova dalla Tipografia del Seminario 1844*, ivi, 3, pp. 556-58.

divota laude. La quale interrompono con poco devote maledizioni scagliate contro Raffaello, perché abbandonò le montagne dell'Umbria e impaniandosi nella profanità di Roma, dipinse le sale del Vaticano e la Trasfigurazione; perché Tiziano fu amico dell'Aretino e dipinse l'Assunta, la Maddalena, il Martirio di san Pietro e di san Lorenzo, la Fede del Doge Grimani. E sopra tutti imprecano contro la memoria di quel massimo guastatore dell'arte, che il profano cantor del Furioso ebbe l'ardire di chiamare *Michel più che mortale Angel Divino*.

Sopra tante ruine riedificano. Ma, la preghiera non può salire grata all'Eterno fuorché nella oscurità delle chiese di architettura settentrionale; e noi che abbiamo queste vesti strette e il cappello tondo non possiamo ragionevolmente abitare se non in case che ricordano colle architetture le care visite fatte dai settentrionali alla terra nostra. Ivi è che sotto le volte archi-acute si deve parlare di ragioni ed uffizii dei popoli, di commerci e d'industrie, di leghe doganali, di carità pubblica, di casse di risparmio, d'asili infantili, di strade ferrate e di elettro-magnetismo, cose tutte noiosissime a que' buoni settentrionali che inventarono quelle architetture. Della pittura soli maestri gli antichi; peccato oltrepassare i quattrocentisti; i tipi veri nelle catacombe e nelle cripte. Distrutto l'idealismo pagano vi si deve sostituire il misticismo; il ricopiare la verità e la natura (quale Iddio l'ha fatta), è dannato, chiamandolo *naturalismo*. V'hanno però dei meno osservanti, i quali vogliono che si trattino altri soggetti fuori dei religiosi, come vogliono gli osservanti e quasi direi *metodisti*; e concedono i soggetti storici e l'imitazione della verità. Ma nacquero nella terra nostra e non la dimenticarono, sebbene inchinatisi innanzi alle nuove dottrine delli stranieri. E sì che «ora (come scrisse quell'illustre e generoso uomo, Gino Capponi) per le idee che regnano presso taluni, l'antico mondo sparisce sotto la penna degli scrittori, così come fu atterrato dall'asta dei barbari, e come essi restaurarono tra noi la vigoria che era spenta (pur tuttavia ritenendone per uso proprio la miglior parte) così anche vuolsi che a noi dessero la scienza e l'ingegno, l'istituzioni e ogni cosa».

Un'altra setta adesso è la seconda; fu prima e potentissima quando Napoleone domava i popoli, e lui trionfatore pingevano l'Appiani e il David, lui scolpiva il Canova. Dai Gerofanti di questa setta s'ode bandire non v'è altra arte fuor dell'arte greca, e che il secolo di Pericle è il sommo dell'arte. Seguaci del Mengs, del Reynolds, del Winkelmann [*sic*], dello Azara ricordano come le accademie fossero rinnovate per attuare ed insegnare le dottrine professate da loro, e come a queste dottrine si debba il risorgimento dell'arte incominciata sul finire del secolo passato. Ma sebbene sia vero che molto debba loro l'Arte (più ancora dovendo ai tempi concitati), pure stanno fitti ed immobili come il lor Dio Termine. Guardano con occhio di commiserazione chi si toglie a soggetto, oc hi commette argomenti che non sieno mitologie od allegorie; chi pingendo colorisce altro che non sia statue greche, scolpendo scolpisce in modo diverso dai greci; edificando, e l'edefizio debba pur servire agli usi ed ai bisogni della civiltà presente, si scosta dalle architetture dei templi di Pesto, e del Partenone e dei Propilei. Gli alunni loro sudar debbono anni ed anni ricopiando le sacre immagini di Giove Tonante e della sua corte bizzarra, e poco modesta, e per nulla onesta. I modelli vivi proposti allo studio dei giovani devono esser atteggiati per guida da parere statue antiche; la vita ed il moto debbonsi trarre dal *manechino*. La natura poi, come il Signore l'ha fatta, è una vera miseria; bisogna spigolare di qua e di costà per trarne parti diverse, e poi raffazzonarle unendole per formarne quella eccellenza metafisica che è il *Bello Ideale*. Siccome non esiste in realtà, così lo scopo di questa setta è il perfezionare la natura e la verità. Di comune accordo stabiliscono certe convenzioni loro, dalla freddezza dello studio che assidera l'animo, vengono certe maniere loro di dipingere e scolpire che, imitazioni d'imitazioni, lasciano freddo lo spettatore come l'artefice che le operò; e non aveva né l'ingegno de' greci, né la credenza religiosa; per la quale era necessario coprire i vizii del panteismo sotto al velame delle allegorie e dei miti, e quindi cercare che sparisse la schifosità della credenza sotto alle apparenze di forme superiori a quelle che sono vere e naturali.

Un'altra setta è di coloro che ricopiano la natura meglio e più volentieri cercando le sue povertà che le ricchezze; che nello scopo morale delle opere dell'arte preferiscono quello che impicciolisce l'uomo, lo avvilisce a' suoi propri occhi; e lo accenna ad altrui come pericoloso, malvagio, degno di odio e disprezzo. Ritraggono colpe e delitti, miserie e danni, come altri li conta nelle leggende e nelle ballate, li personifica nei drammi, li descrive nelle fole di romanzo. La differenza non consiste per tutti costoro che nelle vesti. Prima usarono le armi luccicanti, il sajone da romito dell'evo medio ed in ispezie dei Crociati; poi i velluti e le gemme delle Corti degli Enrichi e dei Luigi; poi la fustanella ed il cangiare dei Botzari e dei Canaris: adesso che è l'*intimo* in voga, si studiano i cenci ed il ciarpame dei poveri.

Per altri l'Europa è vecchia: bisogna correre in Africa ed in America per cercare modelli ed argomenti. Ad altri prestano soggetti le vaporose immaginazioni orientali, come un mezzo secolo fa quelle settentrionali, e la reggia di Odino e di Freja; e tante sono le divisioni e suddivisioni di chi professa l'arte, e più di che ne discorre e ne scrive, che a parlarne distesamente ci vorrebbe assai pazienza, ed assai più ad ascoltarle.

E l'arte intanto dove sta ella? –

– Domenico Cimarosa fu potente ingegno, che sentì l'arte e la metteva in atto. Sebbene quella applicazione dell'arte professasse che è la più labile nella durata delle sue opere (perché più soggetta alla moda), la musica, vive tuttora il suo nome e vivono alcune delle sue fatture. Richiesto un giorno del perché i suoi discepoli facessero poco profitto delle lezioni e del suo esempio, e nessuno promettesse di venir grande nell'arte, rispose nel suo efficace vulgare napoletano: *mancano di questo qua*; e colla mano accennava al cuore.

Dicano a posta loro i trattatisti, l'arte, privilegio da Dio dato a pochi, l'arte sta nel cuore dell'artista. Se scalda il cuore, la fiamma passa ad illuminare l'intelletto, ad afforzare il braccio. L'artista vero studia fino a che la mano sia sperta, erudita la mente, e poi fa. E fa di per sé solo, ed irrequieto ricusa servire come schiavo a qualsivoglia teorica, sapendo che le teoriche non precedono, ma seguono l'arte; e che assai pochi di coloro che dettano teoriche sanno poi metterle in pratica. Non ignora però le teoriche, e delle dottrine buone fa senno; ma non si lascia allucinare dalle metafisiche strane e diverse; ha per guida la ragione che gli insegna doversi proporzionare i mezzi allo scopo, le forme al soggetto; segue l'impulso del cuore, e non ricopia alcuno, ricordevole di quello che scrisse il Da Vinci, come aveva diritto di scrivere se sapeva tanto operare. «Dico alli pittori che mai nessuno dee imitare la maniera di un altro, perché sarà detto nipote e non figlio della natura; perché essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si dee ricorrere ad essa natura; che ai maestri i quali da quella hanno imparato». Gli si oppongono talvolta preoccupazioni, ignoranza in toga di dottore, e più spesso malignità e invidia. Non cede scoraggiato, non imbestialisce iracondo; delle oneste, e sien pure schiette critiche non s'adira, chè lo ammaestrano; alle censure mordaci ed ingiuste risponde con le opere, migliori; e così procaccia il bene vero, il diletto vario dell'umana famiglia. Egli non sgarra il cammino, e lascia di sé ai posteri memoria difficilmente peritura.

Fra i pittori dell'età nostra che possiedono il *questo qua* che disse il Cimarosa, è indubbiamente da noverarsi Natale Schiavoni...” (1844)<sup>1078</sup>.

mm) “Un fatto singolare a notarsi e di non poca importanza nella storia dell'arti moderne è l'incertezza e la discrepanza delle opinioni, generata, non come nel passato, da diversità di metodi e di scuole, ma bensì da differenza di gusti, e, quel che è peggio, da leggerezza e da avventatezza di giudizi. Chi badasse alle dispute, alle gare, alle polemiche, al cicaleccio infinito che svegliano le pubbliche esposizioni, per poco non crederebbe ritornato il secolo di Leon X, e rinato nei popoli l'entusiasmo dei nostri padri del cinquecento. Sventuratamente quello strepito e que' dissidi non sono per lo più se non isfoghi di vanità e di personalità, e, peggio ancora, suprema vanità di ozio. Cosa strana e pur vera a' nostri tempi, che tutti si credano in diritto di spacciar giudizi sull'arte, e nessuno vi porti, non già profondità di sentimento estetico, ma neppure sincerità di convincimento. L'arte è considerata dai più come una professione o come un trastullo: manca nella maggior parte degli artisti la vera ispirazione, manca nella moltitudine l'amor grande ed efficace. E tutti sanno che nè le accademie, nè i premi, nè le associazioni d'arte, nè il facile mecenatismo non possono per sè, non dico creare, ma neppure conservare un'arte. E nondimeno tutti sentenziano di pittura e di scultura, come se ognuno possedesse esclusivamente il senso del bello, e si combatte una guerra accanita tra gli artisti, le accademie, gli intelligenti ed il popolo, tutti arrogandosi particolarmente il monopolio delle lodi e del biasimo.

Che avviene da ciò? Nel cozzo di tante opinioni e di tante passioni contrarie la critica o tace, o si fa espressione di un sentimento individuale ed isolato. Talora, e più spesso, discende dalle regioni dell'estetica, e diventa o sfrontata adulazione o basso vituperio. E la moltitudine, avvezza ad apprezzar l'arte poco più che come un abbagliante ornamento, non vede in cosiffatta critica se non che una nuova fonte di trattenimento; e, quando pur qualche voce s'eleva di tanto in tanto severa e dignitosa a ricordare il vero scopo dell'arte, troppo facilmente la confonde con quel mare di ciarle, che imbratta oggidì tutti i giornali e tutti gli almanacchi. L'arte intanto, senza direzione, senza regola, vaga qua e là, incerta di quel che è e di quel che deve essere, ossequiosa ai capricci dei committenti, espressione di un pensiero che non trova un eco nè esteso nè duraturo. Disgiunta affatto dalla letteratura, colla quale ha pur comuni l'origine e l'ufficio, procede da sè, operando per debolezza quando imita, per istinto quando crea, quasi mai per sicura e potente intuizione del vero. Non già che manchino gli artisti capaci di sublimi creazioni, bensì manca agli artisti il primo alimento dell'arte, il gusto estetico della moltitudine, in mezzo a cui vivono, manca il soccorso della critica elevata e coscienziosa. Quanti ingegni mossero arditi i primi passi sul difficile cammino, e toccarono sul principio a nobile meta, e poscia, abbondanti a sè medesimi, o si trattennero sfiduciati, o fuorviarono allucinati da una falsa immagine del bello. E quando nell'arte si vedono tanti modi d'espressione quanti sono i di lei cultori, quando si vede il prono giornalismo aver parole per tutti indistintamente, come può l'ingegno, anche il più forte, aver la perseveranza del suo primo convincimento? Fortunati quegli artisti, ai quali fin dal loro primo tentativo venne compagno e confortatore il plauso della moltitudine, non incerto, nè cercato, ma spontaneo e concorde: più fortunati quando la pubblica voce si corroborò col sapiente giudizio degli scrittori, e la critica diede all'artista la coscienza di sè medesimo. Chi può dire che Canova avrebbe toccato a sì gran punto di eccellenza nell'arte, se il celebre storico della scultura non gli fosse stato costante sostegno coll'autorità delle sue parole?” (1844)<sup>1079</sup>.

nn) “C'è un proverbio che dice: Chi fa l'altrui mestiere fa la zuppa nel paniere, ed io ne vorrei un altro che si occupasse di coloro che parlano su fatture del mestiere che non hanno mai esercitato, con un terzo per chi a

<sup>1078</sup> A. SAGREDO, *Episodio della strage degli innocenti, quadro ad olio di Natale Schiavoni*, «Gemme», I (1844) pp. 39-48.

<sup>1079</sup> C. TENCA, *Abele moribondo, statua di Giovanni Duprè di proprietà di S. M. l'Imperatore delle Russie*, ivi, pp. 159-65.

tale motivo d'imperizia aggiunge l'impudenza di dare assoluto giudizio in biasimo od in lode secondo gliene monta la bizzarria in capo, od in ragione di ciò che ha inteso sussurrarsi all'orecchio da quella frazione di pubblico la quale, per la ragione soltanto d'essere a portata di lui, non può giammai rappresentare il voto d'una universalità di persone. Questo proverbio, nobilitato da espressioni un pochino più decorose di quel che sono mestiere e paniere, s'attaglierebbe a meraviglia alla maggior parte di coloro che scarabocchiano articoli e polemiche in fatto di belle arti senza averne professato alcuna, e, quel ch'è peggio, non essendosi mai occupati a studiarne i principii e le fonti, limitati ad accozzare parole bene sonanti all'orecchio e alla moda, e citazioni a rompicollo per comparire eruditi o per dare di buono ai lettori almeno qualche brano minuto, consuoni o no coll'argomento.

È vero però che non di rado si pubblicano critiche imparziali sostenute da feconde verità e da giudizi, i quali riescono a rigore secondo l'esatta espressione della parola, da chi, non professando l'arte, pure l'arte conosce o generalmente, od in quella parte soltanto che ha preso in disamina, perchè sta in relazione colle attitudini e cogli studi suoi; ma come ciascuno fra i lettori potrà sceverare questo eletto grano dalla mondiglia in tanta copia di critiche? Sarebbe necessario vi fossero alcuni dotati di sano criterio e senza ira, nè timore, che, di esse occupandosi, cercassero di chiarire il merito dell'artista e dello scrittore, il quale procederebbe più cauto nel biasimo e nella lode, e tanto l'uno che l'altra potrebbero sortire il loro effetto di dirigere gli artisti per la retta via dell'imitazione del vero e del bello all'invenzione, e la critica risalirebbe per questa parte nella pubblica opinione su quel seggio da cui per la sordidezza di scritturelli dappoco fu ai nostri tempi balzata. E poichè in qualunque impresa fa d'uopo che alcuno sia il primo a calcare il sentiero, anche a rischio di farsi suonar le tabelle dietro, tenterò di promuovere il buon esempio, e, se le mie osservazioni non saranno giudicate del peso che richiederebbe la circostanza, si troveranno almeno scovre di livore e di pretensione, ed altri più dotti e più esercitati di me potranno riempire quel vano che per avventura avessi lasciato. Eccomi all'opera.

Il signor Pulissi fece una critica ad un quadro del Menegatti rappresentante *Paolo Lucio Anafesto che nell'essere innalzato alla suprema dignità di Doge delle Venezie alla presenza di Cristoforo Patriarca di Grado giura sugli Evangelii fedeltà alla nazione*. L'epigrafe apposta a questo articolo è giusta ed opportuna: *Il pensiero sarà la prima cosa sulla quale il vero critico porterà la sua attenzione*. Vediamo com'egli se n'abbia servito. Elogio principalmente tributa all'artista perchè si è attenuto al costume dell'epoca, nè mal s'appone; ne deduce che devesi scorgere al primo aspetto la scena il cui soggetto sta descritto nel *cartellino appiccato*, ma quest'illazione non è logica. Ciascun soggetto si presenta sotto due aspetti, l'uno materiale e particolare, che s'affaccia subito alle menti dei più rozzi, l'altro formale e generale, che si presenta soltanto all'analisi dell'uomo di genio, e viene a costituire il pregio dell'opera; è quello che fa distinguere il vero artista dal meccanico manipolator di colori e disegnatore copista, nella stessa maniera, che in letteratura il filosofo vero e il vero poeta si trovano dal meschino pedante e dal semplice erudito separati. Il soggetto che ci occupa, sotto il primo aspetto, non ci presenta che un Doge il quale, alla fine del secolo settimo, giura alla presenza dei personaggi citati dalla storia, e a questo scopo l'aver seguito il costume si presta in gran parte; pel secondo aspetto dovrebbe invece offrirci il giuramento come la conseguenza dell'atto d'un popolo libero, il quale si spoglia della sua autorità per investire chi crede il più opportuno a liberarlo da cittadini sopori o da esterne aggressioni, e il costume a tal uopo non ha che una menoma influenza; bisogna saper far parlare il cuore nelle fisionomie, negli sguardi, nelle movenze, negli aggruppamenti e farlo parlare come conviene con varietà che diletta ed istruisca, ed armonia che persuadea. *Hoc opus, hic labor*. Nè ciò si scorge nel quadro del Menegatti; era mestieri lo immaginasse più grandioso d'assai, popolandolo della folla che doveva rappresentare un'intera nazione, basso e medio ceto di tutte le condizioni, famiglie tribunizie, clero e tribuni, per cui avrebbe dovuto impiegare figure di più piccole dimensioni, e si fosse d'altronde occupato a studiar le passioni dei suoi personaggi e il modo di rappresentarle in conformità col soggetto. Non bisogna dunque pigliarsela, come fa il signor Pulissi, contro *le non poche tele che avvisano del soggetto solo pel cartellino appiccato*; sarebbe piuttosto necessario fosse estesa la leggenda del cartellino ad indicare lo spirito del soggetto a chi non è in grado di comprenderlo da sè. E ciò sia detto sul proposito anche della *estetica*, bella parola, delicata, che s'usa però da molti come parte decorativa soltanto. Tornando ora all'articolo, il rimanente della critica cammina circospetto molto e appoggiato a prove di fatto; vorrei solo tralasciasse di parlare di pieghe e di anatomia, lodasse da una parte l'armonia e la quiete che regna nel complesso di quella tela, qualora si consideri solo come una varietà di colori accordata, e dall'altra richiamasse l'artista a dipingere con diligenza le figure principali, come quella del Doge, per distinguerle dalle accessorie, raccomandandogli sopra tutto e con calore il disegno dell'estremità e del complesso delle figure e lo studio della prospettiva, la quale, come dice Leonardo da Vinci, è la mano dritta della pittura, ricordandogli bastare un occhio anche non molto pratico per determinare se le figure secondarie nel piano prospettico siano di grandezza proporzionata a quella delle principali e alla distanza dall'orizzonte razionale, e se i raggi visuali siano bene diretti rispetto al punto di vista. E qui verrei ai fatti particolari su cui sono basate le mie osservazioni, se non temessi d'essere giustamente tacciato di prolissità, e se non fosse capitato ai passati di un certo signor Passeri Bragadin nella *Gazzetta* di Venezia anche esso con un articolo sull'opera del Menegatti. Il discorso del Passeri non è in forma di critica, ma di elogio: al quadro non manca niente; *la composizione è grande, il disegno è ottimo, tutto è mirabile* sino a quello sciagurato di *diacono che tiene il libro dei vangeli*, figura mirabile invero perchè sta in piedi ad onta che la verticale condotta pel suo centro di gravità non passi per la base determinata dalle sue gambe!! ecc. ecc.

Alcuno volle persuadermi, nè senza ragione, questo elogio così compiuto fosse soltanto ironia; tale effetto ragionevolmente deve sorgere in chi, intendendosi alcun poco di pittura, abbia veduto il quadro e quindi letto l'elogio nel quale quel signore gentile soprammercato si è compiaciuto di asserire le altre opere del Menegatti in confronto di questa non essere che *studi*, che *apparecchi a più bel fare*, per cui paragonando i lavori antecedenti dell'artista coll'attuale, che è per verità discreto solamente, viene a screditarlo nella sua fama; nè contento di questo, lo afferma arrivato alla meta che si era proposta, con che toglie anche la speranza di un progresso considerevole, il quale invece deve aspettarsi dalle buone disposizioni che si scorgono nell'autore del quadro. Io però non lo voglio credere così maligno: suppongo piuttosto abbia egli sempre parlato in senso proprio, credendo di recar vantaggio all'artista nella opinione, da lui di *buona fede* concepita, che questo quadro del Menegatti possa annoverarsi fra quelli dei primi luminari dell'arte.

Ed ora stimo dovere far punto, concludendo che alla foggia del signor Pulissi e del Passeri nell'ultimo senso, col dovuto encomio al signor Zappetti, il quale non solo al Menegatti ma a più altri artisti veneti è largo di commissioni, non perchè la mia lode abbia a servirgli d'incoraggiamento, chè non ne ha di bisogno, ma piuttosto acciocchè egli venga anche col mio mezzo a sapere che molti veramente lo reputano benemerito della patria e per l'amore con cui va in cerca di ciò che serve ad illustrarne la storia e per la sua generosità nel proteggere le belle arti, generosità vera perchè ha la sua radice su agguistatezza e nobiltà di principii fomentate da un ottimo cuore" (1845)<sup>1080</sup>.

oo) "Che il critico si trovi facilmente in opposizione al parere in clamorosa maniera manifestato dal pubblico, non può saper di strano per chi rifletta il critico rimaner sempre critico, lui giudicare cioè in qualunque sia tempo secondo le norme stabilite del bello, senza curarsi delle circostanze ch'egli cribra al proprio vaglio, senza tener conto delle simpatie od antipatie che il lavoro stesso può destare per sue speciali circostanze: laddove il pubblico preso in massa decide più presto in via di paragoni ch'egli stabilisce fra l'attualità e le più fresche sue ricordanze. Pel critico le produzioni dell'ingegno non hanno età: egli le ha tutte presenti come se fossero nate jeri, come se allora allora uscissero dai torchi per comparire al suo tribunale ed aspettarne sentenza; ma il pubblico, dei teatri intendasi, che non ha così tenace memoria, non vuol occuparsi che del presente. Per poco tempo che si dismetta dal farlo assistere alla rappresentazione d'un'opera eccellente, ei la dimentica per non curarsi più che delle nuove, anche se di molto peggiori, ed a queste per abitudine accomoda il proprio criterio ed il proprio giudizio, come chi avendo buon appetito acconcia il proprio gusto al bario sapore delle vivande che gli vengono imbandite, e si ciba indifferentemente di trota o di merluzzo, a norma delle circostanze in cui si trova. Così la memoria de' bei tempi pel teatro va presto perduta, e diventa il patrimonio dell'erudizione: così adesso che scriviamo in generale si rispettano piuttosto per tradizione che per convincimento la *vis comica* di Goldoni ed il genio musicale di Rossini, la drammatica declamazione di Demarini ed il canto della Pasta; così il pubblico più facilmente che la critica si accontenta della mediocrità in fatto d'arti, e le profonde quegli elogi e quegli onori che riservati esser dovrebbero unicamente al bello ed al sublime: così le arti precipitano ad irreparabile rovina. Ned è a credersi che il giornalismo esercitando la critica valga ad opporre un argine saldo a quest'onda corrompitrice: chi lo pensa e lo ripete ad alta voce nella speranza di qualche profitto, vive ingannato, si pasce di vane illusioni. [...] Ned il pubblico più che l'artista fa profitto delle ammonizioni della critica, però che l'uno come l'altro si credono fuor di fallo; il primo perchè giudica secondo le proprie impressioni senza considerare che ciascun giorno diventa più facile a lasciarsi entusiasmare; il secondo perchè può opporre l'approvazione di mille voci a quell'unica del giornalista, che lo rimprovera dei suoi difetti" (1845)<sup>1081</sup>.

pp) "Da ben altra legge è governato il critico; impassibile allo aspetto, sembra armato di corazza e ricoverto da un grande scudo, perchè si rintuzzano gli strali, per quantunque acuminati, che in lui si balestrano, e l'onde sonore non passano oltre cotal ferrea corteccia; la riflessione, l'esame, i paragoni de' sistemi, de' concetti generali, delle singole idee, le tendenze degli animi, le modificazioni del gusto, l'attenta indagine del bello e del vero, e di ciò che all'uno ed all'altro è relativo, di ciò che è caratteristico o verisimile, tutte infine le ragioni dell'arte inibiscono al critico di lasciarsi ire subitamente alla cieca ai fanatismi; ha però un solenne compenso allo scrittore per cotal jattura, il piacere che a lui si deriva dalla riflessione, mercè la quale egli scopre e determina l'origine, ignota a' men veggenti, di cotali esultanze. [...]

Son note le opinioni di chi scrive intorno all'*eclettismo* ed alle scuole che combattono dello scettro musicale in Italia; il parteggiare per quella che è melodica essenzialmente, non è lode, io credo, ma debito di chiunque ami vedere tuttavia in seggio ed intemerata l'arte nostra, che ha creato l'Opera in musica, una delle più sentite necessità del vivere civile. Egli è perciò che altamente si lamentarono già i soprusi armonici, le studiate complicazioni, i fragori delle masse strumentali e degli accompagnamenti in particolare, che costringono le voci a farsi più rudi e insensibili degli stessi metalli, e la cieca avidità di afferrare a tutto, onde i più strani accozzamenti, onde l'*eclettismo* musicale, demone o fantasma dannoso del pari della sfrenata libidine ritmica degli imitatori di Rossini, e dell'aberrazioni numeriche degli scolastici settatori di Mercadante. [...]

<sup>1080</sup> G. GIRO, *Una proposta ed un esempio*, «Gondoliere», XIII (1845), n. 43, pp. 341-42.

<sup>1081</sup> G. ROMANI, *Critica e pubblico di teatro*, «Figaro», XI (1845), n. 5, pp. 18-19.

So che all'immaginativa non si comanda, ma so che l'uso giudizioso della luce e delle ombre, onde varia la gradazione delle tinte, concorre potentemente al miglior effetto d'un quadro. [...]

Più atta a dipingere gli affetti, che non la natura nella sua silenziosa eloquenza, la musica imita cotesto linguaggio che non ha parola, mentre esprime e incarna (si conceda il detto) i sentimenti che scaldano il cuore, che esagitano la mente dell'uomo" (1845)<sup>1082</sup>.

qq) "Attento, scrupoloso, paziente come i vecchi cronisti, cronista delle intelligenze egli stesso, [il critico] prepara i materiali allo storico che verrà, si occupa d'ogni minuzia nella speranza che sorga finalmente un giorno da segnarsi con bianca pietra in cui le sue pagine s'adornino d'uno splendido avvenimento; e quando ciò accada solleva un grido d'esultanza e dà fiato alla tromba. «Ella è sì dolce cosa l'ammirare, ha scritto appunto un critico, che dopo l'amore nulla ci diede Iddio che la superi. Ammirare è amar colla mente, come l'amore è un'ammirazione del cuore». [...]

I Sacri Libri, e la storia gloriosa di Venezia e d'Italia, la religione e la patria, santissimi nomi, ispirano i nostri artisti; poiché nel numero non grande di quadri storici, nulla meno di ventiquattro rappresentano biblici fatti o soggetti religiosi, e taluno ne fornì pure la storia nazionale. Appena appena qualche mitologica pappolata, come dicea Benvenuto, si mostrava qua e là, timida, fredda, quasi perduta. [...]

I giovani, come dicemmo, si volgono al vero, e la sua voce trionfante ha scosso perfino la torpida atmosfera in cui dormiva qualche barbarosso mezzo asfissiato. Il far largo, il magnifico ondeggiare delle linee, i pomposi partiti di pieghe vanno cedendo il campo ad uno stile più semplice, più puro, più conforme a natura; al macchinoso comporre succede la sobrietà e la ragione; il disegno casto e accurato palesa la benefica influenza dei primi quattrocentisti. Pur confessando questo progresso, v'ebbe qualche zelante che s'allarmò pel colore, e raccomandò ai giovani pittori il retaggio per cui la storia avita ebbe gloria europea. Ebbene; ma finchè agli alunni dell'accademia sia dato passeggiar quelle sale, mirar quelle pareti sfavillanti, direm così, di quanto la tavolozza ha di più splendido e di più ricco, non sarà nel colore ch'e' manchino; viviamo in pace.

E come la purezza dello stile possa fraternamente progredire colla magia del colore, lo mostrò, noi crediamo, *Carlo Blaas* nel suo quadro stupendo rappresentante Rebecca che disseta Eliezer, opera in cui al disegno raffaellesco si unisce la forza e la incantevole armonia delle tinte, che nessun veneto sdegnerebbe. Una luce calda e vaporosa che diffondesi sulla pianura e sulla non lontana città di Nachor, e le movenze degli uomini e degli animali a sinistra del riguardante esprimono al vivo l'ardore del clima e dell'ora, e spiegano quella specie di voluttà che brilla negli occhi del servo d'Isacco a cui l'onda limpida rinfresca le fauci. Gentilmente pudica è l'attitudine di Rebecca, ma il collo e il braccio che tiene l'idria poteano forse essere d'una linea più snelli. Forse ancora non è affatto naturale l'atteggiamento d'Eliezer; non tutta dei luoghi e dei tempi è l'architettura delle fabbriche sorgenti nel fondo, ed un tipo più orientale nella fisionomia delle donne avrebbe alla verità della scena giovato. [...]

[Zona] espresse il vecchio Foscari nell'atto in cui ode il suono festivo delle campane che annunciano l'elezione del nuovo doge. Che non si disse mai di quest'opera? Chi la collocò sugli altari, chi la gittò nella polvere; e quale numerava gli anni scrupolosamente sulla fronte del veglio, quale in un accesso di filantropia consigliava al patrizio che mesto e raccolto presente la suprema sventura – or via, indovinate il consiglio! – di serrar l'invetrata perché lo squillo dei bronzi di s. Marco non giunga all'orecchio del moribondo. – Oh il facile rimedio a tanto dolore! – Ma Foscari è vivo, nell'occhio immoto, nel tremendo pallor della fronte ben vedi attenzione, meraviglia ed ambascia mortale. Nell'angelica figura della nuora che gli sta a lato, in quelle della dogaressa e dei patrizii leggi l'impronta di un affanno muto e represso, che se non è conforme ai precetti di messer Lebrun, interpreta in compenso perfettamente i segreti moti dell'anima. Solo estranea alla saggia composizione ci parve una testa quasi indifferente veduta sopra la spalla della figura a destra del quadro, che è pure troppo lunga. Ma se togliamo questi nei, qual perfezione nel disegno, qual verità nel costume, nella luce, negli accessori, quanta amorosa sedulità nell'esecuzione! [...]

La storia Veneta, sì felice sotto il pennello dello Zona, ebbe peggior ventura nelle tele dei Sigg. *Giacomelli*, *Nordio* e *Romanello*. E per cominciare dall'ultimo, un vivissimo desiderio ci punge di vedere quandochessia un suo quadro finito. Abbozzato era lo scorso anno il suo Contarini, abbozzato o non finito, a quanto si dice, è ora il suo Loredano che assediato nelle mura di Scutari offre al popolo affamato, scarso compenso, il suo petto. Il Romanello scelse un soggetto magnifico ma arduo; per cui quantunque alcuni gruppi sieno ben disegnati, ben colorite alcune parti, l'insieme ha però più l'apparenza di un *tableau* finale d'un *ballo tragico* che d'una ragionata composizione. I gruppi e le figura separatamente studiati non armonizzano, non si legano all'azione principale; pochissimi badano a Loredano, né avvi traccia di sfinimento nei floridi volti del popolo" (1845)<sup>1083</sup>.

rr) "Troppo di frequente occorre in questi nostri cenni la parola *convenzione* perché a taluno non sembri che sia questa per noi una specie d'idea fissa sulla quale torniamo senza posa; ma come non paventarla?

<sup>1082</sup> P. C[OMINAZZI], *I. R. Teatro alla Scala. Giovanna d'Arco, dramma lirico di T. Solera con musica del maestro Giuseppe Verdi – (13 febbraio)*, «Fama», X (1845), n. 15.

<sup>1083</sup> P. MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 170-78.

Demone tentatore, ella s'accosta al giovane, che ancora inesperto affacciarsi al vero, e cerca invano sulla tavolozza le tinte degli oggetti che gli stanno dinanzi: ne accresce maliziosamente i dubbi penosi, ne accarezza l'orgoglio offeso, gli insinua con voce melata che in luogo dell'altera verità che sdegnava di svelarsi a lui, più facili amori lo attendono, ed egli la ascolta, ed all'amplesso casto ed ambito della bellissima vergine preferisce le moine sfacciate della imbellettata sirena. All'artista già esperto, ipocrita adulatrice, ella sussurra all'orecchio che dalla meschina e monotona verità nulla più gli resta da apprendere; che il copiare servilmente è partaggio dei mediocri, mentre spetta ai grandi il creare; che era povero di spirito quel Lorenese che immobile le lunghe ore sul vertice di una collina o nella vasta campagna studiava con religiosa attenzione gli effetti delle luce nello zaffiro del cielo, ne' pittoreschi agglomeramenti di nuvole, nelle fronde, nell'erbe, nell'acque agitate o tranquille, ne' minuti accidenti del suolo. Da ciò quella varietà immensa nelle maniere dei paesisti, che figli talora della stessa terra, educati nella medesima scuola, si direbbero abitatori ciascuno d'un diverso pianeta: tanto differente è il tipo costante e prestabilito secondo il quale essi veggono o credono veder la natura" (1845)<sup>1084</sup>.

ss) "In prima sarebbe per avventura da condannarsi il modo che tengono molti giornali di teatro nel giudicare del merito delle opere che si vanno producendo. Essi si stanno contenti al dire per esempio che nella musica *poco vi era di originale, poco di nuovo, che troppo era il rumore degli strumenti*, che il tal pezzo *molto fu applaudito*, che tal altro *andò alquanto freddo*, ecc., ecc. Pigliate qualunque pezzo di musica, buona o cattiva o mediocre che sia, e se, a giudizio di un vero intelligente, potrà mai darsi che alcuna delle descritte frasi possa essere ragionevolmente applicabile a qualsivoglia caso pratico, io cesserò di declamare contro una sì fatta maniera di critica. Mai no; queste formole quasi convenzionali di giudizi, questi asili ove bene spesso ricovera l'inesperienza de' critici sfaccendati, per lo più smentite dal tempo anche rispetto al successo ottenuto, sono riguardate dall'artista con sorriso di compassione; ond'egli continua la sua strada, qualunque che abbia intrapresa, non vedendo che altra migliore gliene sia mostrata, anzi l'assurdo d'una critica senza fondamento lo persuaderà sempre più di essere sulla buona via e che pur quella sia ad ogni patto da seguire. Ma ove il critico toccasse certi punti pratici persuadenti l'artista, spiegandosi con esempi, se colle parole gli tornasse malagevole, se producesse e citasse la frase dove è contrassenso poetico, o dove le parti si confondono senza effetto, per difetto di chiaroscuro, ove il senso drammatico chiaro non emerge per cagion del concerto delle parti piuttosto sacrificato alla ragion musicale di quello che adatto alla scenica verisimiglianza; allora l'artista persuaso entrerebbe in sé stesso e, vinto dalla ragione, conoscerebbe il difetto della sua composizione, e potrebbe emendarsi con lode" (1846)<sup>1085</sup>.

tt) "L'analisi pertanto della musicale composizione non vuole essere né insufficiente, né inutile, né soprattutto fantastica. Essa deve rendere conto del valore artistico e morale dell'opera, e deve essere in modo concepita da farsi intelligibile all'artista, all'amatore, all'orecchiante ed all'idiota" (1846)<sup>1086</sup>.

uu) "Il principio gemello che riguarda le belle arti, pare che fosse riconosciuto ab antico siccome una verità comune, fino d'allora che i miti rappresentavano le arti come sorelle, nome che, perduta poscia l'idea dell'origine mitica, ad esse sempre rimase. Alcune conseguenze importanti del principio non sono però comunemente o senza stento adottate. Fra le altre, quella che i seguaci di un'arte possano fino ad un certo segno parlare criticamente di un'altra, se talvolta è acconsentita con molta larghezza, tal altra, quando principalmente viene in contatto con le personali ambizioni, è sconfessata superbamente. Che venga acconsentita con troppa larghezza, il vediamo nell'uso, non avversato oggidì, di alcuni così detti scrittori di arti, i quali forse non nati ad alcuna, ma intinti di cognizioni superficiali ad esse attinenti, s'arrogano una suscettività estetica universale, e parlano di pittura, di scoltura, di architettura a diritto e rovescio e con quella miserabile padronanza che dà loro un centinaio di regole e quel gergo artistico o migliaio di vocaboli tecnici, adoperate e adoperate Dio vi dica quanto a proposito; salve sempre onorate eccezioni, cui volentieri faccio la riverenza. Che talvolta sia sconfessata, non occorre dimostrarlo, chè certo ognuno di voi, o lettori, avrà in più incontri ascoltato qualche artista esclamare gettando un Giornale – Bah! Quante chiacchiere! Vogliono metter la lingua in molle dove a loro non tocca. – E notate che ciò avviene più specialmente quando lo scrittore di cose d'arti è vero amatore di una di esse e non uno dei guastamestieri sopra lodati, a cui favore starebbe una batteria di regole e di vocaboli scomunicati, che all'altro, poveruomo, mancano affatto. Questo sconcio, questa contraddizione di un principio che si ammette e di una sua conseguenza cui si serra la porta in faccia, nasce oltrechè appunto dall'impedimento che arrecano al naturale svilupparsi delle opinioni e delle verità i guastamestieri di tutti i generi, nasce anche dal non essere disegnati con precisione e fatti conoscer universalmente quei limiti, entro i quali può il seguace di un'arte competentemente parlare e giudicare di un'altra e delle opere eseguite dai seguaci di questa. Siffatti limiti pare a me che sarebbe facile il trovarli e il segnarli, solo che si avesse mente a ciò che hanno di comune fra loro le arti, onde la lor sorellanza, e a ciò che

<sup>1084</sup> P. MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, ivi, pp. 255-65.

<sup>1085</sup> C. MELLINI, *Dell'analisi critica della composizione musicale*, «Fama», XI (1846), n. 45.

<sup>1086</sup> ID., *Dell'analisi critica della composizione musicale*, ivi, n. 46.

non hanno, onde la loro individualità o particolare esistenza. Or è chiaro che il cultore di un'arte potrà giudicare di ciò che un'altra arte ha di comune con la sua propria, e dovrà astenersi dal farlo in ciò che non ha. Le belle arti hanno comune il principio, cioè il bello, insieme al vero ed al buono, chè arte, scienza e morale non si possono separare; hanno comune il fine, cioè la rappresentanza del bello vero ed onesto: discordano solo nel mezzo, chè per arrivare a tal fine, un'arte ha la parola, questa il marmo, quella i colori. Potrà quindi il seguace di una giudicare di ciò che si chiama il concetto di un'altra, non giudicare di ciò che dicesi esecuzione di essa. Ciò in generale; chè il concetto essendo sempre inerente all'esecuzione, non potrebbe ei parlare di quello senza toccare di questa; e può ben egli toccare di questa appunto quel tanto che più astrattamente si lega al concetto, e a toccare del quale gli dà diritto la squisita conformazione dei sensi e certa somiglianza astratta dei mezzi diversi o il loro più astratto atteggiarsi, chè la pittura parla poeticamente coi colori e la poesia dipinge coi versi, e si applicano le leggi, universali a tutte le arti, ad una o ad un'altra in particolare con parola metaforica riguardo a questa e a quest'altra, ma di proprio significato riguardo a terza: così diciamo che ogni arte deve avere colorito e disegno, e armonia e intonazione, quantunque, propriamente parlando, la musica non colori e disegni, la pittura non abbia toni e armonie. Voglio insomma concludere che può un artista parlare del concetto di un'arte diversa da quella ch'egli professa, e del mezzo od esecuzione, diversa fra le arti, toccarne quel tanto che pure idealmente si rassomigli a fra esse arti o che più intimamente è legato al concetto. Voi già avete capito, o perspicaci lettori, che tutto questo preambolo v'è snocciolato per giustificare la temerarietà dell'umile sottoscritto di parlare di lavori di belle arti, cioè delle arti del disegno, mentr'egli non ha che la vocazione, non acconsentitagli pur da taluno, per un'altra arte. E questo preambolo deve servire eziandio a divisarvi la maniera con la quale ei vuole toccare dell'ultima Esposizione veneziana di belle arti. Il titolo stesso che leggete in fronte all'Articolo, può darvene in certo modo un'idea. Si tratta di comunicarvi le impressioni provate da un amatore della poesia, che confuso alla folla degli artisti, degli scrittori di cose d'arti, di curiosi e di altri, andò peregrinando dinanzi alle sublimi immagini ed ai simulacri, e si sentì qualche volta spuntare le lacrime, tutto compreso dalla religione del luogo. Pensate se ci può essere alcuna pretesa di critica in questa relazione di artistico pellegrinaggio! Ciò io dico perchè a tutto suo agio ogni artista non dia retta, se vuole, alle povere mie osservazioni, nessuno se ne chiami offeso, ognuno rida a crepapelle delle mie strane opinioni. Un pregio soltanto prego che non si neghi alla mia relazione, un pregio che forse la distinguerà da qualche altra e la farà cara ad alcun semplice lettore, il pregio della verità, il pregio cioè di rendere, quali io le provai, tutte le mie impressioni. Se alcuno attribuirà loro qualche finezza di critica (possibile che non iscappi almeno per accidente?), io gli sarò grato di tale conforto a molta amarezza di questo sciagurato ufficio di giornalista" (1846)<sup>1087</sup>.

#### IV) *I rapporti con le istituzioni accademiche: dalla divulgazione degli insegnamenti alle perplessità sulla loro efficacia*

- a) "Acqua dal Giacomo, Due Vasi di Fiori dipinti dal vero  
*Astori Francesco* Alunno della Regia Accademia, Esercizio Accademico sul Palazzo dei Nobili Signori Vendramin in S. Marcuola  
*Borsato Giuseppe* Professore di ornato nella R. Accademia, Veduta del Canal Grande dal Palazzo Regio in fino ai Pubblici Giardini: pittura ad olio eseguita per committenza di S. E. il sig. Governatore Co. De Goess  
*Chevalier Pietro* Alunno della R. Accademia, Pianta del pianterreno, e del piano nobile della vecchia Libreria, ora Palazzo Regio, Disegno a contorni per servire alla Pubblicazione dell'Opera delle Fabbriche Venete  
*Chevalier e Capelli Giovanni* Alunno della R. Accademia, Spaccato del Pantheon in Roma detto la Rotonda disegno eseguito da tutti e due  
*Cicognara Co. Francesco*, La fuga della Beata Vergine in Egitto, presa dall'originale di Lodovico Carracci esistente nella Galleria Manfrin disegno a matita  
 La Beata Vergine col Bambino presa dal Quadro di Lodovico Carracci, disegno a matita  
*Cipriani Galgano* Professore d'Incisione in questa R. Accademia, Medaglia a contorni esprimente Minerva, che infonde l'anima all'uomo di Prometeo; da porsi in fronte al terzo volume: Opera sulla scultura del Cav. Leopoldo Co. Cicognara Presidente di questa R. Accademia  
*Cozza Camilla* Pittrice per diletto, Baccante dormiente [...]  
*Dela Giuseppe* Professor di disegno nel R. Liceo di Treviso, Il Redentore, copiato da quadretto di Paris Bordon disegno a Lapis. Madonna presa dall'Originale di Sasso Ferrato, altro disegno pure a matita  
*Dolcetti Ignazio* Alunno di questa R. Accademia, Disegni a matita tratti da originali esistenti presso il sig. Cicognara [...]  
*Sig. M. Gelmi*, Quadretto rappresentante un paese rustico lavorato a margherite.  
*Gallo dal Gio. Antonio*, Cestello di fiori: quadretto colorito ad acquerello  
*Garbato Pietro* Alunno di questa R. Accademia, Intaglio in Legno di un pezzo d'Ornato preso dall'antico

<sup>1087</sup> IL COMPILATORE [G. VOLLO], *Impressioni della veneta Esposizione di Belle Arti (1846)*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 33, pp. 513-19.



*Gommes Andrea* Alunno di questa R. Accademia, Intaglio in legno di un campanello [...]

*Flayez Francesco* Pittore, La Famiglia del sig. Co. Cicognara: quadro ad olio con figure di grandezza al naturale.

*Lanza Luigi* Alunno di questa R. Accademia, Uno dei Tabernacoli dell'Anti Sala della Vecchia Libreria [...]. Porta sul pianerottolo della Scala, che introduce all'anti-sala suddetta.

Tavole due a contorni che servono per la pubblicazione dell'opera delle Fabbriche Venete.

Parti ornamentali [...] della vecchia Libreria [...]

*Lazari Francesco* Aggiunto al Professor d'Architettura in questa R. Accademia, Prospetto verso la Laguna della vecchia Libreria.

Spaccato dell'Anti-sala [...]; Disegni a contorni per la rid. Opera

*Martens Luigi* Incisore, Due vedute di Paesi [...]

*Marini de Giacomo* Scultore, Ettore che rinfaccia a Paride la sua indolenza al pericolo, che per sua cagione sovrasta alla di lui Patria.

Bassorilievo in gesso [...]

*Matteini Anna* Dilettante, Il Pastorello Damone [...] ad olio

*Mauro Antonio* Alunno di questa R. Accademia, Disegno a contorni rappresentate la Torre dell'Orologio, per servire all'Opera delle Fabbriche Venete

*Miotti Giustina* Dilettante, Puttino, che scherza con un Leone: [...] copia di un Original di Tiziano

*Nievo Co. Giulio Cesare* Alunno di questa R. Accademia, Due disegni [...]

*Perini Matteo*, Arianna, ed altra giovane. Due piccioli bassi rilievi in cera [...]

*Querena Lattanzio* Membro di questa R. Accademia, Ritratto del Sig. Giuseppe Battaglia [...]

*Rinaldi Rinaldo* Scultore Alunno di questa R. Accademia, Busto in marmo [...] rappresentante l'Effigie del Cav. Co. Cicognara

*Roberti Co. Roberto* Pittor di Paesi fu Alunno di questa R. Accademia, Veduta dell'interno di Chiesa: copia di Grenet [...]

*Santi Lorenzo* Architetto Ispettore dei Reali Palazzi di Venezia, di Stà, e Membro di questa R. Accademia, Pianta ed elevazione del nuovo Caffaux ordinato da S. M. l'Imperatore nel Giardino del R. Palazzo di Venezia [...]

*Servi Giovanni* Alunno di questa R. Accademia, Copia di una Madonna presa da quadro di Gio. Bellino [...] a matita

*Tomè Luigi* Alunno di questa R. Accademia, Ritratto di un Capitano di Marina eseguito a lapis.

Ritratto di Caterina Corsaro [...] da quadro di Tiziano [...] acquerello

*Turini Margherita* Dilettante, Quadretto di Paese preso dal Pussino, eseguito ad acquerello

Altro quadretto [...] a matita

*Zuliani Felice* Incisore, Ritratto di personaggio illustre: inciso a bulino

N. 11 Stampe a contorno di Tavole da pubblicarsi nell'opera delle Fabbriche Venete

N. 11 Disegni, copie di Fabbriche [...] eseguiti dagli Alunni della Scuola di Architettura

N. 6 Disegni a lapis copiati dagli Alunni della Scuola di Pittura

N. 2 Bassirilievi in creta: copia di eccellenti originali; sono degli Alunni della Scuola di Ornato

N. 39 Disegni parte tratti dal rilievo, e parte dalla stampa [...] degli Alunni dell'antedetta Scuola

N. 9 Disegni [...] eseguiti dagli Alunni della Scuola di Prospettiva" (1817)<sup>1088</sup>.

b) "Scuola di Architettura: Classe di Composizione: Primo Premio Sig. Pietro Chevalier di Venezia. Altro Primo

Sig. Vincenzo Sgualdi di Venezia

Copia degli Ordini: Primo Premio Sig. Tommaso Medusa di Venezia. Secondo Premio Sig. Antonio Lazzari di Mestre [...]

Scuola di Pittura: Disegno dal Nudo aggruppato: Primo Premio Sig. Cecilio Rizzardini di Venezia [...]

Disegno dal Nudo semplice: Premio Sig. Luigi Tomè

Copia della Statua dal Rilievo: Primo Premio Sig. Luigi Tomè [...]

Copia della Testa dal Rilievo: Primo Premio Sig. Placido Fabris del Pago [...]

Copia della Statua dalla Stampa: Primo Premio Sig. Placido Fabris [...]

Copia della Testa dalla Stampa: Primo Premio Sig. Antonio Sorgato [...]

Copia della Testa a colori: Premio Sig. Luigi Tomè

Copia della Testa in Plastica: Primo Premio Sig. Bartolomeo Dongiovanni di Vicenza

Scuola di Prospettiva: Premio Sig. Pietro Querela di Bergamo [...]

Scuola di Ornato: Classe di Composizione: Primo Premio Sig. Pietro Tagliapietre di Venezia. Secondo Premio Sig. Pietro Garbato di Venezia [...]

Disegno dal Rilievo: Premio Sig. Andrea Gomes di Venezia [...]

<sup>1088</sup> Segr. DIEDO, Venezia 17 Agosto. Catalogo delle Opere prodotte alla pubblica esposizione in questa Regia Accademia di Belle Arti oltre a quelle dei Giovani premiati, «Gazzetta di Venezia», 1817, n. 193, pp. 769-70.

*Copia in Plastica pur da Rilievo*: Primo Premio Sig. Pietro Garbato. Secondo Premio Sig. Bartolomeo Dongiovanni  
*Disegno dalla Stampa*: Primo Premio Sig. Gaspare Francescani. Secondo Premio Sig. Giovanni Torresini di Carnia [...]” (1817)<sup>1089</sup>.

c) “Posto che abbiate i fondamenti de’ vostri studj colla squisita esecuzione e sicurezza del disegno, l’invenzione e la composizione vogliono a buon diritto essere reputate come le parti più nobili dell’edificio che su quelli dovete innalzare, giacchè per queste l’artefice si fa creatore, e manifesta palesemente l’acutezza del suo ingegno. Queste parti, comechè possano con uno sforzo metafisico solamente considerarsi, sono in siffatta guisa annodate di reciproci rapporti, che ognuno il quale si attentasse di analizzare gli elementi dell’una, sarebbe tratto per l’opportuna chiarezza del ragionamento ad intaccare simultaneamente quelli dell’altra. Esse costituiscono il sublime dell’espressione generale, quindi per produrlo nelle opere dell’artista è mestieri che ambedue con pari pregio e concinnità vi concorrano. E volendo io a malgrado della prenotata difficoltà tentare di distinguerle, avviso che possa considerarsi l’invenzione rispetto alla pittura e scultura qual lavoro di fantasia, e che alla composizione il titolo più convenga di raziocinio, siccome quello che agisce contemporaneamente alla prima, e della prima n’è il moderatore. Riguardo all’architettura, essendo un’arte tutta calcolo e ponderazione, si riporta intieramente alla seconda facoltà.

L’invenzione sembra doversi definire quel parto dell’immaginativa eccitata dalla scelta e dalla descrizione di un argomento, ed usando il linguaggio dell’arte, è propriamente quel getto di pensieri che fa il pittore o lo statuario sulla lavagna, sulla carta o sulla creta mentre si raffigura, o dopo aver tracciata nella propria fantasia la scena del soggetto ch’egli deve trattare. Quando l’artista abbia educata questa sua facoltà alle idee nobili e grandiose, il getto racchiude talora di primo slancio tutto il fuoco e tutta l’anima con cui fu concepito, porta l’impronta di tutto il sublime, nè abbisogna di posteriori modificazioni, in quella stessa guisa che il poeta caldo talvolta di felice ispirazione, e seduto diremmo sull’apollineo tripode esprime con estemporaneità divini concetti che in altri momenti gli nega la Camena iteratamente invocata. Egli è appunto per questa proprietà comune alla poesia ed anco all’eloquenza che l’invenzione pittorica fu da taluno definita per la parte poetica dell’arte, e che similmente le immagini dell’oratore e del poeta per pittura vennero dai retori qualificate: egli è per quell’estro di cui sono animati ed in cui sono assorti i cultori delle arti belle e delle muse che il sentenzioso Flacco emancipò dal precetto, ed accordò loro un’eguale licenza di espressione e di ardimento.

In mezzo però a tanta analogia di rapporti che collega le arti imitatrici colle descrittive, ed all’identità degli effetti che producono queste figlie tutte della fantasia e del genio, in mezzo ai grandi vantaggi che reciprocamente si prestano, ha ciascuna un modo particolare di concepire ed esprimersi. La plastica, quantunque in stretta cognazione legata o per dir meglio germana alla pittura, non può servirsi pei suoi bassorilievi degli arditissimi concetti che si confanno alla piana superficie su cui l’altra distende i suoi colori, e così viceversa i piani ed i componimenti per una rappresentazione a bassorilievo (e talora l’attitudine e la movenza di una statua) non tornano bene spesso a grado se li veggiamo adombrati in una pittorica produzione. Tanto meno poi si che l’una che l’altra possono trarre un buon risultato dagli altrui pensieri, obbligate che siano a contenersi negli estremi della descrizione di un soggetto espressamente tessuta da un poeta o da chi non è artista. Che sia in arbitrio di chiunque l’immaginare un quadro è verità, ma che siffatte invenzioni riescano commendevoli senza essere rifiute a talento dall’esecutore è ciò che forma un punto di obbietto. Non tutto quanto viene descritto può essere con buon risultamento tradotto dal pennello, dalla matita o dallo scalpello, nè conservare l’eguale impronta. Abbiamo pure le arti del disegno colle altre che egualmente al diletto tendono affini le idee, e comuni i precetti, si addica meritatamente a tutte quante il vocabolo di belle. E che perciò?... non esiste, come già dissi, fra le arti più direttamente congiunte una differenza sul modo di presentare gli oggetti? Non ha forse ciascuna di esse, dirò così, una sintassi propria e particolare? Il gesto compagno della parola non è talora più espressivo della parola medesima? Non ha esso sovente un garbo, un giro, un lato più dell’altro leggiadro che appartiene alla invenzione, e che non si può descrivere, nè tampoco definire? Una descrizione potrà essere viva, animata, elegante, quanto si voglia sublime, sarà atta bensì a preparare l’animo dell’artista, ma non calzerà bene spesso, come si sarà supposto, ad una pittorica rappresentazione. Imperocchè per quanto paja che il pittore possa ogni cosa abbracciare ed eseguire nella sua opera, è però costretto a conservare l’unità e a tutto presentare in un sol punto di vista, a non potere che debolmente indicare i lontani oggetti, a sacrificare i più propinqui; insomma al pittore non è data la successione delle azioni, patrimonio delle arti descrittive. Il celebre sonetto del Cassini sul ratto di Proserpina, il quale anzichè poetica suol dirsi pittorica fattura, racchiude più momenti, e volendone uno solo co’ segni grafici rappresentare, debole questo risulterebbe alla lettura del sonetto, come fredda giudicherebbesi una bella descrizione di uno de’ quadri più sublimi di Raffaello che fosse ascoltata rimpetto al quadro medesimo.

L’invenzione del pittore, secondo il profondo pensatore ed artefice Reynolds, «consiste nella facoltà d’informare il soggetto nel suo spirito nella maniera che meglio convenga all’arte sua, quantunque lo abbia egli cavato dai poeti, dagli storici, o da una semplice tradizione; ciò che lo obbliga ad altrettanto e forse maggiore studio di quello ch’egli avrebbe impiegato inventando il tema. Perchè egli trovasi astretto a seguire le idee che

<sup>1089</sup> Venezia 28 agosto, ivi, n. 195, p. 789.

ha ricevute, e se è permesso di così esprimersi, a tradurle in un'arte diversa. Sta in questa traduzione l'invenzione del pittore, deve modellare le proprie idee nella sua immaginazione. L'idea ricevuta è grande e patetica per l'intendimento? Gli rimane a considerare il modo di farla corrispondere a quanto è grande e patetico pel senso della vista, lo che esige un particolare lavoro. Qui principia ciò che chiamasi nel linguaggio pittorico l'invenzione, la quale racchiude non solo la composizione, l'arte di mettere il tutto assieme; ma ancora quella di ben disporre il fondo, l'effetto del chiaroscuro, l'attitudine di tutte le figure, la collocazione di tutti gli oggetti che si trovano nel quadro, e che formano una parte di questo tutto.»

Così Reynolds. Io torno al mio proponimento, ed investigando la proprietà ed essenza di questa parte sublime considerata semplicemente qual lavoro della fantasia, opinerei che il titolo d'invenzione si addica alla novità del pensiero. Al vocabolo di novità s'accigli il filosofo, sospenda il lodatore de' trascorsi tempi l'indeclinabile suo giudizio. So pur troppo che la novità confina spesso coll'errore; ma non è men vero in pari tempo che le andiamo debitori della maggiore estensione de' nostri lumi, e che bene spesso ha trionfato de' pregiudizi e della stessa persecuzione. Prescindendo dal caso in cui l'artefice immagina a talento un'azione, o desume una nuova probabile circostanza del soggetto ch'egli attinge dalla storia o dalla mitologia, la novità del pensiero consiste nell'afferrare un partito da altri intentato rappresentando l'eguale argomento, e nel porgere, dirò a maggior chiarezza, la cosa stessa sotto un aspetto differente. Il concetto poi tocca il sublime allorchando ha per isorta la grandiosità, l'elevatezza, l'eleganza, la rarità; esso diventa insipido se poco o nulla si dilunga dall'ordinario; non dispiace talora se alquanto s'avvicina alla bizzarria; disgusta in fine se dà in istravaganze, o se manifesta una puerilità o grettezza d'idee. La novità del pensiero è varietà, e l'uomo da questa viene naturalmente attratto. Ciò che è nuovo è vario e seduce; ciò che è nuovo e sublime lusinga non solamente la vista, ma soddisfa allo spirito ed ottiene il voto delle persone che finalmente esercitano le intellettuali facoltà. [...]

L'opportuno collocamento, la bella unione, la ben maneggiata disposizione degli oggetti non è che il frutto della meditazione, dell'artificio e della ragione. Egli è, diremmo, a quest'altra intellettuale fatica che noi attribuiamo il titolo di composizione, la quale in altro non consiste, a mio avviso, se non che nel riandare con la face della ragione sul concepimento della prima, esaminandolo da tutti i lati e sceverando dalle buone quelle parti eterogenee che vi si sono introdotte, in una parola aggiungervi quella disposizione da Orazio chiamata *lucidus ordo*. Creda pure l'ignaro volgo che tanto il pittore, quanto lo statuario, impugnati i loro strumenti, possano di primo slancio render l'uno animata di figure una tela, l'altro cavarle dalla creta e dal marmo. Noi affatichiamoci a mantenere in vigore queste discipline, onorifico retaggio dell'Italia, ora mantenuto e protetto dall'Augusto nostro Sovrano. Se sia impresa di lieve momento il comporre con garbo e leggiadria una sola figura, lo dicano quegli'ingegni maturi a cui sta a cuore l'onore dell'arte loro. Una sola figura sembra cosa semplice, e non è, perchè composta di molte parti, e queste possono essere adombrate in numerosissimi o differenti modi. Per fare che i suoi lineamenti, la sua attitudine, la movenza di tutti i membri, le pieghe, gli accessori concorrano all'espressione che si vuol darle, e presentino nel tempo stesso un tutto aggradevole, richiedesi lavoro di fantasia, ragionamento, replicati tentativi, improba fatica, veglia talvolta e sudori. E tanto più cresce l'impegno dell'artefice nell'effigiare un'isolata figura, in quanto che essa attrae tutta l'attenzione dell'osservatore: laddove in una scena complicata e farraginoso l'occhio di chiunque divagato dalla moltitudine va errando, nè su tutte le figure si arresta a compassarle ed a raffrontarle colla reminiscenza della natura. Essendo costoso il componimento di una sola figura, emerge quindi l'assioma che riesce più difficile l'unione di due o di tre, che l'aggregato di molte; ed in ragione dell'anzidetta difficoltà ne deriva che in molti quadri trovansi de' personaggi stranieri al soggetto, e che molte opere sono accagionate di viziosa profusione. Sia per pompa di mostrar sapere, sia per ismania d'essere considerati siccome feraci genj, abituansi ordinariamente a questo vizio gli schizzatori di professione. Gl'inesperti non sanno che stimando aggiungere bellezza ed espressione, detraggono l'una, snervano l'altra, e diminuiscono l'effetto delle loro opere. Non altrimenti succede ad un oratore il quale di molte parole rimpinzi il suo dire, mentre egli è persuaso di commuovere l'udienze, non la ferisce che di rumorosi suoni, ed i suoi voluminosi periodi scoppiano ripieni di vento impenetrabile all'orecchio del colto ascoltante. Egli è fuor d'ogni dubbio che la parsimonia delle figure induce difficoltà, ma essa mirabilmente serve massime nel patetico a dar forza all'espressione, e questa dote parimente non si rinviene che nel ragionato componimento. Perchè dunque possa l'artista imprimere il bello nelle sue opere, è indispensabile ch'egli s'avvezzi ad associare e tenere in attività contemporaneamente le due prerogative. La fantasia rattenuta dalla riflessione non eccedendo produrrà i suoi incanti, il freddo raziocinio riscaldato dal fuoco dell'immaginazione li manterrà perenni” (1821)<sup>1090</sup>.

d) “L'I. R. Accademia invita gli artisti italiani e stranieri a decorare delle loro produzioni i concorsi che si terranno nel venturo anno 1831 sui seguenti soggetti:

<sup>1090</sup> Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 23 agosto 1821, «Biblioteca Italiana», VI (1821), 21, pp. 116-25.

ARCHITETTURA. – *Soggetto*. Un pubblico edificio ad uso di macello di bestie bovine per una popolosa città, da erigersi in un'area non maggiore di 120 mila piedi parigini quadrati. Oltre i necessari comodi di ventilazione, di canali d'acqua corrente, di portici, di stalle di deposito con fenili e di luoghi appartati per fondere le grasce, vi saranno due ufficii pel bollo di entrata e di uscita, le stanze per due ispettori annonarii, un corpo di guardia pel custode del fabbricato e per alcuni inservienti alle stalle. Si avrà poi il massimo riguardo a quella semplicità e sobrietà di decorazione che sono richieste dalla destinazione dell'edificio. I disegni saranno in gran foglio e comprenderanno la pianta e le elevazioni sì interne che esterne.

*Premio*. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di sessanta zecchini.

PITTURA. – *Soggetto*. Rinaldo che abbandona Armida, secondo la descrizione che ce ne dà il Tasso nell'immortale sua Gerusalemme. Veggasi il canto XVI dall'ottava 51 alla 61. Pei costumi si avrà riguardo ai tempi ed alle descrizioni del poeta. Il quadro sarà in tela alto cinque e largo sette piedi parigini.

*Premio*. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di centoventi zecchini.

SCULTURA. – *Soggetto*. Perseo che libera Andromeda. Queste due figure saranno aggruppate in quel modo che il genio dell'artista saprà combinarle coi dovuti riguardi alla loro situazione ed agli accessori richiesti dal fatto. Veggasi Ovidio. *Metamorf.* lib. IV. Il gruppo sarà isolato in terra cotta od in iscagliola, intero ed alto tre piedi parigini compreso lo zoccolo e supposta la figura ritta.

*Premio*. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di quaranta zecchini.

INCISIONE. – *Soggetto*. L'intaglio in rame di un'opera di buon autore, non mai per l'addietro lodevolmente incisa. La superficie del lavoro sarà per lo meno di sessanta pollici parigini quadrati, e più grande ad arbitrio. L'autore, sarà tenuto mandarne sei prove, tutte avanti lettera, unite ad un attestato legale con cui certifichi che la di lui opera non è stata pubblicata anteriormente al concorso, nè altrove contemporaneamente presentata per lo stesso oggetto. Venendo premiato, avrà diritto d'inscrivere sotto il proprio lavoro tale onorevole distinzione.

*Premio*. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

DISEGNO DI FIGURA. – *Soggetto*. Solone prima di partire per l'Egitto fa giurare agli Ateniesi l'osservanza delle sue leggi. Veggasi il viaggio di Anacarsi, introduzione, parte II, sezione I, dove si trovano le citazioni de' classici autori da consultarsi. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini per un piede ed otto pollici.

*Premio*. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di trenta zecchini.

DISEGNO D'ORNAMENTI. – *Soggetto*. Un ricchissimo incensiere con coperchio e sua navicella da eseguirsi in metallo. La grandezza del disegno sarà di due piedi e mezzo parigini.

*Premio*. Una medaglia d'oro del valore intrinseco di venti zecchini.

#### *Discipline generali.*

Le opere di concorso dovranno presentarsi entro tutto il mese di giugno. Quelle che non verranno consegnate precisamente entro l'indicato termine per un commesso dell'autore al segretario o all'economista custode dell'Accademia, non saranno ricevute in concorso, nè potranno ammettersi giustificazioni sul ritardo. La segretaria dell'Accademia non si carica di ritirare le opere, quantunque a lei dirette, nè dall'ufficio di posta, nè dalle dogane.

Ciaschedun'opera sarà contrassegnata da un'epigrafe ed accompagnata da una lettera sigillata con iscrittovi nome, cognome, patria e domicilio dell'autore, e colla stessa epigrafe esteriormente ripetuta. Oltre questa lettera, dovrà l'opera accompagnarsi con una descrizione che spieghi la mente dell'autore, acciò, confrontata coll'esecuzione, se ne giudichi la corrispondenza.

Le descrizioni si comunicheranno ai giudici: le lettere sigillate saranno gelosamente custodite dal segretario, nè verranno aperte se non quando le opere cui si riferiscono ottengano l'onore del premio; in caso diverso si restituiranno intatte ai commessi, unitamente alle opere, subito dopo la pubblica esposizione posteriore al giudizio.

Nelle consegne e restituzioni delle opere e delle carte accompagnatorie si rilasceranno e si esigeranno distinte ricevute. Non ricuperandosi dagli autori entro un anno le opere non premiate, l'Accademia non risponde della conservazione.

Tutte le opere de' concorrenti, presente il commesso che ne sarà latore, verranno esaminate da una commissione speciale destinata a verificarne la buona o cattiva condizione, anche con atto pubblico, quando ciò fosse richiesto dal loro totale deperimento e dalla conseguente esclusione dal concorso.

Il giudizio che su di esse pronunzierassi viene affidato a commissioni straordinarie, e si eseguisce colle più rigide cautele per mezzo di voti ragionati e sottoscritti.

Prima e dopo il giudizio si fa una pubblica esposizione di tutte le opere presentate al concorso. Ammettonsi a questo opere di belle arti d'ogni genere, onde per tal mezzo aumentare agli artisti sì nazionali che esteri le occasioni di far conoscere i loro talenti. Le opere premiate, che diventano di proprietà dell'Accademia, distinguerannosi fra le altre per una corona d'alloro e per un'iscrizione che indicherà il nome e la patria dell'autore.

Milano, li 25 giugno 1830" (1830)<sup>1091</sup>.

<sup>1091</sup> CASTIGLIONI – I. FUMAGALLI, *I. R. Accademia delle Belle Arti in Milano. Programmi pei grandi concorsi*, «Gazzetta di Venezia», 1830, n. 165, pp. 657-59.

e) “La esposizione della nostra accademia è annuale, e dura 15 giorni nei quali tutte le sale dello stabilimento sono aperte al pubblico dalle 10 ore antimeridiane alle 4 pomeridiane. Essa comincia la prima domenica di agosto, giorno nel quale succede la distribuzione dei premi accademici.

La esposizione si divide in due parti essenzialmente diverse; una riguarda le produzioni degli allievi eseguite durante il corso dell’anno scolastico nello stabilimento e sotto direzione dei singoli professori, l’altra quelle di essi professori e d’ogni altro artista. Questa dà ragione dello stato dell’arte in generale, quella semplicemente dello stato degli studii accademici. Diverso è il luogo loro assegnato, non essendo giusto di porre a contatto i lavori di chi muove appena i primi passi, con quelli di chi è assai ben oltre nella carriera: se non chè gli allievi della scuola di pittura, sia per la disposizione del locale, sia per qual altra vaghezza, sogliono emanciparsi da così savia misura, e collocare le loro produzioni nelle grandi sale presso a quelle degli artisti provetti. Uso è questo che non sapremmo lodare, sia per la incertezza che genera in chi guarda sul grado di severità con cui deva procedere il giudizio, sia per lo svantaggio reale che deriva a quei giovanili conati dal trovarsi presso alle opere dei maestri, e quel che è peggio dall’aver per campo assai spesso i dipinti dei luminari della veneta scuola, che tappezzano le pareti di quella singolare e magnifica galleria. L’occhio dell’osservatore, dallo spaziare intorno ammirato e sorpreso su quelle classiche tele, si raccoglie sul modesto saggio del giovinetto, nè sempre la fredda ragione lo assiste a riconoscere come da basso punto preser le mosse anche quei sublimi pennelli alla via della immortalità, ma la imaginazione facendo velo al più retto sentire, lo rende invece sdegnoso dai confronto, e lo porta a sciamare ingiustamente sulla odierna mediocrità in paragone dell’avita grandezza. È indubbio che in una pubblica esposizione ciascun pittore in particolare non può sperar mai di conciliare al suo dipinto quella gradazione di effetto, quella concentrazione di lume, quegli artificiosi contrasti, quella disposizione degli oggetti circostanti, che egli si compiacque tanto nel procurargli quando, collocato nel proprio studio, invitava a vederlo e darne sentenza gli amici, i parenti, i creduti protettori; ma è indubbio d’altronde che (a parte anche la molteplicità dei quadri, e la spesso mala prossimità di tali che o per soggetto o per partito o per tavolozza ammazzano il vicino) nessun sito è meno propizio a promuovere un giudizio favorevole alla breve tela del giovine pittore, di queste vaste aule tutte intorno splendenti delle opere dei Tiziani, dei Paoli, dei Tintoretti. Altre volte la esposizione si faceva per intero nella grande sala dell’Assunta, le pareti della quale erano nude ancora e d’una tinta bassa ed uniforme; più tardi si trasportò nelle sale dei gessi. Oltre la troppa ristrettezza, questo secondo luogo avea certo i suoi particolari inconvenienti; il sito odierno ha comuni i suoi con quelli ove tengonsi le esposizioni di presso che tutte le altre accademie, non eccettuata la stessa Parigi: dunque sul totale la mutazione fu vantaggiosa, o almeno il luogo attuale con quasi ogni altro destinato altrove a simil uso divide i svantaggi.

Alla breve e rapida scorsa, piuttosto che rivista, della veneta esposizione che l’istituto del nostro giornale esige, e da cui ben volentieri ci saremo dispensati altrimenti, averemmo amato di far precedere un ragguaglio sulla funzione che la aperse, e sulle letture tenutesi in quella occasione dal n. u. Antonio Diedo segretario meritatissimo ora facente funzione di presidente della veneta accademia, e del socio Luigi Arminio Carrer; ma la ristrettezza dello spazio concesso ci obbliga a farla soggetto d’altro articolo, nel quale daremo pur conto delle corone dispensate e della esposizione puramente accademica.

Abbiamo altrove accennato (pag. 53) che 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 tal genere, per moda o che altro, ospitano 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 non di rado, onorati ed accarezzati, piantano altrove stabilmente i lor focolari, nè più fan ritorno alla modesta sede delle patrie lagune.

A questa efficientissima e continua ragione della numerica scarsezza relativa nelle nostre esposizioni, si aggiunse, per non so qual malo destino o concatenazione di circostanze, la privazione in quella dell’anno corrente delle opere di molta parte dei valorosi che pur ci rimangono. Il professore Odorico Politi avea dovuto spedire altrove poco prima la bellissima tavola di cui abbiam reso conto nel precedente fascicolo (pag. 126): il prof. Lodovico Lipparini, per servire al desiderio dei suoi committenti, avea dovuto riserbare per la esposizione milanese, vergini da anteriore giudizio, i due quadretti che abbiam accennati (pag. 37), oltre un ritratto d’altissima bellezza: taluno della valente e laboriosa famiglia degli Schiavoni era lontano, tal altro non potè per individuali motivi, o non volle, raccogliere quest’anno le lodi di cui le loro opere non furono mai fraudate dalla pubblica ammirazione: il quadro di Cosroe Dusi (p. 136) era partito per la sua destinazione a Cherso: Eugenio Bosa, pregevole non meno nella pittura storica che in quella di genere, avea egli pure rimesso a Padova il suo dipinto del Samaritano: Placido Fabris, di cui lo scorso anno ammirammo in due elaboratissimi ritratti il molto valore, era, con danno pur troppo suo e dell’arte, impegnato a dipingere Tiziani e Paoli, un tanto il giorno, per un negoziante di quadri antichi o che almeno paiono tali: Michele Fanoli da qualche mese lavorava altrove con molto suo onore e vantaggio: il prof. Bagnara stavasi occupato a compiere la decorazione del rinnovato teatro

di s. Benedetto: insomma una diserzione quasi totale avea colpita la nostra esposizione, e minacciava di seccare in gola ogni voce di lode a chi dovesse buon o mal suo grado muovere parola su questo argomento. Ma il buon genio veneziano che mai non langue, ci suscitò (indipendentemente dai molti quadretti che mai non mancano dell'egregio Borsato, e di quelli due potenti ausiliarii che per straordinario, e di vero si può dir straordinario, ci capitano, il co. di Turpin Crissè ed il sig. Bagatti Valsecchi) due opere di cui potrebbe a ragione andar fastosa ogni accademia cui fosse dato contare gli autori fra gli artisti da essa allevati; il quadro di Michelangelo Grigoletti ed il gruppo di Luigi Ferrari. Alle quali ci duole non poter aggiungere una terza, che vedemmo in quei giorni compita ma non fu per povere ragioni esposta, la veramente bellissima copia del s. Giovanni nel deserto, di Tiziano, eseguita da Luigi Marchesi, giovane pittore a cui per salire alla fama non mancano le occasioni" (1833)<sup>1092</sup>.

f) "Pare che la pubblica *Esposizione* degli oggetti di Belle Arti non voglia prosperare in Venezia: mentre fra noi, in Milano, ella aumentasi sempre più e si arricchisce anche di moltissime e pregevoli opere dovute a stranieri pennelli, gli artisti Veneziani si mostrano schivi di cooperare alla maggior gloria di quelle splendide sale, già famose pe' tanti e sì pregevoli capolavori de' secoli trapassati. Tale inerzia, o tale pusillanimità de' Veneti artisti è inesplicabile; eppure anche in quest'anno, e più forse che negli altri, la pubblica mostra, soprattutto dal lato della pittura storica, è ben misera cosa" (1837)<sup>1093</sup>.

g) "La Veneziana [Accademia di Belle Arti ] distribuì gli annui premi ai suoi giovani alunni con solennità fatta questa volta più solenne, perché il nuovo presidente barone Galvagna sedette allora la prima volta sul seggio lasciato vuoto dal Cicognara, e vi recitò un discorso modesto e decoroso. Dopo lui parlò il professore Emilio de Tipaldo intorno a fra Giocondo veronese, domenicano del secolo XVI, che acquistò gran nome nelle scienze e nelle arti, e specialmente nell'architettura. Finalmente la solennità chiuse colla distribuzione delle solite medaglie. A concorso pei premi dell'anno venturo pose poi i seguenti soggetti. Pittura. – Achille che si ridesta alla gloria all'atto di accettare le armi da sua madre per vendicar Patroclo" (1839)<sup>1094</sup>.

h) "Nell'accademia di Milano, alla quale di recente furono aggiunti nuovi membri e nuovi socii, fu fatta la distribuzione solenne dei premi il 9 settembre da S. E. il governatore di Lombardia, e dopo un discorso del segretario Fumagalli, sulla vita del professore Traballesi, furono premiati nella *pittura* Domenico Induno, milanese, fra quattro che dipinsero *Alessandro nell'atto di bere la coppa in presenza del medico Filippo calunniato di avvelenatore...*" (1839)<sup>1095</sup>.

i) "Si sono tanto invocate le accademie, dove gratuitamente s'insegnano gli elementi delle arti del disegno; s'è tanto commendata la munificenza dei principi, i quali, per mezzo d'ingenti spese e con infinite sollecitudini amorose, le istituiscono nelle capitali dei loro domini; che doveasi poi di ragione querelarsene con altrettanta amarezza, quanto era stato il fervore adoperato nel chiederle. Ove mai se ne vedesse sopprimere alcuna che fosse stimata soverchia, si sciamerebbe alla barbarie.

Le ragioni per le quali si vollero le accademie, sono quelle istesse per cui non si vorrebbero più. Le esigeva il progredimento delle arti belle: erano necessarie a far conseguire la gloria che da tali studii deriva alla gentilezza dei popoli che li coltivano. Ma i grandi artisti non si moltiplicano in proporzione del numero delle accademie, e meno poi in proporzione della moltitudine degli artisti mediocri ch'esse producono; e quindi le accademie danneggiano le arti; quindi per esse scapita la gloria delle nazioni. Dunque niente accademie." Auspica una riforma, contrario alla loro abolizione" (1840)<sup>1096</sup>.

j) "*Trieste, 27 settembre 1840*

Eccomi, poichè lo desideri, a chiacchierarti un pocolino sulla esposizione di Trieste. Gli statuti di questa società tu già conosci, che furono pubblicati nella *Favilla* ed altrimenti, nelle due lingue italiana e tedesca. Il primo pensiero d'introdurre qui questa società d'incoraggiamento, o filotecnica, come la chiamò la Favilla, fu dibattuto principalmente fra i signori Waldstein, Craighero, Lutteroth e Dall'Ongaro; ai quali in seguito molti altri si aggiunsero, che influirono, o assai o meno, in quanto fu di bene o mal fatto in appresso. La società d'incoraggiamento ebbe chi l'incoraggiò e chi l'avversò fino da principio. Come avviene per tutte le nuove cose che s'intraprendono, v'ebbe chi ne esagerò le utili conseguenze, facendosi per tal modo ostacolo ad esse; di quelli che si resero ciecamente contrari per non essere stati i primi ad idearla; taluni che s'attribuirono tardi il merito altrui; chi, che mai avendo pensato a cose di pubblica utilità, agli asili per l'infanzia p. e., ora se ne

<sup>1092</sup> R., *Accademia di Venezia*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), pp. 204-20.

<sup>1093</sup> [G. J. PEZZI], *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nella I. R. Accademia di Venezia*, «Glissons», IV (1837), n. 99.

<sup>1094</sup> GIOV...I ANT. ZUNCA [I. CANTÙ], *Cronaca. Agosto 1839*, «Rivista Europea», II (1839), 3, pp. 438-54

<sup>1095</sup> ID., *Cronaca. Settembre 1839*, ivi, 4, pp. 90-100.

<sup>1096</sup> P. CHEVALIER, *Ciarle al vento*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 135, pp. 538-39.

fece il panegirista per ispirito d'opposizione; altri che ne derise lo scopo; qualcheduno che vi spese volentoso fatiche e denari, non illudendosi nelle maligne e nelle sciocche opposizioni, nè nell'importanza degli effetti. – Infine dirai, che pensi tu dell'utilità di questa società? – Dimettendo ogni fantastico calcolo ed esagerato sui vantaggi che questa società può produrre, non dubito di dichiararla utilissima, e pegli artisti a cui prò è diretta e pei cittadini che vollero favoreggiarla. Lasciando da parte la questione se la maggioranza degli artisti d'oggiorno meritino incoraggiamento, o non piuttosto di essere condannati a qualche materiale mestiere, giacchè a questo sembrano voler ridurre essi medesimi l'arte loro nobilissima, non si negherà che, generalmente, il procacciare ad essi con ogni liberalità il mezzo di farsi conoscere, non sia cosa di cui essi debbono infinite grazie agli animi nobili che lo fanno. Riguardo al vantaggio che ne può venire alla città, alcuni di spirito ultra mercantile dubitano, se sia bene distrarre il denaro e le menti da un più materiale commercio; dicono che Trieste non è città che debba favoreggiare le arti belle; che lo scambiare il caffè e lo zucchero con quadri è vera pazzia, e simili cose dello stesso peso. A tal gente, che vorrebbe tutto il mondo li somigliasse nell'ignoranza, e che hanno lo sciocco orgoglio di portarla in trionfo, rispondono essi medesimi quegli animi colti, che, col loro gentile desiderio, mostrano di non meritare si creda che adoperino le proprie ricchezze solo nel soddisfacimento de' più materiali piaceri. Io aggiungerei, che forse non sarà bene la moda versi un diluvio d'artisti in paese da ogni lusso alieno; ma che questa è città, dove in molte cose del momento, di maggior danno che utilità presente, e di nessun bene avvenire, si spende assai, e che quindi non può che guadagnare nella sua educazione estetica e morale, se tale sovrabbondanza di ricchezza si adopera piuttosto in oggetti d'arte, che sieno decoro al paese, scuola ad essi ed ai figli venturi e monumento di tempi civili. In oltre, in un paese dove il cangiare d'alloggio è sì frequente, e molto denaro si getta nell'adornare gli appartamenti, il fare che le pareti si abbelliscano di nobili quadri è un risparmio anzichè uno scialacquio. Di più ancora, è già un fatto reale, che molti qui acquistano opere d'arte e ne commettono; che fra le commissioni degnamente eseguite, talora ve n'ha, non quale si doveva aspettare da chi con liberali condizioni l'avea data; che quindi il mezzo delle esposizioni è il migliore, onde e compratori e venditori possano rimanere contenti; potendo i primi scegliere a loro piacimento i quadri, i secondi trattare come loro aggrada i soggetti.

[...]

Se i pro ed i contra sulla fondazione della società erano tanti, figurati poi sopra le disposizioni prese dai direttori! Che vi sia da lodare e da biasimare nel fatto, ciò non può essere altrimenti; ma l'intenzione è certamente lodevole, e questa deve guardare prima di tutto anche chi ha la coscienza che si avrebbe potuto fare di meglio. – Meglio, dirà taluno, sarebbe stato pubblicare la somma che sia avea da spendere e lasciare che gli artisti pagassero i trasporti da sè, onde non essere poi costretti, per far venire un maggior numero di quadri a comperarne di meno. Ciò sarà vero forse; ma non si faccia della liberalità peccato ad essi, che non speravano certo la venuta di più che cinquecento pezzi segnati nel catalogo. – Meglio, dirà dal primo all'ultimo degli artisti, si doveva collocare il mio quadro. Ma chi conosce l'incontentabilità meravigliosa degli artisti, che vorrebbero creare un nuovo sole per illuminare i loro dipinti, un nuovo mondo per collocarli, e gente di nuova stampa per apprezzarne le infinite bellezze, scuserà gli ordinatori, anzi li loderà d'aver ricavato tutto il possibile vantaggio di luce dallo spazio che avevano. Chi non perderebbe, se anche fosse legittimo discendente di Job, la pazienza con un *Placido d'Alpago*, che, dopo avere più volte cangiato il luogo generosamente offertogli a scelta, ritira i suoi dipinti ed innalza altrove il suo *casotto* da saltimbanco? – Meglio si doveva scegliere nella compra, diranno, oltre agli artisti, la grandissima parte degli spettatori, e forse la maggioranza de' socii medesimi: ed anch'io sarei uno di questi. Ma non per questo condanniamogli, che le scuse abbondano, se si fa il minimo riguardo a tante convenienze economiche, simpatiche, distributive, ed al diverso modo di vedere. Un'altra volta si farà meglio: ora accontentiamoci del bene. È tanto rara l'abitudine del farne, che non bisogna maledire a chi lo tenta, se non fa proprio come noi vorremmo.

Non pretenderai, spero, che ti parli nei termini dell'arte, o ragioni sull'uso fatto de' suoi mezzi, uno che le opere ne contempla vergine d'ogni studio di tal genere, e solo perciò le ammira, che in esse cerca e trova una traduzione umana delle bellezze della natura. Ti farò soltanto qualche cenno su quelle che per l'espressione loro più prontamente e più durevolmente mi colpiscono, sorpassando perciò forse con più leggera osservazione altre più artisticamente mirabili. Se io volessi fare il dottorone e dicessi qualche sproposito d'arte, le beffe degli artisti ben mi starebbero. Ma s'io non veggio le grandi bellezze delle opere loro, avranno forse essi diritto di dirmi cieco, ma anch'io avrò diritto di protestare, che dove v'ha luce ci vedo. – Nemmeno mi fermerò troppo sui difetti; che pur troppo ogni ignorantello sa trovarne delle migliaia nelle opere de' grandi uomini. Io vado in cerca della bellezza, e di questa m'innamoro, e volentieri ne parlo, e più volentieri ancora la contemplo.

Diamo prima di tutto un'occhiata in generale. In una esposizione come questa, raccolta da varii paesi, dove, meno rare eccezioni, non vi sono opere di commissione, ma di libera scelta dell'artista, si dovrebbe desumere qualche tratto caratteristico dell'arte contemporanea e dell'indole degli artisti. Or ecco che cosa ho creduto di vedere in una prima passeggiata per le sale: abbondanza di paesaggi molto belli, che sono il principale ornamento dell'esposizione; assai quadretti di scene domestiche e comiche, qualche volta buffe, e che satireggiano l'arte, rendendola troppo pazzo trastullo col fissare sulla tela cose che appena si vorrebbero mirare di passaggio ridendo; qualche operetta, ove si rivelano affettuosi e tranquilli sentimenti; rare molto le tele di soggetti religiosi, e, meno taluna bellissima, non le più sentite; non, ed i pochi vi sono di piccole dimensioni, quadri storici, nei più de' quali v'è piuttosto un desiderio ed un principio d'arte, che perfezione e coltura e

proponimento artistico; frequenti belle frazioni di quadri; figure isolate o mezze, scherzi degli artisti anziché opere – Vogliono così essere gli artisti, o la società li vuole tali? Reciproca è l'influenza ed anche il genio che comanda all'epoca, ma è figlio di lei, cioè educato in mezzo alle abitudini della di lei vita. Quindi in questa sbirciata frettolosa mi sembra di poter notare nell'epoca nostra: qualche cenno di grandi concepimenti, ma forse manchevoli all'esecuzioni; spesso squisitezze di sentimento, ma di rado ingenuità; quasi sempre strazio il dolore, il piacere intemperanza: costanza, talora mirabile nell'analisi, solo per lampi la sintesi; ora l'individuo eclissare l'umanità, ora questa assorbire non che lui, ma gli esseri più generali, concentrarsi quasi in un essere metafisico; un grande progresso nelle macchine, che minacciano di farsi l'anima del mondo; infine estremi che si toccano, cioè la realtà ridotta fino alla palpabilità de' più miseri sensi, ed il sogno che nella sua invisibile sostanza dilatandosi infinitamente si perde nel nulla. – Ti do un addio; perchè sarebbe troppo fuor di proposito il seguitare in questo tenore a proposito d'arti" (1840)<sup>1097</sup>.

k) “[L'Accademia di Venezia] smettendo quel vecchio sistema di stimare solamente degni della pittura i fatti greci, romani e mitologici [...], fece scelta di bellissimi argomenti tolti o dalla Venezia del medio evo, la Venezia signora dei mari, conquistatrice di Costantinopoli e di Candia, la popolare, la opulenta Venezia; ovvero dalla mite religione del Vangelo; o, per quanto spetta all'architettura, da ciò che meglio si attaglia al rapido camminare dei commerci e delle industrie di oggigiorno. Una lode dunque ed una congratulazione sincera al corpo accademico, che fu sollecito a sciogliersi dai ceppi del pregiudizio, e manifestò a tutta Italia, che ove nacquero i Bellini e Tiziano, ove una scuola rifuggì sempre dall'ideale e dall'antico per imitare solamente la semplice natura, colà potevasi e dovevasi, meglio forse che altrove, sentire i bisogni dell'arte odierna, le macchie che la sozzano, le affettazioni che la infangano: colà potevasi confessare da onesti l'errore e tentar di emendarlo.[...]

Pittura.

Dissi altra volta che sino a tanto si terranno sì scarsi i premii pel concorso del quadro di storia, saranno sempre pochi e mediocri i concorrenti [...]. Il fatto anche in quest'anno rafforzò il vaticinio mio; perché un solo dipinto fu presentato; né questo è, per dir vero, di tal forza da meritare il premio [...].

Saviamente fu scelto a soggetto un fatto di storia veneta e de' più toccanti per virtù virile e pietà di affetti. *L'estremo addio di Paolo Erizzo nel momento in cui, tratto quasi ignudo al preparato supplizio, raccomanda alla figliola il di lei onore, quello della patria e del padre.*

Questo dipinto parmi una delle mille prove che gli eletti concepimenti a nulla giovano se non li accompagna vera e bella ed evidente la forma. Nella composizione su cui discorriamo sono atti e movenze le più convenienti a far dimostro i potenti affetti che lottavano nel corpo dell'infelice padre, dell'infelicissima figlia; ma lo aver scaraventato sulla tela questi protagonisti come viene; lo averli dipinti, si può dire, con avvertita trascuraggine; lo aver ammucchiato il colore per modo da non poter condurre con accurata pazienza i minuti effetti del vero; lo avere in somma palesemente più pensato a fare uno schizzo colorito che un quadro, impedì all'artista di improntare sulle sue figure la espressione che pure avea saputa sentire dentro dell'animo" (1842)<sup>1098</sup>.

l) “Torna spiacevole ad ogni amico delle belle arti vedere Venezia, ricca di molti e veramente abili artisti, da parecchi anni mostrare scarsa e povera assai la sua esposizione. Chi di questo fatto doloroso vorrebbe dare colpa alle invidie che dicesi regnino fra i professori dell'arte: chi alla vicinanza di Trieste, la quale si mostra, più assai di Venezia, generosa nello agevolare in ogni maniera gli incomodi e i dispendii agli artisti a fine che mandino a quella esposizione le opere loro. Io credo invece che nessuno s'apponga. Parmi, e senza certa trepidazione, che la ragione vera sia la seguente. Pochissimi fra i lavori de' veneti artisti sono alloggiati da persone dimoranti in Venezia. Perciò, tostochè un dipinto sia compiuto, il committente lo esige dall'artista, poco curandosi che vada esposto ove egli non può gustare la compiacenza di sentirlo lodato. L'artista poi dal canto suo non sollecita l'ordinatore a far ciò; giacchè pur troppo non ignora che il tenere esposto al pubblico veneziano il suo quadro non gli frutterà molte commissioni in patria. Piuttosto, se brama siagli concesso dai proprietari delle opere il permesso di esporre, lo domanda o per la esposizione di Milano o per quella di Trieste, ove sa che se il suo quadro giunga a piacere, guadagnerà senza dubbio commissioni lucrose.

Vuol Venezia, o meglio vogliono i molti doviziosi che colà dimorano (giacchè 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 la vedranno pari e forse superiore a quelle d'altre città. Ma finchè di questi benemeriti doviziosi a Venezia se ne contano soltanto tre o quattro: finchè gli altri s'ostinano a non ordinar nulla, è da scommettersi uno contro cinquanta che invece di aumentarsi, l'esposizione si impoverirà sempre più. Che sarebbe mai a tanti opulenti, che hanno a patria la gentile città, spendere un centinaio di luigi

<sup>1097</sup> G. F. P., *Sulla esposizione attuale artistica triestina della società dell'Incoraggiamento*, «Vaglio», V (1840), n. 40, pp. 313-14.

<sup>1098</sup> P. SELVATICO, *I grandi concorsi esposti nell'Accademia di Venezia nel luglio del 1842*, «Rivista Europea», V (1842), 3, pp. 367-78.



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 de' filotecnici di Trieste, ovvero dall'altra istituita quest'anno in Piemonte sotto gli auspizii di quello splendido protettore delle arti che è il re Carlo Alberto<sup>1099</sup>? Io sono sicuro che in breve si ragunerebbero a Venezia tali somme che potrebbero diventare vero incoraggiamento ad artisti valenti, che ora sono forzati a mendicar commissioni fuori del loro paese [...]

A compenso [della povertà l'esposizione] possedeva opere di molto merito, specialmente nella pittura storica, che prima delle altre prenderò ad esaminare.

Pittura storica e religiosa.

*Politi Odorico, professore di pittura.* [...] Trieste, la città del traffico, la città degli sconti e delle cambiali, è quella che ora dà vita alle arti [...]. Essa offerì ai veneti pennelli un largo campo di gloria nella sua chiesa di sant'Antonio, che volle ornata di gigantesche tavole da altare operate dai migliori artisti che abbia adesso Venezia. Fra questi scelse a giusta ragione anche il professore Politi.

Prese egli a colorire la Glorificazione di sant'Antonio e trattò da suo pari il difficile argomento, giacchè v'è in quel vasto quadrone franchezza, succo di colore, pennello e matita che procedono sicuri anche in quelle larghe dimensioni; arie di teste per lo più belle, alcuni scorti intesi mirabilmente, e nei panni, nelle forme, nelle masse, un far largo che è dote di pochi. In onta di tanti pregi, a molti questa gran tavola non garbò, perché parve ad essi non intieramente armonica nel colore [...]. Egli nelle sue ombre dipinse di corpo, e volle ridurle brillanti quanto i chiari: così, senza che se ne avvedesse, gli rimasero opache e lo forzarono a ravvivare con tutte le più stridenti vaghezza della tavolozza le parti luminose. [...] Ma questa [l'aver sbagliato l'espressione del concetto religioso], che certo è colpa grave, io direi quasi non essere dell'artista, sì invece di chi a lui commise il dipinto che ben doveva sapere come nel gagliardo coloritore, nell'ammiratore spassionato di Tiziano e di Paolo non potesse aver sede quel profondo sentire che dalle parole delle sacre carte e dalle pietose leggende del medio evo sa portare sulla tela i miti affetti del cristianesimo. [...] Date a Politi soggetto che pigli qualità di tutt'altri tipi che i religiosi, e vedrete quanto egli possa. [...]

*Zatti Carlo di Modena.* [...] una tavola da altare di nuovo ed importante soggetto, tratto dalle pie leggende della sua patria. Rappresenta Atteone ed Ildegarda, signori di Brescello, che rinvergono sotto le rovine di un tempio il sarcofago ove stava il corpo di s. Genesisio, già vescovo di Brescello.

[...] Egli, innamorato dei prestigii della tavolozza che maneggia da valente, innamorato di certi toni succosi e veri che seppe trovare nelle carni, e di una trasparenza nelle ombre che onorerebbe qualunque provetto, non badò gran fatto al disegno ed alla convenienza, e spesso sotto il largo tocco del suo pennello od esagerò od annientò l'affetto. [...] Pecca poi questo dipinto in due parti essenzialissime, il costume e la prospettiva. L'autore, non ricordandosi l'epoca in cui cadde il fatto, vesti la sua gente parte alla romana, parte alla spagnola, e parte di suo capriccio; sicchè quelle son persone di nessun luogo e di nessun tempo, e per poco non li stimeresti fra i nostri ballerini quando rappresentano un ballo eroico, ovvero fra i nostri comici del teatro diurno quando predicano *Bianca e Fernando*, ovvero *Ginevra di Scozia*. [...]

*Zona Antonio.* Perché la pittura storica diventi efficace sugli animi, non tanto importa che rappresenti fatti storici veri, ma sì bene costumi ed affetti veri. [...] Ben è vero per altro che dalla condizione, dall'indole, dal grado di civiltà, dal tempo in cui visse chi operò questo fatto, cresce o diminuisce l'interesse de riguardante [...]. Necessario dunque al pittore storico, quando pure non abbia un nome da dare ai suoi personaggi, di rappresentarli come esseri di una determinata condizione e vissuti all'incirca in un'epoca fissa. [...] Affettuosa composizione, immaginata senza artifizii e senza artifizii condotta, temperata nelle movenze, eppure calda di affetti generosi. [...]

*Giacomelli Vincenzo.* Il primo [dei due quadretti esposti quest'anno] rappresenta Boccaccio, che per decreto della repubblica fiorentina commenta la *Divina Commedia* nella chiesa di s. Stefano di Firenze. Per ottenere più varietà e più gentilezza nell'affetto de' personaggi introdotti nel suo dipinto, suppose il Giacomelli che il Certaldese leggesse il canto di Francesca da Rimini. Ciò gli porse modo a manifestare nei volti delle leggiadre donne che fanno corona al non troppo austero commentatore, la mesta pietà pei casi della bella Ariminense, e l'infocato palpito ridesto in esse dall'udire con soave fiorentina cadenza le innamorate parole della poveretta

---

<sup>1099</sup> “La società promotrice delle belle arti, incominciata in Torino fin dal febbraio di quest'anno, onora del pari il generoso principe che la protegge, come i benemeriti che si adoperarono a darle vita. Avvisatamene nei savii statuti già pubblicati si fissarono le azioni a soli 20 franchi l'una: così ogni più mediocre fortuna può concorrere alla santa opera. I socii a quest'ora sono oltre a quattrocento, ed ogni giorno ne cresce il numero. Una società che al paro di questa torinese si mostra col nome del sovrano in fronte, e cammina diretta dai nomi più chiari d'un paese, dà sicura malleveria di procurare alle arti un bene durevole. Così l'esempio della generosa Torino fosse stimolo efficace alle altre terre italiane, perchè promovessero istituzioni simili a quella bellissima, le quali non tanto impedissero che si spegnesse quella languida fiammella che ancora ci rimane del sacro foco delle arti, ma la ringagliardissero così, che di nuovo desse luce e calore e fondesse i geli che la circondano. Nel momento in cui rimandavo alla tipografia le bozze di stampa di questo mio scritto, mi giunge notizia che una società di simil genere si sta preparando in Venezia, e che ne furono anche stesi gli statuti. Io confido che la benefica intenzione piglierà presto solidità di certezza: abbiano intanto i generosi promotori il plauso ed il ringraziamento degli amici tutti delle arti” [n. d. a.]

[...]. Certo tutta l'evidenza, di cui il difficile tema era suscettivo, procurò dare il bravo Giacomelli, e ne avrebbe data ancor di più, se più di calore e di vita avesse saputo trasfondere nella testa del Boccaccio [...] Più affettuoso e più espressivo riesci l'altro quadro del Giacomelli, in cui tolse a rappresentare Elisabetta Gray moglie di Edoardo IV re d'Inghilterra, che raccomanda a Dio e benedice il duca di York suo figlio prima di consegnarlo nelle mani del cardinale di Bourchier e dell'arcivescovo Rotheram col presentimento di mai più rivederlo. [...]

*Gavagnin Leonardo*. Un gentile quadretto, e migliore di tutti gli altri suoi [...]. Raffigurò egli i profughi di Parga, ma non nell'istante medesimo che è rappresentato dal famoso quadro di Hayez. In quello vedesi i poveri Greci che, già usciti dalla infelice città, le danno l'ultimo saluto: qui invece il misero popolo, raccolte le ossa de' padri, le vien presentando al sacerdote che sta in grandi abiti pontificali dinanzi alla chiesa, a fine che, dopo averlo benedette, ne faccia alzare una pira e quella incenerita, porti compagne dell'esilio doloroso le preziose ceneri. Scena profondamente mesta, a cui l'anima gentile dell'artista seppe infondere affetto moltissimo e certa solenne tristezza che ti fa venire spontanea sul labbro la parola della compassione. [...] E al toccante concetto risponde qui l'amorosa esecuzione, sì squisita, sì castigata, che poco è dato desiderare di meglio. Quelle testine sono finite che le paiono miniature; in quelle manine v'è una paziente premura a rendere ogni più minuto effetto: ogni piega, ogni sasso è condotto con una diligenza che potrebbe dirsi fin quasi soverchia [...]. Ci punse brama che fosse mossa in diversa maniera quella figura di soldato posta sul fianco destro del quadro, la quale si contorce in atto, oseremmo dire, quasi impossibile; e se non impossibile, è almeno teatrale, che vale quanto improbabile, e quindi fuori del regno di un'arte che per tutto domanda non solamente il vero, ma il verosimile. [...] *Battig Giuseppe di Gorizia*. Sulle stesse vie dell'amorosa diligenza su cui cammina il bravo Gavagnin procede pure il signor Battig, il quale in un suo san Giuseppe con Gesù bambino ed un angelo portante gli strumenti della passione, ci fece conoscere come egli senta dentro dell'animo l'soavità de' soggetti cristiani; e come, guardando ai sommi del quattrocento ed alla prima maniera di Raffaello, sappia trarre di là ispirazioni al suo gentile pensiero senza avvoltolarsi in quel fango sudicio delle imitazioni delle altrui maniere. [...]

*Lodi Massimiliano*. [...] il suo Tasso che sta *poetizzando ad Eleonora* (parole del cartellino) [...] Come ha fatto mai il signor Lodi a persuadere sé stesso che la bella ed infelice principessa ferrarese ed il passionato cantor della Gerusalemme avessero quei visi stupidi e melensi che egli si sognò di regalar loro? [...] E perché scegliere quella posa da ballerino che lo fa comparire ancora più ridicolo? [...]

Fu grave scapito della veneta esposizione che il valente Grigoletti non avesse ancora dato fine al suo stupendo quadro destinato ad ornare le stanze di S. M. l'Imperatore di Vienna, ove è rappresentato Giacomo figlio del doge Foscari che si inginocchia dinanzi al padre prima di partire per l'esilio. Il pubblico avrebbe ammirato in ogni linea di questo quadro la più accomodata convenienza, giacché in esso è veneto il campo, venete le fisionomie, i costumi, i movimenti; e veneti non dei nostri giorni, ma di quelli al Foscari contemporanei; cioè rivelanti la cupa politica della famosa repubblica. Se alcuna cosa forse dissuona in questa toccante scena sono que' due soldati vicino alla porta, i quali mi hanno l'aria degli statisti teatrali. E a qual fine usare que' riempitivi non solo inutili, ma dannosi, giacché sturbano inutilmente l'attenzione? Ma a compenso però quante bellezze nelle altre figure, come toccante il gruppo ove la moglie del doge svenuta è sorretta da due leggiadrissime donzelle! Il portamento ed il volto del vecchio Foscari lascia leggere mirabilmente la dura lotta fra l'amore del padre e il dovere del magistrato; bene espresso assai è il ghigno beffardo del consumato criminalista in uno degli inquisitori, il Loredano; in somma, per tutto molti pregi nel concetto e forse ancora di più nella forma; la quale il Grigoletti seppe in quest'opera mostrare più bella che in tutte le altre sue. Ed infatti, mai egli colorì con tanta varietà, mai dipinse con più finemente libero pennello, mai panneggiò tanto bene, mai ci diede estremità sì ben diseguate; teste più vive della vera vita, quella dell'affetto; mai ci porse campi più vero e più bello. Se cosa mi resta a desiderare nel Grigoletti, è che egli temperi alquanto quelle fermate di luce che egli prodiga spesso e sulle carni e sui panni, per cui le une e gli altri hanno non so che di metallico, ed inoltre che meno abbondi di quel lisciume di tinte nelle stoffe che le fa apparire sempre nuove. Difetti dappoco sarebbero questi anche in artista mediocre; ma in Grigoletti son néi" (1842)<sup>1100</sup>.

m) "Chi non vide da qualche anno le esposizioni di quest'Accademia, avrà provato la medesima sensazione da me provata oggidì che dopo tre anni di assenza rividi quest'aule sacre alle arti. Mi si presentò, nelle opere de' giovani pittori, così cangiato lo stile, da non ravvisarne la scuola, e quello di nuova adozione tale da far nascere le più dolci speranze, purchè per ottener la purezza non si trascuri ciò che per più secoli fece nella pittura l'onore di questa nazione, voglio dire il vigore della tavolozza" (1844)<sup>1101</sup>.

n) "Chi tenesse per fermo, che le annuali esposizioni di belle arti nel palazzo di Brera, non che rappresentare il gusto e le tendenze artistiche tra noi, comprendessero tutto quanto esce dalle mani dei nostri artisti, certo s'ingannerebbe d'assai. Non sempre, nè tutti gli artisti spongono; e quest'anno per esempio,

<sup>1100</sup> ID., *Esposizione di belle arti in Venezia nell'agosto del 1842*, ivi, 4, pp. 46-76.

<sup>1101</sup> G. ROSSI, *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 182, pp. 725-27.

s'ebbe a lamentare la mancanza dei più celebrati fra questi, di Hayez, di Canella, di Azeglio, di Arienti, di Sogni per la pittura storica e di paesaggio, di Marchesi, di Monti e di Sangiorgio per la scultura... Ben potrebbero le esposizioni esprimere il gusto e le tendenze dell'arte; ma purtroppo suole accadere tra noi press'a poco quel che accade in tutte le esposizioni artistiche dell'Europa. Sono una mostra di quadri e di statue, che non si propone nè l'ingrandimento, nè il perfezionamento dell'arte, ma che apre anzi tutto un campo, nel quale i giovani artisti si diano a conoscere, e i proventi si rammentino ogni anno ai mecenati. Tutt'al più giovano ad imprimere qualche idea nel popolo, a suscitargli la reminiscenza di fatti e di costumanza dimenticate, a diffondere e mantenere in qualche guisa il sentimento del bello, così opportuno al morale perfezionamento della società. Ma del resto, bisogna pur dirlo, queste esposizioni non sono gran fatto vantaggiose all'arte, talvolta anzi possono essere di nocimento agli stessi grandi artisti. La moda facilmente vi regna tiranna. Il pubblico, poco educato alle vere bellezze dell'arte, ammira volentieri quel che colpisce i sensi, e trascura la bella e severa semplicità; s'accalca davanti ai ritratti, gode della soverchia vivacità dei colori, delle strane e barocche composizioni, e porta le sue simpatie sopra ciò che seconda il gusto del momento. L'artista che sa piegarsi a queste inclinazioni del pubblico trova facilmente la gloriola d'un istante, il passeggero applauso della moltitudine, e il profumo dell'incensiere giornalistico. Ma colui che, forte del proprio convincimento, ricusa traviare dal sentire del bello e del vero, o dee affrontare coraggioso le dicerie degli sfaccendati, i cavilli dei committenti, la critica del foglio volante, o, se queste lo sgomentano, dee rinunciare all'esposizione.

È d'uopo confessare che una delle piaghe principali dell'esposizione è appunto la critica giornalistica. Non si può credere di quanto momento ella sia nella carriera d'un artista, appunto per questa incertezza di gusto nella moltitudine, e per l'opinione invalsa ch'ella debba rappresentare il criterio di quella porzione di pubblico, che meglio è educata all'arte. Ma questa critica è caduta da noi in così basse condizioni, è così facilmente lodatrice e riprovatrice, così povera d'ogni sentimento d'arte non solo, ma d'ogni avvedutezza di giudizio, che move a sdegno e a dolore insieme il solo ricordarla. Non è mestieri scendere a minuto esame degli scritti usciti sull'esposizione di quest'anno, per mostrare quanto essi fossero, salvo rare eccezioni, al di sotto d'ogni volgare intelligenza, nude enumerazioni dei lavori esposti, infiorati talora di storiche o poetiche narrazioni, senza direzione, senza norma, senza il menomo gusto del bello. Adulatori per lo più, servi alle vanità dei mecenati o degli artisti stessi, capricciosi, contraddicenti qualche volta, mandarono anche quest'anno gloriose le mediocrità, incoraggiarono le nullità, e sviarono sempre più il pubblico da quel retto criterio estetico, che è uno dei più grandi impulsi al progresso dell'arte. Certo, finchè la critica artistica avrà la medesima sorte della critica teatrale, e sarà mercimonio dei più inetti, e le esposizioni non saranno altro che una specie di fiera annuale, nè mai varranno a dirigere gli artisti fuorviati, o a frenare nel pubblico le velleità capricciose e le scorrette inclinazioni" (1845)<sup>1102</sup>.

o) "L'esposizione di quest'anno è nelle sale della Borsa, le quali non sono le più opportune a tal uopo. Né col modo di collocare i dipinti si pensa gran fatto a rimediare alla luce non buona. Si pensa piuttosto ad una simmetrica distribuzione da tappezzieri per forma e grandezza delle cornici, anziché a proporzionare le distanze alla maggiore o minore finitezza dei lavori; ed alla conveniente inclinazione dei quadri; onde la luce riflessa della inverniciata superficie delle tele non impedisse di bene vederli. Le poche cure di più che queste avvertenze costerebbero ai collocatori degli oggetti che si espongono, e a chi sorveglia (dalle quali tanto dipende il loro buon effetto) non sarebbero meritate dalle affannose vigilie ch'essi costano agli artisti [...] *Volkhart V. – Tominz* – Il quadro rappresentante Leonardo e Blandina del Volkhart è ammanierato e nel disegno e nell'effetto. Quello rappresentante Ginevra ed Ettore di Tominz figlio, è difettoso nel disegno e duro e di composizione imitata. Gli accessori sono trattati con qualche merito. Ambidue questi quadri sembrano studiati in teatro, dagli abbracciamenti fra i tenori e le prime donne assolute" (1845)<sup>1103</sup>.

p) "Lo stato delle arti in Italia non è certo il più florido, e cagione non ultima della loro decadenza è il cattivo metodo introdotto nell'insegnamento. – Pur troppo una riforma è indispensabile; e codesta necessità venne predicata con risentite parole dal Selvatico e sui giornali e nell'ultima sua opera. Lo stesso argomento vien discusso in alcune altre operette che ci faremo ad esaminare" (1846)<sup>1104</sup>.

q) "È doloroso il vedere ad ogni nuova esposizione la stampa periodica divenir ludibrio indispensabile dei lettori, e negli artisti crescere sempre più lo scherno e la nausea per la critica. Se le cose procedon di questa guisa, verrà tempo, in cui le lettere faran divorzio affatto colle arti, e queste avran perduto per sempre il sussidio della parola, interprete potente del bello, sotto qualunque forma si manifesti. [...] Ormai l'esposizione è divenuta niente più d'una fiera, in cui gli operai della tavolozza e dello scalpello si travagliano a vendere,

<sup>1102</sup> G. MONGERI, *Di alcune opere di belle arti eseguite in Milano nel 1845*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp. 719-28.

<sup>1103</sup> F...O, *Sesta esposizione della società triestina di Belle Arti (Ottobre 1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 439-48.

<sup>1104</sup> M. SARTORIO, *Rassegna di opere di belle arti*, «Gazzetta di Milano», 1846, n. 188, pp. 749-51.

come possono meglio, i loro lavori. Pochi sono gli artisti, a cui la pubblicità è ancora trepido sperimento di giudizio solenne, ambita palestra di gloria. I più non scorgono nell'esposizione che un vasto emporio annuale, in cui venditori e compratori convengono ad un'epoca fissa, e dove è agevolato lo spaccio della marce. Così si vanno perdendo a poco a poco le buone tradizioni, l'entusiasmo si affievolisce e vien meno, e l'arte non ha più cultori devoti, ma solamente freddi e meccanici esecutori. L'assenza del pensiero appare soprattutto manifesta nelle opere esposte, e chi cercasse in quell'ammasso di quadri che spiegano nelle sale un lusso esuberante di colori qualche cosa che rassomigli ad un'idea o ad un sentimento, rimarrebbe deluso cento volte sopra una. Invero è una cosa spaventevole questa povertà di concetto, questa mancanza totale di scopo che scorgesi in quasi tutte le opere odierne. Nello sviluppo contemporaneo delle arti, che aspirano ad un ideale nuovo e grande, si direbbe che la pittura e la scultura soltanto penino a trovar quell'impulso che le sollevi all'altezza del pensiero attuale. Si direbbe che indarno siasi compiuto per esse una sì grande rivoluzione di idee, che ricusino quasi di partecipare alle conquiste fatte dall'età nostra. L'arte per l'arte regna ancora sovrana fra le tele e fra i marmi; e quell'abborrimento della critica, quella ringhiosa diffidenza di chi giudica con altre norme che non siano quelle della tavolozza e del compasso, contribuiscono assai a mantenerla in trono. [...] E una bella speranza ci viene innanzi tutto dalla scultura, la quale s'è aperta ormai una via nuova e grande, e in quella procede animosa, liberandosi dalle pregiudicate tradizioni della scuola. Più povera di mezzi, più legata, che la pittura, a certe forme convenzionali, ella ha toccato già nel ristretto suo campo a una meta, a cui l'altra indarno s'affatica di giungere. E pare veramente che un'era gloriosa l'attenda, se si consideri questo nascente fervore di giovani, a cui s'è come rivelato un raggio di quella bellezza morale che le arti studiano d'imitare. D'accanto alla vecchia scuola, la quale non riconosce altro bello fuorché quello degli antichi esemplari, un'altra via se ne vien formando adesso, che cerca le sue ispirazioni nella verità e nella natura. Le insulse reminiscenze mitologiche cominciano ad essere abbandonate, e v'è chi pensa che l'arte debba essere la personificazione ideale degli affetti, e dei pensieri della moltitudine. Ben parve temerità straordinaria sulle prime questo tentativo di ravvicinar l'arte alla vita, d'imprimere alla scultura un carattere, da cui pareva rifuggire. Ma la moltitudine, che non sa né di scuole né di sistemi, e che segue solo il primo e il più sicuro dei giudizi, quello della propria commozione, comprese tostamente quanto eravi di grande nell'innovazione, e lasciò i bei nudi e lo studiato drappeggiare dei vecchi maestri, per accendersi e per palpitare davanti alla viva ed efficace rappresentazione della vita. [...]

Si direbbe in verità che le due arti si siano scambiati gli uffici, e che, nel mentre la scultura diventa tutta espressione e colorito, la pittura si restringa alla fredda e semplice riproduzione materiale. Chi osservi oggidì l'imtemperante abbondanza di quella pittura così detta di genere, non può non rimaner colpito da quel numero grandissimo di mezze figure, di figure intiere, di studii, che sotto uno specioso nome di battesimo non sono altro che statue colorite, meccaniche riproduzioni di un modello qualunque, senza espressione, senza idealità. [...] Il campo è sdruciolevole e può sedurre anche i migliori ingegni e i più forti propositi; una certa franchezza d'occhio e di mano basta a ritrarre sulla tela un modello o nudo o abbigliato, che l'artista battezzarà poi con un nome storico o romanzesco, secondo il capriccio. E può avvenir facilmente che i giovani, appena lasciati i banchi dell'accademia, si credano già divenuti artisti, perché sanno dipingere una figura con maggiore o minor facilità. E però s'avvezzano fin da principio a non pensare, a non entrar mai nelle ragioni dell'estetica; e credono che l'arte consista tutta quanta nel felice maneggio del pennello, e a quello soltanto intendono la fatica e gli studii. Lo stesso meccanismo, che li ha condotti a far il primo studio di figura, insegna loro ad eseguire anche i quadri di composizione. E chi volesse ricercare la genesi di molti dei quadri che hanno voga oggidì, troverebbe non aver essi avuto altro principio che la copia di un modello; al quale s'aggiunsero in seguito qualche accessorio, qualche po' di fondo, tanto da formarne una scena, a cui il brio del tocco farà perdonare poi la freddezza e la nullità del concetto. Così si perpetua un modo di dipingere meccanico, che può qualche volta lusingar l'occhio, ma che lascia freddo il cuore, e svia l'arte dal suo vero scopo. [...]

Ben puossi dire che la scuola storica, iniziata primamente dall'Hayez, non ha ancora seguaci in Italia, e solo conta qualche imitatore pedestre ed inetto, facilmente sedotto dalle splendide tinte del maestro, e da quella brillante decorazione, in che i più fan consistere il carattere della pittura storica. [...] Basterebbe la semplice enumerazione dei soggetti trattati a dimostrare, come vota di sentimenti sia per lo più questa pittura, che pur dovrebbe avere per uffizio di educar gli animi all'entusiasmo ed alla pietà colle più vive immagini del passato. Pochissimi sono gli artisti che s'ispirarono a qualche insigne fatto, a qualche scena commovente; i più si contentarono di nomi storici, o di storici abbigliamenti. [...] Il ritorno dei Milanesi nella loro città distrutta dal Barbarossa è un bel dipinto del Mazza, animato, con varietà di gruppi e di espressioni, senza confusione, senza esagerazione. E ben vediamo la gioia di quel popolo che risorge alla vita per la parola di una santa alleanza, e che risaluta con trasporto i ruderi dell'amata città. L'effetto di questa composizione è bello, e sarebbe stato forse maggiore, se in quella turba festante e giuliva fossero dipinte un po' più le tracce della vendetta dello Svevo rincrudite per quattr'anni di esiglio e di miseria, se qualcuno dei morenti avanzi dell'eccidio si fosse fatto portare a spirar l'ultimo fiato in vista della ripopolata sia patria, se qualche più animoso e tenero episodio ravvivasse una certa inevitabile monotonia del soggetto [...]. In lui [Andrea Appiani] pure abbiamo a lodare una bella quiete ed armonia di tinte, un tratteggiar franco e leggiadro, e a desiderare una più viva potenza d'espressione. L'affannoso contrasto della fanciulla, combattuta tra l'affetto di figlia e d'amante, lo sgomento, la paura dell'ignoto pericolo, l'amoroso abbandono che la vince e la dà in braccio al rapitore non sono forse

abbastanza ben tratteggiati nel turbato viso di lei e nell'atto di guardar commossa per l'ultima volta la casa paterna; il garzone poi ci sembra più freddo ancora, e nessuna spassionata violenza muove da lui a vincere la dubbiezza della fanciulla. La qual freddezza di espressione è in certo qual modo accresciuta dalla luce mattutina che rischiarava la scena, ond'è tolta quella specie di mistero che cresce interesse alla fuga. [...] Questa stessa luce mattutina [nel dipinto di Massacra], colta appena sul primo albeggiare, cresce terrore e raccapriccio ad una scena mirabilmente espressa. È la madre e la sorella di Riccardino Langosco, che, dopo la strage fatta in Pavia dalle armi vittoriose di Matteo Visconti, escono, appena sorge il giorno, in traccia del giovane guerriero, presaghe quasi della sventura che le ha colpite. Le due infelice hanno vegliato la notte in angosciosa aspettazione, hanno udito i colpi e le grida della mischia, hanno pianto e pregato per la vita del loro caro: ora si recano sulla piazza di San Michele, dove l'eccidio è stato più sanguinoso, e di sotto ai mucchi di cadaveri fanno cercare quello di Riccardino, trepidando ad ogni istante di scoprirlo. Ed ecco che uno degli uomini d'arme toglie un cadavere di sotto al morto cavallo, lo scopre, un raggio di sole balena su quel viso spento, e le due donne, che da lontano lo guardano, non osando appressarsi per lo sgomento, gettano un grido di dolore e di raccapriccio, e si stringono tra loro esterrefatte dall'ambascia. O c'inganniamo, o questa è una delle più belle composizioni storiche che mai abbiamo veduto. La scena ha veramente un non so che di solenne e di terribile, che stringe il cuore. Le cupe arcate dei portici non ancor rischiarate dalla luce del giorno, il silenzio di quella piazza deserta e sparsa di cadaveri, il muto aspetto del tempio chiuso e freddo spettatore di tanti morti, la mite e soave luce dell'aurore che inalba il lontano orizzonte, imprimono nell'animo uno sgomento nuovo e straordinario. Si direbbe che in quell'aria silenziosa e stagnante vagoli qualche cosa di lugubre e di ferale, che ci giungano all'orecchio i gemiti dei moribondi, e il passo cupo e risonante dei pochi pietosi che li soccorrono. E una profonda pietà ci preme in quei miseri, che tacitamente e senza prece saran gettati in una fossa, e di quegli altri, a cui la brezza mattutina ridona coi perduti sensi il dolore delle toccate percosse. Soprattutto i nostri occhi si portano sul gruppo delle due donne, immobili, atterrite, in mezzo al quadro, con sì dolorosa espressione di spavento. Qui il concetto storico e morale del fatto è colpito veramente nella sua più bella significazione, qui l'arte risponde pienamente al suo ufficio. [...]

Non si dica che l'arte è mistero intangibile agli scrittori; è stolta bestemmia confutata dalla storia di cinque secoli. Il bello si rivela a tutti indistintamente, e chi ha più pratica delle operazioni intellettuali per cui esso si manifesta e si traduce ne' suoi varii aspetti, più facilmente ne apre le ragioni alla moltitudine. Guai se la critica dovesse essere esclusivamente esercitata dagli artisti! Davvero, che se non ci stringesse troppo seria compassione di noi, vorremmo divertirci un po' a mostrare con qualche libretto alla mano di qual barbarie di logica e di stile, di quale incoerenza e stranezza di opinioni si abbellisca questa critica in mano di chi è solito maneggiar il pennello, e non le idee e la lingua. Si conceda adunque allo scrittore ciò che è dello scrittore, si accetti con benevolenza l'opera sua, com'egli la porge con amore e con lealtà; non si badi allo sciame che garrisce e che gracchia sconsideratamente nei giornali; è destino inevitabile che vi siano nella critica, come in tutto, parassiti e guastamestieri, né serve menarne scalpore. E finchè l'odio e la malevolenza saranno ricompensa alla cortese franchezza delle opinioni, la critica non uscirà dal volgare pettegolezzo dei foglietti. Tocca agli artisti a rialzarla colla nobiltà del contegno. Quando vi sarà fra essi e gli scrittori ricambio di stima e fraterna indulgenza, allora soltanto potrà essere esercitata da chi ha elevatezza di sapere e di coscienza; allora le vacue ciance, e le insulse relazioni scompariranno dai giornali per dar luogo a quella critica, che nobilita l'arte e l'artista, che è riflesso e luce ad un tempo di quella fiaccola che splende sul cammino dell'intelligenza" (1846)<sup>1105</sup>.

#### V) *L'affermarsi dei generi minori: la produzione paesaggistica, la pittura di genere ed il ritratto*

a) "Il Migliara ha veramente sublimato l'arte sua, elevandola a sussidio della storia, specialmente dei tempi di mezzo. Chè questa scienza a di nostri, non sendo più trista narratrice soltanto di belliche venture, ma eleggendo di preferenza i profittevoli quadri della industria, delle arti e del vario sentire de' tempi andati, fa sì che più d'ogni altro abbisognasse per noi del pennello del signor Migliara, il quale sa trasportarci di slancio nel medio evo con quelle sue vedute di monisteri, di gotici templi, di spedali, e di quant'altro a monumenti e costumi potrebbe offrirci quell'età, che tanti ne ha innalzati a comune meraviglia, e che con comune rammarico tanti ne vediamo tutto di distruggere, per nulla sostituirvi – Questa maniera di arti seguita dal Migliara, si chiama dai Francesi *peinture du genre*. Quando penseremo noi pure che alle nuove idee vanno applicati novelli vocaboli!" (1826)<sup>1106</sup>.

b) "Quadri così detti di genere. Quando la Staël disse che la dipintura debb'essere lo specchio delle più care affezioni sociali, qualificò in pochi motti il gusto della vivente generazione. Noi saremo forse d'animo un po' piccino, ma chi ci riproduce sulle tele gli atti eroici dell'antichità, o le favole de' greci e de' latini, non può

<sup>1105</sup> C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. IV (1846), 2, pp. 340-89.

<sup>1106</sup> G..E S[ACCH]I, *Le belle arti in Milano nell'anno 1826*, «Nuovo Ricoglitore», II (1826), pp. 798-809.

andar certo d'accattarsi un popolare successo. Vuolsi a' di nostri nelle arti la imitazione di un vero di cui noi stessi siamo a parte, di un vero che sia contemporaneo, che sia gentile come i nostri costumi, e raffinato come il nostro sentire. A dir vero questo gusto s'ebbero in parte anche i nostri buoni vecchi, e i dipinti del Bassano, del Caravaggio, dello Spagnuolo e del Morillo ne lo provano bastevolmente: essi però, come direbbe il Rosa, non ci hanno porto che cenci, guitterie e cose tali da muovere tal fiata il lezzo: eglino quindi non fecero altro che presentare una maniera d'arte per noi attualmente illeggiadrita e sollevata a miglior meta. I Francesi e gl'Inglesi ci hanno in questa parte precorso, e i primi fra questi appellarono tal ramo d'arte *peinture du genre*: noi tradurremo buonamente questo nome nel nostro idioma, e loderemo anzi tutto il signor *Banfi* per aver esordito in quest'anno con un dipinto di tal maniera, siccome è la sua Vedova del soldato. Se in costei non spira forse tutto quel bello morale che vedemmo trasfuso in simile argomento trattato da pennello francese, è lodevole però pel sentimento del dolore fortemente espresso nel viso della dolente ravvolta in guerreschi panni, ed al cui grembo ripara un putto piangente, e d'appresso dormiglia in culla un bambinello offertoci in un difficilissimo scorcio. Non vi fu spettatore che non abbia guardato tal quadro con un senso di tenerezza, e persino qualche orrida lagrimetto noi scorgemmo irrigare certe rosee gote che solo ne parevano nate per il sorriso. Quest'omaggio gentile offerto all'opera del signor Banfi nel invita a consigliare gli artisti ad applicarsi essi pure a tal genere, purchè però s'abbiano cura di elegger solo affetti soavissimi, non passioni da rifiuto" (1828)<sup>1107</sup>.

c) "Ritratti a olio. Sono appena due anni da che *Giuseppe Molteni* si applicò all'arte di far ritratti, e già lo si novera fra i primi in tal genere. La via ch'egli si aperse, parve così spedita, così franca, che appena entratovi n'ebbe unanimi applausi, e unanimi gli si mantennero e con ragione. Studiamo dapprima, egli disse fra sè, il carattere delle persone che amano essere ritratte, e poi pingiamole. Se sulle loro labbra spunta di rado un sorriso, non usiam del pennello per rallegrarle: se le ore danzano liete sul loro capo, che le nostre linee le illeggiadriscano: nulla diamo ad esse del nostro, e tutto esauriamo nell'imitarle. Così seco stesso avvisando e adoperando, cominciò a spogliare i suoi ritratti della così detta *posa accademica*. La natura bellamente arridevagli: perchè toccarla? – Ricorse in seguito a' tecnici mezzi dell'arte sua e cercò di ottenere ne' suoi dipinti il massimo effetto: giù libere tinte, giù pennellate di getto: persino la meccanica del colorito che nella sovrapposizione materiale delle tinte vale a soffermare la luce fu da lui largamente usata: negli accessori esser volle ricercatissimo per riuscire evidentissimo: non neglesse in somma prestigi di chiaroscuro, di mezze tinte, di sfumature: prodigò ogni sorta di incanti sino a che si accorse d'aver colta la vita.

Qual più, qual meno di sì eminenti pregi bellamente spiccavano nei diciotto ritratti in quest'anno da lui compiuti, quattro dei quali rappresentavano gentili signore, e gli altri uomini di varia età. L'effigie di Giuditta Pasta nella *Nina pazza per amore* fu il suo quadro più acclamato, quantunque di lui ve ne avessero altri migliori: in questo lavoro trapelava affatto la maniera del valentissimo Prudhomme detto il Correggio della Francia: contorni di tutta leggiadria, tinte di tutto brio, benchè talvolta naturali troppo come in certa rada lanugine dipinta al mento, talvolta troppo ideali siccome nel fondo aereo. E qui ci torni caro annunciare aver noi trovato questo artista corretto della menda che gli notammo nell'anno scorso sulla soverchia profusione di tinte azzurrognole: ei salvò di tal guisa i suoi dipinti da una presta annebbiatura. Or pure ne resta un altro desiderio, ed è che in avvenire ponga più studio ne' ritratti seduti, a figura intiera, perchè dal disegno ne si mostri proprio l'atto del sedere, e non quello dello star sospeso come dicesi all'aria: così nel ritoccare le tinte de' volti egli si curi di ottemperarle un po' più insieme, di fonderle, per meglio esprimerci, alla maniera del Vecellio, del Morone, ed anche del Rembrandt.

Se i ritratti del *Molteni* trovarono il massimo numero di adulatori, quelli dell'*Hayez* ebbero il massimo numero di ammiratori. Egli avea saputo così mirabilmente congiungere il vero coll'arte, il far perspicuo della natura col vezzo più eletto dell'imitazione; chè se all'effigie della Pasta avrebbesi detto, tu vivi con essa; ai ritratti d'*Hayez* sarebbesi aggiunto, e tu parli con essi. Il pennello del Molteni ricerca più l'insieme, quello d'*Hayez* studia più le singole parti: il primo maggiormente colpisce, il secondo vieppiù rapisce: nell'uno tutto è marchiato, nell'altro tutto è finito. Una spiritosa damina mirando un fregio di pelliccia dipinto da Molteni, e un boa attorcigliato al candidissimo collo di un'immagine d'*Hayez*, disse: - "io mi farei ritrarre dal primo quando m'avvio tutta gaia alla danza, dal secondo quando tutta succinta vo a corre i fiori in giardino: direi a Molteni, effigiatemi per tutti, ed anche pe' miei più cari: ad *Hayez*, ritraetemi, ma solo per chi mi fe' accorta che il cuore ha de' celeri palpiti" (1829)<sup>1108</sup>.

d) "*Paesaggi ad olio* di CANELLA, BASSI, VOOGD, AZEGLIO, BISI, ULRICH, GOZZI, NAVA, VILLENEUVE, BELGIOIOSO, RICCARDI, WETZEL, DE BERNARDIS, MAESTRANI, EKERLIN.

Non fuvvi un anno in cui la pubblica esposizione abbia avuto opere di tanti valenti paesisti, come fu questo: lo si potè quasi dire il trionfo de' paesaggi. Artisti per noi nuovi, altri fatti già maestri dell'arte quando erano non

<sup>1107</sup> ID., *Le belle arti a Milano nell'anno 1828*, ivi, IV (1828), pp. 625-659: per la prima volta all'interno della sua rassegna critica Sacchi riserva uno spazio proprio alla pittura di genere.

<sup>1108</sup> *Le belle arti in Milano nell'anno 1829. Relazione stesa da GIUSEPPE SACCHI. Anno IV*, ivi, V (1829), n. 58, pp. 721-43.

ha guardi che apprendenti, altri già esperti divenuti ancor più perfetti, tutti insomma parvero andare a gara nel pingerci la bella natura e nell'emularsi a vicenda per riprodurcela abbellita.

*Giuseppe Canella* di Verona passò la sua travagliata giovinezza fra noi, dipingendo paesi e sempre bene, ma come accade pur troppo nella vita de' giovani artisti, non incoraggiato, non sovvenuto da commissioni, lasciar dovette la Lombardia per ramingare nella Spagna, nella Francia e nell'Olanda, ove trovò protettori che lo soccorsero, e dove s'è acquistata una bella fama, e fama sì grande, che riebbe da' suoi concittadini quell'aura di favore che spensieratamente gli avevano dapprima negata; sicchè ora riceva di qui commissioni, e qui ne manda le sue belle opere. Egli coltiva colla stessa valentia il genere della pittura urbana e quello della pittura campestre. I suoi due quadri rappresentanti la veduta di Rotterdam e di un canale presso l'Aia, quelli della veduta del porto di Hâvre, del baluardo degli Italiani a Parigi, della tintoria di Rouen, e le molte medaglie di vedute della capitale della Francia e d'altre città di quel regno appartengono al genere coltivato da Migliara. I molti suoi quadri che ne rappresentano vedute campestri della Spagna e della Francia appartengono al vero genere del paesetto. Questo artista s'è fatto uno stile suo proprio. Egli tocca il terreno, le frondi, le case con un fare da gran maestro: ogni sua pennellata è decisiva. Tu non ravvisi stento, non forza di studio: vedi estro da per tutto, or fuoco e luce, or freddo d'aere ed una morta natura, a seconda del paese che prese a ritrarre. Egli ci fa viaggiare con lui per terre a noi ignote e abbiamo per compagno un artista di grande ingegno; e certo muore ogni lode sul labbro quando tu ti stacchi dai suoi dipinti, tanto hai l'animo soverchiato da un palpito di riverenza e d'ammirazione.

[...]

I tre paesaggi storici del marchese Massimo *d'Azeglio*, che rammentano lo stile grandioso del suo maestro Werstappen, ci hanno rivelato un ingegno così splendido, così poetico in fatto di pittura campestre, che ne ha eccitato un senso d'ammirazione che quasi s'accostava allo stupore. Egli ne ha dipinto la natura dell'Asia nel quadro rappresentante la morte del Conestabile di Montmorency alla terza crociata, e la bella natura d'Italia nei quadri rappresentanti la pianura di Barletta nel regno di Napoli ove ebbe luogo il celebre combattimento dei dieci italiani coi francesi, e in quello della battaglia di Legnano vinta contro il Barbarossa dalla lega Lombarda. In questi quadri, e massime nei due primi egli s'attenne ad un far vivo, lucido, immaginoso. Toccò le arie con una leggerezza brillantissima, le frondi con marcata evidenza, il terreno con tutto brio. Da altri quadri abbozzati rappresentanti vedute prese dal vero, potemmo scorgere con quale franchezza egli colga le più riposte bellezze del paesetto: con quale vivezza la fantasia lo componga, con quale economia di lavoro lo rappresenti. Se questo artista ha bisogno di qualche consiglio, non è che quello di rattenere un po' più l'estro: egli fa sempre bene, ma qualche volta usa troppa sprezzatura.

Rivedemmo il nostro *Giuseppe Bisi* sempre migliorato nel puro suo stile. I paesaggi che espose in quest'anno ci mostrano una maggior sapienza d'arte. Nel suo quadro rappresentante la veduta di Bellagio ha saputo riprodurci tutta la fausta serenità di quella bellissima parte del lago di Como. I piani lineari de' suoi paesaggi scorrono con una quiete, con una gradazione di passaggi perspicuissima. I suoi alberi sono dipinti con molta cura e molta vita: i fondi aerei trasparentissimi” (1831)<sup>1109</sup>.

e) “Il gusto di Borsato da lunghi anni è norma al gusto generale de' Veneziani: onde fino fra il popolo minuto è invalso il modo di dire proverbialmente, a lode di qualsiasi oggetto decorativo di belle proporzioni e di forma elegante – sembra opera di Borsato. [...] Si occupò ne' primi mesi del verno a condurre due quadretti, allogatigli dal conte Rizzo Patarol, nei quali riprodusse due delle più belle scene da lui inventate per il nostro teatro, nelle opere le Danaidi e la Semiramide. Questi quadretti non poterono ornare la parete a cui erano destinati, per la morte del committente, e passarono invece ad accrescere nuovo fregio ai magnifici appartamenti del rinnovato palazzo dei fratelli Treves” (1833)<sup>1110</sup>.

f) “Mai si è tentato come in oggi di definire, *analizzare* e ricomporre ciò che costituisce il sentimento, quel sentimento che nell'operare altamente provarono i Greci e successivamente i sommi artefici italiani, incominciando dai cinquecentisti e via via proseguendo sino ai moderni illustri. [...]

Ciascuno sa pur troppo che anco le lettere ammettono produzioni di svariata qualità, che l'idillio, il poema eroico, l'ode, il dramma, le orazioni hanno leggi diverse, modi, disposizione, un linguaggio in somma tutto proprio della qualità di ciascun componimento. E siccome questi svariati componimenti producono in noi diversità di effetti, così nella pittura i nostri sensi restano presi di ammirazione e concitati all'adorazione davanti la trasfigurazione dell'Urbinate, alleggiati dalla vista di una scena del Lorenese, esterefati dall'imponenza del finale giudizio di Michelangelo nella cappella Sistina, ed esilarati all'aspetto di una taverna di David Teniers, o diciamo pure de' famosi ritratti di Vander Heltz. Né fra queste produzioni di sì svariato

<sup>1109</sup> *Le belle arti in Milano nell'anno 1831. Relazione di D. S. e GIUSEPPE SACCHI. Anno VI*, ivi, VII (1831), n. 81, pp. 633-76 (655-56).

<sup>1110</sup> A. Z[ANETT]I, *Su alcuni recenti dipinti di Giuseppe Borsato*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 1, pp. 31-33.

genere pare doversi istituire paragone, perché ciascuna in sé stessa racchiude preziosi particolari, e perché gli autori di essi per conseguire tanto fascino dovettero lottare con non poche difficoltà. [...]

Quando vi sia la verità, cosa importa che le figure siano aspre di ferro, vestite di velluto, acconciate con nastri? Se la costumanza di que' tempi lo esigono, perché farsene le meraviglie e costituirne un peccato? Non serve ciò forse anzi a diramare nel volgo una cognizione di più? E per riguardo all'osservanza del *costume*, bisogna pur confessare che a' tempi nostri i pittori sono più fedeli di quello che lo siano stati non pochi sommi antichi artisti che li precedettero. [...] È soltanto coll'operare male che s'intaccano i fondamentali principj dell'arte. [...] Il consiglio che si deve dare ai giovani studiosi sia quello d'interrogare prima di tutto le loro forze e le loro inclinazioni, e quando queste prepotentemente li chiamano ad imitare piuttosto una vacca di Paul Potter che i sublimi concetti di Raffaello, seguano pure il loro istinto e procurino i modi con che perfezionarlo sia collo studio sulla natura, sia cogli esemplari più famosi, a qualunque scuola essi appartengano" (1835)<sup>1111</sup>.

g) "Furono uditi nel mondo artisti, che, non sapendo nelle lettere, scrivevano delle arti; letterati, che di queste confessatisi ignari, tuttavia ne parlavano; e non pochi, che alla stoltezza delle opinioni aggiungeano impudenza di motteggiamenti. Alcuni, non considerando ciò in che peccavano i nazionali, vituperavano gli artefici d'altri paesi; o, peggio, biasimavano in essi come difettose le parti che prima ne' loro favoriti avevano lodato. Altri, infine, tutto lodavano ciecamente ne' vecchi, ed ogni cosa dispregiavano ne' moderni; o, tutto in questi esaltando a cielo, voleano tolto di mezzo il confronto odioso de' vetusti. Varie cause di questi divagamenti dal vero e dal giusto, le quali, per la brevità con cui parlo, e perchè da' sani intelletti sono facili a riconoscersi, ometto.

Non sarebbe meraviglia che ancora in Vinegia, sempre eguale a sè nel lodare i nativi ed i forestieri del pari, avessero esistito in mezzo alla volubile moltitudine alcuni contraddicenti a se stessi, i quali usassero a' modi detti qui sopra, sputando sentenza nelle arti patrie e nelle straniere. Questi però saranno stati sempre assai rari; anzi, dicesi, che non fossero nemmeno di questi lidi; e che nol fossero neppur quelli, che con vezzi inurbani e senza la dovuta dottrina dell'arte, non si sa se più stoltamente o malignamente, accarezzavano nel passato mese la pittura del Robert, rappresentante la partenza de' pescatori dalla marina di Chioggia. Le dame però e i cavalieri cortesi, che avrebbero sorriso alla lettura di Plauto, disapprovavano in materia di nobile disciplina quelle censure abortive, che, in luogo di sode ragioni, erano piene di male accozzate parole, e di puerili reticenze e ironie.

A riconoscere quanto fossero da valutarsi quelle critiche, e se l'ufficio di giudicare rettamente nelle arti del bello sia di qualunque intelletto, basta che si raffrontino le opinioni che della detta pittura si sono spacciate, con le varie risposte che se ne diedero. Premesso dai critici vituperatori che nel quadro del Robert il costume era "*fondamento principale della rappresentazione*", hanno eziandio a vicenda parlato e della *composizione* e della *espression de' caratteri*. E, in quanto alla composizione, sembrò ad essi preparata di quella guisa con cui molti ballerini in sulla scena dispongonsi, prima che si levi il sipario: cioè "*con quella continua vicenda di movimenti, che, mentre tiene lontana la stucchevole monotonia, domanda una espressione alquanto esagerata dall'ordinario, e tale che rapidamente possa essere afferrata*". Oscura circonlocuzione, a vero dire, che involge la sentenza nella confusione; e per cui fu osservato, che quelli i quali la esposero non avessero idea distinta di ciò che volevano definire.

Fu dubbio se i critici abbiano inteso parlare della istantaneità di un'azione, che immediatamente rappresentasse allo spettatore il tema principale del soggetto; e, in tal caso, si è notato un pregio, avvegnachè indispensabile specialmente in un quadro storico, nel quale dev'essere conservata la unità dell'azione, e la evidenza del momento rappresentato. Ovvero non si è compreso se intendessero oscuramente alludere ad una tal quale confusione che ravvisavano in quella pittura: ma la confusione, anzichè facile, rendea difficile, e forse anco impossibile di *afferrare rapidamente* il tema principale; e come avvien ciò nella scena di teatro, così in quella di un quadro. Che se il tema rilevava a segno da essere subito inteso, era perciò esso evidentissimo, condotto con magistrale artificio; e la disposizione dell'insieme era in ragione inversa della confusione.

Ma fosse pure, soggiunsero alcuni, la disposizione artificiosa e confusa ad un tempo; è certo, che questo male ha potuto essere comune a' moderni eziandio di paesi diversi dalla Francia, patria del Robert. Tal differenza poi, aggiungeano, essere in ciò: che in una partenza di pescatori, in un macello, in una cucina sullo stile fiammingo, ove molte azioni possono trovarsi disgiunte e mischiate tra loro in diverso modo, il disordine di una qualche confusione può essere tollerabile: laddove in un fatto storico, nel quale tutto deve concorrere all'azione principale, il disordine fu sempre errore massimo: a meno che non sia un disordine ordinato, richiesto talora dallo stesso soggetto; e di questi errori massimi, diceano, averne avuto noi stessi non poche esempi domestici, sì ne' passati tempi, sì ne' recenti.

Altri, in luogo della complicità affastellata, trovavano disgregamento; e desideravano, anche nel soggetto di una partenza di pescatori, azioni le quali, anzichè formare un quadro distinto da sè, fossero aggruppate con interesse reciproco tra di loro e a questo passo i critici forse si rammentavano ciò che avevano udito altra

<sup>1111</sup> I. F[UMAGALLI], *Del romanticismo nella pittura. Discorso di A. M. Migliarini pittore, socio professore di più accademie, detto in occasione della solenne distribuzione dei premj triennali nell'I. R. Accademia delle belle arti in Firenze l'anno 1834, dalla stamperia Piatti, «Biblioteca Italiana», XX (1835), 79, pp. 98-104.*



volta: cioè questo slegamento nella composizione, e questa disunione che manifestano tra loro le figure, derivare dal non avere l'artista veduto in sua fantasia tutta intiera la scena, prima di rappresentarla; e dall'immaginarsi invece figura e figura, unendole poi insieme con troppo aperto artificio, e con poco calore ed affetto. Per le quali osservazioni, altri dunque conchiusero che la composizione del Robert fosse bensì slegata, ma non complicata e confusa; in guisa che il discorso de' letterati saccenti, i quali di confusione parlavano, fosse in se stesso contraddittorio.

Un tale, che pronuncia di raro in queste materie, stava per interporci, osservando potervi essere una composizione benissimo immaginata nell'intreccio delle azioni, e nondimeno disgregata al sommo nelle espressioni; e, in contrario, una alquanto slegata nella materiale collocazione de' gruppi, unitissima nella corrispondenza dell'espressioni medesime. E siccome in simili circostanze, *Garganum mugire putes et mare Tuscum; tanto cum strepitu ludi spectantur et artes*; perciò il rumore della altre opinioni fu subito soverchiato da quest'ultima; se ne fece senz'altro l'applicazione; si supponeva che nella composizione del Robert regnasse il disgregamento *e nelle azioni e nelle espressioni*; e che la supposta confusione dipendeva dalle dette due cause, unitavi la terza circostanza della moltitudine delle figure.

Qui però alcuni ingegni imparziali risposero, essere questa *doppia disunione* nelle composizioni, comune anche ad altri moderni sistematici imitatori della scuola raffaellesca; imperocchè eziandio Raffaello, volendo comporre un quadro, andava sopra carte diverse inventando azioni ed espressioni a capriccio, che poi adattava al soggetto da rappresentare; ricopiando in tela ora questa ed ora quell'altra di esse. Gli estetici metafisici, entrando a dire delle composizioni slegate, ne assegnavano la causa al male diretto studio dell'analisi, per cui la mente dell'artista si ferma nella considerazione de' particolari, lasciati isolati; senza sapere per la via unitiva o sintetica inventare un assunto grandioso, in cui sia complessivamente espresso il risultamento delle disgiunte osservazioni, e de' loro rapporti diversi. Voleano la mente degli antichi avere seguito il metodo sintetico, ch'è metodo d'inventare; e per esso asserivano che le arti di Grecia erano venute a somma eccellenza; ma questo metodo essere stato sempre preceduto da quello dell'analisi.

[...]

Dopo queste ed altre discussioni, che lungo sarebbe il riferire, vi fu tale il quale, non sapendo deciderne, conchiuse che *“a' soli professori finalmente spettava l'assegnare il grado di stima che meritava l'artista M. Robert”*; e venne da tal altro addotto di ciò questa importante ragione: perchè quantunque sia fama che generalmente nel mondo si è perduta la scienza come di studiare anche nelle belle arti con certezza ed uniformità di principii e di metodo, così di giudicarne; nulla di meno doversi credere che da' professori delle arti questa scienza si sia sempre tradizionalmente ereditata. E poichè a questo siamo giunti nella fortuna, non rimaneva se non rivolgersi alla sentenza di un artista de' giorni nostri, scrittore di un Trattato del Bello, il quale mostrò avere opinioni che lo studio delle linee e del contrasto de' gruppi, nelle composizioni de' pittori e de' plasticatori, sia affatto inutile; inculcando a' giovani artisti, che anche il parallelismo delle linee o tutte verticali, o diagonali, o curve o concentriche tra di esse, possa, non ostante alla stucchevole monotonia, riuscire ad ottimo effetto, e soddisfare alle ricerche degli uomini di buon gusto. Secondo la qual decisione, chiunque si fosse occupato nella parte della composizione di M. Robert, notandovi, giusta i canoni degli antichi, alcun mancamento, sarebbesi riputato cavillatore e sofisticato; e dall'altra parte sarebbe stato assolto l'artefice da qualsiasi colpa. Una delle parti poi, che alla composizione appartengono, e in cui si è convenuto aver M. Robert profittato nello studio della veneta scuola, fu il dare rilievo alle sue figure, e servire all'avanti e all'indietro per forza de' *contrapposti delle tinte locali*; senza quel *partito di masse*, di chiaro ed oscuro, che sovente servì, con maggiore facilità che non fanno i soli *contrapposti*, all'effetto teatrale del quadro; ma che talvolta adoperato senza giusta discrezione d'arte, condusse agli esagerati frastuoni della pittura, che ingombravano come la fantasia così le rappresentazioni del secolo detto de' *tenebroso*... ma anche in questo si è udito dai concettosi quella trita risposta: *est modus in rebus*.

Ed eziandio intorno all'espressione ed alle attitudini de' pescatori Chioggiotti fu detto che M. Robert *“s'ingegnò di raggentilire e nobilitare i pescatori sino alla condizione poco men che di eroi;”* e siccome avevano i critici parlato poco prima di *ballerini*, così questi eroi vennero interpretati per *eroi della scena*. Fu quindi aggiunto, che uno nativo di quel paese *“non vi avrebbe veduto, nè il volto, nè la persona, nè le mosse abituali della sua gente:”* ma vi fu subito chi si fece a rispondere, che da ciò che altri non disse, non potessero i critici presupporre questa deduzione. Senonchè, volendo eglino senza la dovuta dottrina imitare qualche anonimo scrittore in fatto di arti, hanno altresì creduto di bene esemplificare la inconvenienza de' caratteri in quel pescatore che stava nel mezzo del quadro, dicendo che stava appoggiato alla sua fiocina *“non altrimenti che Ettore al fusto della lancia”*. Alcuni intelletti riposati però cedettero che l'esempio di Ettore calzasse assai male; e che se il povero poetastro Cherilo, o l'artefice Scopa lo avessero così rappresentato, avrebbero mostrato avere una idea assai meschina di quel terribile rivale di Achille, pensando che se ne avesse potuto stare *“tra perplesso e meravigliato”* e con quell'aria goffa e popolare appoggiato alla lancia, in sulle rive del Simoenta o del Xanto, come il fiocinatore di M. Robert. [...]

Giudice dotto si stimò forse di essere quell'altro, allorchè pronunciò che il *pescatorello* sul dinanzi del quadro, in atto di ammannire la pezzuola, vi sta *“in atto di Apollo di Belvedere.”* Se Mirone fosse mai stato l'artefice di quella statua, non si crede che tacerebbe in udire la nobiltà del suo nume paragonata all'aria burbanzosa di quel giovinotto. Fu, infatti, opposto, che l'autore o gli autori di quella sentenza, non potessero meritare l'elogio del

*subtilis veterum iudex*; nè avessero giammai veduto la bellezza ideale e deificata del volto, e le forme, le proporzioni, e la movenza leggiadra ed elastica del Dio feritor del Pitone. [...]

Altresi la compostezza nel sedere di alcuno de' pescatori, si censurava come confacente del tutto alla scuola di Atene, dipinta da Raffaello; ma si è udito anche a questa nota rispondere; che ciò derivava appunto perchè nella scuola dipinta da Raffaello, vi sono alcune azioni che starebbero a meraviglia nella partenza de' pescatori del Robert. E "fino al dolor muliebre, esso non era quale possa immaginarsi di donne di pescatori, nella dimostrazione de' propri affetti naturalmente più trasmodate, ed avvezze a quelle partenze." Il filosofo, però, osservatore della natura e principalmente delle genti di Chioggia, il quale diede in questa finissima osservazione, udì risponderci a questo modo: Quel delle pinte donne di Chioggia non esser dolore, perchè appunto sarebbe stato più trasmodato; e il Pittore non ve lo avere introdotto, perchè appunto le femmine di que' di Chioggia sono avvezze alle loro dipartenze. Si è voluto piuttosto da' pratici di quel paese, non molto di qua lontano, che i volti femminili manifestassero una tal quale mestizia di carattere naturale; essendovene colà di cui si direbbe che fanno le ingrognate, le cipigliose, le malinconiche: per la qual cosa parve generalmente essersi negato al censore lo scudiscio cattedratico.

Fu anche notato essere di sconveniente "l'accozzamento di splendidi panni col rozzo costume peschereccio"; fu detto non essere "proprio con quello che si accomiatano dalle case loro i pescatori per andare al travaglio delle burrasche"; e che M. Robert "s'ingegnò di raggentilire e nobilitare i pescatori sino alla condizione di gente molto agiata nell'attillatura e splendidezza delle vesti. A chi però menava in vanto siccome giuste queste censure, fu fatto osservare che a' tempi migliori, quando era intatta la fortuna domestica, e la merce di mare fruttava a que' pescatori lucro maggiore, eravi stata tra essi ben altra splendidezza di arnesi; imperocchè anche usavano giubboncini e calzoni di scarlatta, e di scarlattina di proino, co' passamani d'oro; e le donne, trinate pur d'oro avevano le carpette e le gonnelle ne' lembi, e i balzani de' gammurrini; e gli allacciamenti con che assettavano le lor pettorine erano pur d'oro, e persino si ornavano di passamani d'oro le guigge delle pianelle. La quale splendidezza era a vedersi quando andavano a nozze, a chiesa, ovvero a ballo tondo sulla marina in giorni di festa; nè agli antichi e felici tempi si allacciavano a' fianchi e rimboccavano sul capo i grembiali di tela lina o di *boccacina*; chè di una specie di soggoli merlati ricoprivano i crini di sopra e di dietro, appuntandoli cogli spillettoni d'argento o d'oro. Ma di queste dovizie non se n'è veduta una sola nella pittura di M. Robert, e se si fosse veduta, avrebbero i conoscitori di que' costumi giustificato il pittore che gli avesse imitati.

Dicono poi questi stessi conoscitori, che gli arnesi veduti nel di lui quadro, sono stati de' tempi posteriori a que' primi di cui s'è detto, ed essere tuttavia comuni a quelle genti di mare; e trovarli in sul mercato di Chioggia, *vilia vedentem tunicato scruta popello*, da cui gli ebbe a suo studio il pittore. [...]

Peccato, alcuni sciamarono, che in questi sì veri e proprii costumi non vi si veda una pipa! ... Ma siccome il volgo *quid petiit, spernit, repetit, quod nuper omisit*, perciò taluno corresse subito il suo desiderio, e stimò meglio che non le vi fossero; perchè il pittore le avrebbe rappresentate non di gesso, ma di *porcellana*; e si è creduto probabile che le avrebbe così imitate, per la ragione de' "tanti velluti ond'erano ammantate pressochè tutte le figura, a cominciare dalla berretta giù sino a' calzari, ed erano velluto non solo le vele, ma fin anche l'albero della barca." Ma di tal guisa parlando si aprì la bocca a quella risposta: *Anche i nastri hanno in costume di fare altrettanto; cioè tutto nuovo: e tutto di porcellana, e di smalto; la terra, i panni, i volti, gli alberi e le pareti*. Laonde si è udito ne' crocchi degli assennati quel *eheu! Quam temere in nosmet legem sancimus iniquam*: e talora un altro sordamente ripeteva... *Aequum est, peccatis veniam poscentem reddere rursus*.

Alcuni però che non giurano sì leggermente nelle altrui parole, nè sono del novero di quelli i quali dal poeta lepidissimo di Mecenate erano paragonati a' fantocci, che si muovono con le funicelle: *Duceris ut nervis alieno mobile lignum*; e il nostro italiano Alighieri paragonerebbe alle pecorelle: *E quel che fa la prima e l'altre fanno*; non accordarono questa scipita uniformità e leccatura nel quadro di M. Robert; chè anzi vi lodarono la varietà e la verità delle tinte locali, secondo l'indole degli oggetti diversi ritratti dalla natura. Sosteneano pertanto, che se bene come i velluti e gli altri oggetti accessori, avesse l'artefice anche copiato le pipe, le avrebbe assai bene imitate: chè di terra cotta e invetriata, e non altrimenti, imitò pure le fiasche lasciate sopra il terreno; e le fracide fibre del palo su cui si appoggiava l'uno de' pescatori, ove, oltre al marciume del legno, scorgevasi nel basso una specie di muschio spruzzato di fango. E de' velluti, e dell'altre robe parlando, si disse ancora che vi si distinguesse la consistenza del velluto nuovo, dalla rifrusta tessitura del vecchio; la villosità de' calderoni, dal soppannato de' ferrajuoli; dalla felpa il velluto; e il pannolino, dal pannolano. Siccome però è vero che talora il volgo vede retto, ed ora vede a rovescio, perciò vi fu anche non so quale rivendugliolo simile al famoso Machèra ricordato da Giovenale, che, mentre udiva lodare nel quadro del Robert la seduta vecchia infermiccia, con accanto le grugge, e col zinnale posto in sul capo, e legato sotto a' barbigli del gorgozzule, lodava egli pure la di lei sopravveste di lana a rabeschi, prendendola per una carpetta sottana.

Infine altre furono le cose poste nel mezzo *pro* e *contra* della pittura del Robert, così che alcuno, il quale fa professione di non seguire la moltitudine del volgo, si è difilato dal crocchio che ne disputava, brontolando quel verso: *non sequar aut fugiam quae diligit ipse vel odit*. E questa disparità di opinioni indusse egualmente cert'altro vecchio a pronunciare, il *tractant fabrilia fabri*; a cui, saporitamente tabaccando, e con gravità di

sopracciglio, rispondeva quell'altro: *sella a' buoi, ed aratro a' cavalli, sta male; ad ognuno suo mestiere: e questo era o pareva detto di quelli che, non avvezzi a ragionare per principii nelle arti del bello, si allacciano la giornea di dittatori in esse, e danno in opposti svarioni, e così solenni da sonarli a doppio per tutto il mondo, e farli cantare agli orbi*" (1835)<sup>1112</sup>.

h) "Ritratti. – Che in tutte le Esposizioni di Belle Arti la schiera dei ritrattisti sia la più numerosa e compatta, è a tutti noto, nè alcuno ne ignora la trasparente ragione. Anche in questa nostra se ne contarono oltre una quarantina, alcuni belli, molti mediocri, altri pessimi: guai se volessimo parlare di tutti.

Libero ad ognuno il giudicare a suo modo; quanto a noi, troviamo che il miglior ritratto esposto quest'anno era quello che portava sotto il nome di *Emilia Schmäch*, e rappresentava lei stessa, con una camelia fra' capelli. Avrebbe detto lo stile di Lawrence impastato con quello d'Alonzo Cano o di Velasquez, tanto la imitazione della scuola spagnola accoppiavasi a quella dell'inglese maestro. La somiglianza conservata perfettamente, e nello stesso tempo nobilitate, idealizzate le forme: l'occhio, la fronte, il petto coloriti con insigne bravura: una sicurezza di disegno, una scienza di piani, una degradazione di chiaroscuro, un'altezza d'intonazione, una facilità di pennello, una così ragguardevole bellezza d'accessorii, che veramente ci parve mirabile.

Erano della Schmäch anche un ritratto di giovinetta, vista di fronte, nel quale palesavasi felicemente lo studio fatto dalla pittrice sui nostri maestri e massime sul Bonifacio: un terzo di fanciulla, alquanto duro e men bello: uno di giovane sonatrice di mandolino, molto diligente e simpatico: uno finalmente d'una rubizza contadinotta, per ogni titolo di gran lunga inferiore. Sapemmo in appresso che il primo bellissimo fu dipinto varii anni ora sono prima che la Schmäch lasciasse la patria, e di vero nessuna anche lontana reminiscenza di stile trovavasi fra quello e gli altri, eseguiti da essa nel corso di quest'anno. E qui pure ne convien ripetere ciò che dicemmo già dei quadri di genere della stessa artista, alcuni dei quali erano fatti del pari prima che partisse dell'Inghilterra: Singolarissima mobilità d'ingegno!

Un esempio di ciò che possa il molto amore per l'arte e la forza di volontà, costante e fermissima, a vincere gli ostacoli anche i più singolari opposto dalla matrigna natura, ce lo diede *Giovanni Paglierini*, nel suo ritratto di vecchio, bello per intesa imitazione degli effetti di carne, per la vivezza del volto, per la bravura e verità colla quale erano trattate le vesti e gli accessori.

Fu chi disse che un ritrattino di *Pompeo Molmenti*, figura intera, pareva eseguito col dagherotipo, tanta era la somma precisione nei più minuti accidenti delle vesti e nella elegante mobilia. Noi siamo lontani dal credere che tale espressione possa aver spiaciuto al valente artista. E di vero, è ben certo che, quando l'istrumento di Daguerre sia usato da mani esperte e da persona intelligente dell'arte, quando la lente sia pochissimo convessa e di fuoco assai lungo, nè si cerchi una grandezza maggiore di quella che può utilmente ottenersi, un ritratto fatto col dagherotipo può riuscire cosa veramente meravigliosa. Che se spesso tutt'altro vediamo accadere, ed alterate anzi appaiono le forme del volto, non già è colpa del trovato, ma di chi se ne vale. Nel ritratto del Molmenti era somiglianza, vita, accuratezza somma. Sarebbe però stato desiderabile che alcuni accessori, e massime il tappeto, fossero un poco più sacrificati di tinta, e che il punto di vista si fosse scelto alquanto più basso, acciò le linee prospettiche più gradatamente sfuggissero, nè avesse dovuto l'originale rialzare alquanto la testa, con danno dell'azione e specialmente col far apparire le spalle alquanto gibbose.

Lodevole era il ritratto di vezzosa signora di *Antonio Zona*, non meno che quello dell'attempata matrona di *Dionisio Zoccos*; somigliantissimo e diligente quello dell'illustre archeologo Furlanetto, di *Elisa Benato*: da non tacersi, come merito d'arte, i due di *Gio: Francesco Locatello*, e massime quel di fanciullo.

Un giovine all'ultimo istante della vita, o forse appena spirato, ebbe a dipingersi da *Carlo Zatti*. Dura prova, della quale trionfò con tanta bravura, da ottenere una così straziante evidenza, che metteva raccapriccio. Lasciamo ai medici ed ai becchini il giudicare se tutti affatto i caratteri della morte fossero accolti in quel volto: noi ci contentiamo d'indicare l'effetto prodotto generalmente sul pubblico. Una signorina, invitata ad accostarsi ad un quadro posto nella medesima sala, rispondeva: Oh io non sarò certo per entrare colà, se quel morto non è stato ancora portato via!

Dei due ritratti del *Marino* abbiamo altrove fatto cenno, di un terzo suo, di fanciulla, giova tacere. Menzionato poi quello ricco di sfarzosi accessori condotto da *Sebastiano Santi*, e l'altro in cui sè stessa, con semplicità e di buon effetto, ritraeva la gentile giovinetta *Marianna Negrisolò*; nè taciuta una parola d'incoraggiamento al dilettante sig. *Sacerdoti*, faremo un fascio degli altri ritratti del *Carrer*, dello *Spotorno*, del *Duroni*, della *Ovio*, della *Schüller*, del *Locatelli*, del *Fabris*, del *Lorenzi* e del *Querena*: ultimi ponendo quelli dello *Svoboda*, ed i tre ai quali l'autore parve arrossire di porre sotto il suo nome, tanto apertamente ricordavano certi altri con un mastino dappresso od una bandiera in mano, che sogliamo veder appesi nelle contrade più remote della città nostra in occasioni di festività popolari. Davvero che fra il bellissimo che abbiamo pel primo indicato e questi ultimi, ci corre appunto quanto fra l'Apollo di Belvedere e Quasimodo" (1836)<sup>1113</sup>.

<sup>1112</sup> Y., *La partenza de' pescatori di Chioggia. Pittura del sig. cav. L. Robert esposta in Venezia nel mese di dicembre, anno passato*, «L'Apatista», II (1835), n. 3, pp. 9-11.

<sup>1113</sup> A. ZANETTI, *La Esposizione di Belle Arti nella R. Accademia di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 196, pp. 799-802.

i) “I paesisti sorpassarono i pittori storici, sia nel numero, sia nella bellezza delle opere. E la ragione è chiara, poiché altro è rappresentar la natura inanimata, altro è infonderle vita e metterla in azione. Quindi per poco che sii dotato di occhio prospettico e di gusto diverrai facilmente buon pittore di paesaggio, dove a fare un quadro storico richiedonsi grandi cognizioni di disegno, di anatomia e di colorito. Nei primi basta la verosimiglianza, nei secondi vuolsi la verità, e tanto più scrupolosa in quanto che ad ognuno è dato istituire il confronto con sé stesso. Tuttavia non crediate che per toccare l’apice sì nell’una che nell’altra maniera non sia necessario il genio, al quale solo è dato operare grandi cose” (1838)<sup>1114</sup>.

j) “*Pittura di genere*

Il maggior dipinto dell’Hayez raffigura un episodio della ruina di Patrasso nel 1822 – è una scena luttuosa, tutta calore e movimento, a tale che attrae più che altro quadro esposto agli sguardi dei curiosi. Il plauso popolare abbondava ad essa, minore appena a quello che sublimava al cielo la Schiava dell’Harem del Molteni. Singolare profusione d’ encomio a un lavoro di tanta mano inferiore a quello dell’Hayez! Che direste or voi di questo giudizio, voi che pur conoscete sì addentro le ragioni dell’arte? [...] Lasciamo dunque che il volgo accorra e plauda! È sì corta la gioia di questo plauso fuggitivo, che sarebbe atto scortese interromperne il momento! La critica, che conosce il proprio severo officio, tace talfiata e sorride, essa che vede sorgere un istante e cadete tosto tanti congegni di parole, di pennello e di scalpello, travolti dall’implacata onda dell’oblio! Io non mi farò quindi a tutte spiegarvi le mende che offuscano quel non so che pel quale a prima giunta cattivasi lo sguardo di chi si avviene in cotesta Schiava dell’Harem; valga per tutta nota quest’una: in essa il *manierato* tien luogo della verità della quale ha difetto, e voi sapete che

*Rien n’est beau que le vrai, le vrai seul est immortel.*

*Boileau*

Qualche lusinga d’aspetto e d’accessori, e più di tutti un poeta diedero questa tanta cittadina rinomanza alla Schiava del Molteni; dite or voi che la poesia è un trastullo innocente! In quella vece la verità, o m’inganno, illude così nel dipinto dell’Hayez, che ti è avviso di aggirarti in quella casa di Patrasso travagliata da tanta furia nemica, fra quei prodi Greci, confonderti al singulto dei combattenti, allato a quel vecchio impossente, allato a quella donna generosa che cade affranta da cotanto sussulto! Il colorito è succoso, vivace, la luce efficacissima; l’insieme di bellissimo effetto, le parti rispondono mirabilmente al tutto, solo il disegno vi appare o strascurato o men corretto; evvi infine quel far di getto che distingue la prontezza dell’ingegno, ma vi manca quella severità di proposto che sola imparte alle opere la forza di bravare la guerra del tempo” (1839)<sup>1115</sup>.

k) “Chi mai davanti a quelle tele animate, a que’ marmi cui dié vita l’industre mano dell’uomo, non sente in sé la scintilla creatrice di Dio, e non rinnega la materia che lo tiene avvinto ed oppresso? Io per me stimo che nulla sia più atto a infonderci il sentimento della propria dignità, e a rendere idea della creazione. [...] Le mie sono piuttosto impressioni che critiche od esami, perocché a giudicare accuratamente e con coscienza, non basta il cuore né il buon intendimento, ma si richiede l’ingegno artistico. E sopra ciò mi verrà data miglior licenza; quando si rifletta che uno non può farsi qui come altrove, interprete del pubblico sentimento, perché esso invece di manifestarsi coll’unanime applauso, sta chiuso tutto quanto nell’ammirazione muta e contemplativa. Laonde chi cerca la freddezza dello scrutinio i giudizi parziali ed i confronti, non legga questi cenni; ma sì colui che colla lettura vuol rinnovato il piacere dell’aver veduto, e chiede alla parola l’espressione e la traduzione, per così dire, del pensiero dell’artista. [...]

[Hayez:] Tre sono i ritratti da lui presentati, e tre i quadri di composizione, tra i quali primeggiano una scena della strage di Patrasso, e una barca di Greci fuggitivi dall’isola di Scio. Il primo è una composizione ardita e sublime, rappresentante l’interno di un abituro di Patrasso, nel quale una mano di Greci sono raccolti in atto di difendersi dalla strage che devasta le contrade. [...] Il soggetto, come ognun vede non può essere né più sublime, né più commovente: l’ultima lotta della disperazione a fronte della ferocia e dell’assassinio, l’indomabile energia della vita che si scuote e ingigantisce nel pericolo. Il pittore ha trovato mosse e portamenti nuovi e arditi, ha dato a tutto il soggetto un’impronta terribile, e trasfuse tanta passione e tanta vita nei suoi personaggi, che l’occhio ne resta quasi affascinato. Il disordine di cosiffatta situazione, lo spavento, il dolore, la rabbia, sono meravigliosamente espressi in quei volti esterefatti: e se a ciò aggiungi un magistero di luce inarrivabile, una luce che non scende dall’alto sui personaggi, ma piovuta sul terreno si ripercuote su di essi, avrai un quadro sublime, il quadro di Hayez. Un altro lavoro di minor mole, ma di non minor bellezza, è quello dei Greci fuggitivi dall’isola di Scio. Una barchetta abbandonata alle onde spumeggianti, raccoglie un gruppo di cinque donne, con pose così belle e vere, che niuno degli antichi seppe fare di più. [...] In questo quadro non è il solo pittore storico che vedi; qui è acqua, qui è cielo, e sì l’una che l’altra dipinti con quella maestria propria di sì insigne artista” (1839)<sup>1116</sup>.

<sup>1114</sup> C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VIII)*, «Fama», III (1838), n. 121, pp. 480-81.

<sup>1115</sup> P. COMINAZZI, *Esposizione nelle I. R. Sale di Brera, 1839 – Maggio*, «Figaro», VII (1839), n. 43, pp. 169-70.

<sup>1116</sup> C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera*, «Fama», IV (1839), n. 56, pp. 221-22.

l) “Alla campagna e meglio nella solitudine, dove un ampio orizzonte più magnifiche rivela le pompe della natura, ti senti elevata l’anima a’ più sublimi pensieri, preso il cuore di pura, inesprimibile gioja! Ha pur l’anima agghiacciato colui che, essendo in villa, mira senza commozione il sole nascondersi dietro le montagne, e di là dardeggiare i suoi raggi infiammati attraverso le nubi! Oh, come nelle grandi città passano inosservati tanti spettacoli della natura! Il levare del sole non è veduto che da quelli i quali lasciano il povero tugurio per recarsi a guadagnare uno scarso, sudato pane. Perfino nella magnificenza del meriggio il cielo non può essere veduto che a strisce larghe quanto lo sono le contrade fiancheggiate da altissime case: quindi ammirazione nessuna, nessun cuore commosso.

Ma tutto ad un tratto il sole s’oscura, il cielo si copre di dense nubi; impetuosi venti accorrono, s’incontrano, s’urtano con grande fracasso; il lampo rompe le nubi, odesi il rumore del tuono; un diluvio di piogge inonda la terra, la grandine la disereda de’ frutti suoi; mentre l’uomo che trovasi alla campagna compreso da stupore e da spavento innalza l’anima sua alla grandezza di Dio, e riconosce quella scena miseranda come prova della collera di lui; l’uomo della città continua gli affari suoi, e della pioggia e della grandine appena occupasi un istante, o, tutt’al più, freddamente ne calcola i danni.

Il ritrarre al vero una delle scene più commoventi della natura è dato a pochi, a que’ pochi che sentono altamente, e che hanno ubbidiente la materia ad esprimere la sublime idea da essi concepita. Un tal vanto si ottenne a ragione il chiarissimo signor Giuseppe Bisi, Consigliere ordinario e Professore di paesaggio, col quadro ad olio di cui è qui offerta accurata incisione. Egli senza dubbio sentì nell’animo suo quanto è sconvolto l’ordine della natura mentre infuria un oragano. Sembra che dopo essere stato egli medesimo testimonia di una tanto grande, quanto luttuosa scena, penetrata ancor l’anima di tutti i sentimenti da quella prodotti, abbia preso il pennello e di seguito abbia per lo meno abbozzato il quadro suo. Nel vedere questa tela, io non ammiro solo, come in molte altre di simil genere, la verità dell’oggetto rappresentato, ma l’anima mia è commossa, e trasportata a sublimi pensieri: contemplando questa tela io sento ammirazione, terrore; sento che se avessi un rimorso più molesto mi roderebbe davanti ad un lugubre spettacolo di distruzione, e di morte. Quelle nubi di vario colore accavallate, ed urtantisi fra di loro mi fanno sentire il fischio de’ venti, da cui sono agitate. L’oragano imperversa in un luogo, mi sia lecito l’espressione, romanticamente bello. La furia dei venti sradicò annoso frassino che steso a terra occupa buona parte della tela. Ammirabile è la verità delle radici che nascoste già per secoli sotterra non seppero questa volta sostenere l’impeto de’ venti. Taluni furono d’avviso che in natura le radici così strappate dalle loro sedi dovessero trascinare seco de’ pezzi di terra, cui dovrebbero avere ad esse aggrappata. Ma a parer mio non si può ascrivere a smania di voler far mostra de’ suoi rari talenti l’aver il chiarissimo Artista voluto dipingere con tanta maestria anche le minute radici. Per l’urto dell’albero nel cadere, le radici ponno avere sprigionata la terra che fra di loro tenevano; d’altronde direttissima pioggia caduta può benissimo averle dilavate. Dovunque regna disordine. Non un uomo tu miri in tutta la tela, ognuno fuggì da così spaventoso imperversare degli elementi. Perfino gli animali sono posti in fuga. Lo spavento che vedi espresso con tanta finezza d’arte nella precipitosa fuga del bue, che occupa il mezzo del quadro, t’impone terrore.

Sono troppo le bellezze che ammirammo in questa insigne tela per poterle notare ad una ad una. Diremo solo adunque che questo è uno dei più felici lavori del signor Giuseppe Bisi il cui solo nome forma già un elogio. Alla vista di simili quadri l’uomo non può restare indifferente e sentesi infiammato a nobili idee. Merita pur lode l’illustre Proprietaria per aver voluto abbellire la sua sala di un ornamento che onora e l’artista ed il liberale Mecenate” (1840)<sup>1117</sup>.

m) “Vago e dilettevole tra tutti i modi del dipingere è per certo quello de’ paesi. La natura o ridente o severa, imitata con fedeltà e diligenza, commuove l’animo e risveglia in esso sentimenti dolci o forti, allegri o melanconici. Questo modo ha pure il suo sublime, il suo bello ideale, siccome ha il naturale, cioè quello che mostra gli oggetti tali quali si presentano ai nostri occhi. Il primo è un accozzamento di bellezze, le quali non si trovano che sparse qua e là, ordinate con artificio e con sapienza, e in modo che non si nuociano scambievolmente, e che anzi si aiutino tra loro a produrre un grandioso effetto. Il secondo consiste in un ritratto fedele di un sito più o meno bello. Il primo richiede, oltre allo studio di ogni parte, anche la nobiltà dell’inventiva, la scelta delle linee armoniche delle montagne e dei piani, la grandiosità e il giusto collocamento delle fabbriche, la squisitezza delle forme degli alberi, e la bellezza e dignità delle figure, che rendono viva la scena immaginata. Nel secondo non può lodarsi che la fedeltà del ritratto, la scienza della luce, il vigore del colorire e il pregio dell’esecuzione. Questo ti conforta e ti rallegra per la memoria delle cose vedute: quello t’innalza l’animo e ti fa spaziare per vaste regioni di bellezza, cosicché le idee si riscaldano e giganteggiano. Kant nel suo *Trattato intorno al sublime*, dice, che quanto più le linee sono allungate, semplici e lontane, tanto è maggiore l’idea che si desta. Secondo la sua opinione, nulla chi ha che più s’accosti al sublime, quanto la linea dell’orizzonte del mare. È però necessaria, per questo modo di dipingere, molta immaginativa, molta filosofia. Per l’altro è mestieri di molta diligenza. Ora però, per il gusto dominante di

<sup>1117</sup> G. MARIMONTI, *Temporale. Dipinto di Giuseppe Bisi consigliere ordinario e professore di paesaggio di proprietà del sig. marchese Ala Ponzoni*, «Album», IV (1840), pp. 51-55.

coloro che vogliono aver quadri di paesi, i presenti valentissimi artisti sono astretti ad attenersi più al ritratto della natura che al bello ideale; la qual cosa strascina molti contro loro voglia ad abbandonare la più nobile delle due carriere, quella cioè che può percorrersi meglio qui che altrove. Perocchè non v'ha suolo al mondo, né cielo più fecondi in bellezza di Roma. Le linee meravigliose degli Appennini che circondano questa immensa valle, le cadute delle acque, i boschi di piante sempre verdi, ammirabili per forme, per graduazioni di tinte; gli avanzi e le ruine degli acquedotti, dei tempj e degli edifizj antichi che sorgono in mezzo alla campagna; i vapori in fine che s'innalzano e che mutano l'aspetto delle cose secondo i gradi della luce, e la scena sempre variata dal calar del Sole nel vicino mare, sono qualità che così riunite si trovano soltanto in quella bella regione; per lo studio e la meditazione delle quali *Claudio, Poussin, Grimaldi, Domenichino, Albano*, e molti oltramontani acquistarono tanta fama nel dipingere que' loro paesi. Possano i presenti maestri trovar via d'invaghire di nuovo i dilettanti di belle arti di questa grandiosa maniera.

Se è vero che nel nostro secolo queste mostre di lavori di belle arti hanno servito non solo a rendere ragione del loro progresso, ma a svegliare nobili gare negli artisti, senza delle quali non si perviene mai alla sublimità delle cose; sarà di giovamento dare un ragguaglio delle opere migliori che sonosi esposte alla osservazione del Pubblico. Gli artisti, per i quali va altera la nostra bella Milano, e che noi, fosse anche una opinione d'affetto, non teniamo a nessuno secondi per ingegno ed attitudine, oltre alla erudizione di che possono farsi più ricchi, impareranno a gloriarsi quando avvertiranno un lavoro ch'essi avrebbero saputo far migliore, a consolarsi quando ne troveranno uno della loro capacità, a correggersi su quelli che daranno loro il modo; e da ciò ne risulterà un eccitamento al lavoro, che, unito alla sagacia innata in essi e fecondata dalla freschezza del clima, dalla beltà del suolo e dall'indole della nazione, formerà viepiù quella gloria che ora con tanta giustizia li corona tra i loro compagni dell'Europa intera.

Fra i pittori di paesi è in molta fama il Conte *Rinaldo Belgiojoso*, ed il quadro rappresentante *una veduta in Brianza con tramonto del Sole* acquista fede alla pubblica voce; perché veramente è vaghissimo ed operato secondo tutte le buone leggi dell'arte.

Un'amena campagna sparsa di alberi e di poggi sotto di un cielo ridente d'azzurro perenne, e tempestato qua e là di piccole nubi che non pajono dipinte, ma che illudono come un vapore di luce che corra frammezzo alle piante; un castello in istato di decadimento, ed una torre, il cui aspetto tristo parla di quel feudalismo che non avendo più potuto alzare la testa al disopra del livello moderno, mostra una fronte piena di cicatrici; alberi illuminati dal Sole cadente, che col loro verde fosco fanno parer più vicino il diafano zaffiro del cielo, ecco quanto trovammo ben concepito e ben espresso, e con tanto amore, intelligenze e verità eseguito nel quadro del sig. Belgiojoso, che attende a' suoi studj e non ne fa pompa, ed al quale non fallano mai quegli ammiratori, che, desiando inclinare al vero merito, vanno con diligente cura a scoprire ove si celi.

Il suo quadro ci trasporta a que' luoghi a cui spesse fiate torniamo quasi per incanto; a que' luoghi che saranno per noi sempre un giardino ove domina la natura, ma una natura che si fa, per così dire, un'arte di sé medesima raccogliendo le bellezze spontanee; ove viene offerta una successione continua di vedute incantevoli, meravigliose; ove la ridente ampiezza de' prati, l'intrecciamento de' viottoli pieni di cesugli; le acque o traboccanti o spumose, o serpeggianti o raccolte; la cupa maestà de' boschi, la stessa sublime orridezza de' massi muscosi e pendenti, di borgate, di villaggi, di eremi, parlano agli occhi, alla fantasia, al cuore dell'osservatore ben più che non poche pittoresche descrizioni che della Brianza ci lasciarono non pochi italiani e francesi, le cui pagine noi paragoniamo a rimembranze deboli e passeggiere, a quadri ricoverti di nebbia e privi di sentimento, di luce e di colorito, a elementi sparsi ed eterogenei estratti dal portafoglio di qualche romanziera, dall'*Album* di una dilettante, e da bozzetti di varj artisti che hanno compiuto il viaggio della Lombardia in pochissimi giorni sonnecchiando dentro una vettura.

Ci venne detto che il signor Conte Rinaldo Belgiojoso abbia lavorate altre due tavole rappresentanti due campagne nelle ore del mattino e del mezzodì. Quando ciò fosse vero, l'artista potrebbe dire d'aver composto un bel poema del *Giorno* diviso in tre canti, tanto in lui l'invenzione è leggiadra, gentile, e tutta vicina alle bellezze delle poetiche fantasie.

Divida egli intanto co' suoi eguali gl'incensi di pubblica lode, e il suo nome voli caro a tutti coloro che si compiacciono vedere associato il bello morale in que' pittori che sentono e rappresentano coll'arte il bello della natura, e che vanno alteri di aver un cuore nato in Italia, un cuore fatto per tutti i sentimenti virtuosi, dolci e puri, e che loro ricorda con onore le delizie, il sapere, e la gloria nostra" (1840)<sup>1118</sup>.

n) "L'interpretazione della natura per opera dei colori dividere si vorrebbe in due immense ragioni pittoriche: la *figura* e il *paesaggio*. Quella dalle grandi proporzioni storiche alle finzioni poetiche tutte abbraccia le *modificazioni* dell'uomo; questo riproduce l'universo senza l'uomo, quale uscì primieramente dal mistico *si faccia*, quale si ricompose coi tempi, da esso segregandosi quindi propriamente gli animali e le opere dell'uomo. Quella cerca avidamente il *bello*, al bello ispirasi, e, per virtù della stessa natura dell'uomo, trascorre oltre la presente sua condizione, immagina e trova il *bello ideale*; questo, che non ha avvenire,

<sup>1118</sup> G. CREMONESI, *Veduta in Brianza dipinta dal signor conte Rinaldo Belgiojoso socio d'arte dell'I. R. Accademia*, ivi, pp. 57-63.

richiede il *vero* che intitular si potrebbe materiale; quella è dunque sì veramente *creazione*, questa *imitazione*. Ogni cosa che si allontani un momento dalle semplici meraviglie della natura è singolar colpa nell'imitazione di essa; il suo quadro per quanto ampio vi appaja è circoscritto; il cammino che vi rimane a percorrere per ritrarla tutta è certo. L'immaginativa raccoglierà da questo universo varie parti, e vi riprodurrà l'Eden primitivo; ma l'eterno verde di quegli arbori, ma il lenti declivj, ma l'onde limpide, ma l'aure balsamiche, ma l'orizzonte tinto in croco, ma l'olezzo di quei fiori, ma tutta quella poesia di cose voi la rinvenite pure lembo a limbo sparsa per la terra, che vi chiamerà bugiardi quando voi vi dipartirete da essa nel rappresentarla. Il *vero* adunque è mestieri nei paesaggi. Io abborro da coloro che *inventano* la natura; e certo di tutte le scoperte dell'uomo cotesto artificio è il più sciagurato, e proviene in molta parte, s'io mal non mi appongo, dal vizio di taluni che s'ispirano più presto agli imitatori della natura che alla natura stessa. Da chi riguarda in molti dei paesaggi esposti alla pubblica curiosità rinviensi non solo lo stile di un maestro, ma un fare ben anche così ligio ai modelli, che è imitazione servile, d'onde l'orrenda aberrazione di copiar la natura sulle copie di essa, quasichè a tutti aperto, mai sempre non sia il suo gran libro inesauribile a che attingere possano infaticabilmente le generazioni senza che invecchi giammai! Pongonsi a ruba un Bassano, un Claudio Lorenese, un Tempesta e i fiamminghi per le marine, e quanti ebbero voce d'ottimi in questo genere di pittura, temperando un cotal poco qualche lor tocco, acciocchè chi non vi pon mente più che tanto non avvisi il plagio, e siffattamente *inventasi* la natura. Ma il Pubblico, che non sa il più delle volte avvalorarne il perchè, possiede a ogni modo un suo tatto finissimo, mercè il quale facilmente si disinganna, e lascia inesorabilmente da canto tutti cotesti artifizj che simulare vorrebbero la natura, e producono in quella vece effetti fattizj, ignavie di disegno e colori, nè tien conto delle doti e di que' piccioli avvedimenti, che pure fanno certa fede avervi anco in questi minori *paesisti* qualche utile germe, d'onde sperare si potrebbe buon frutto, qualora l'imitazione, piegando convenevolmente alla vera e parlante natura, si facesse, dir mi giovi, originale. Da ciò forse si deriva il minor pregio che si ripongono i tre dipinti del Bison padre e il naufragio di Bison figlio, quantunque il primo nei due medaglioni accenni di scostarsi vie meglio che nell'*Interno d'una taverna fiamminga* dal fare altrui, quantunque nella marina del secondo le onde si agitino e spezzino a somiglianza del vero. Non così il Benevello, al quale avviene di rifare il cammino d'arte dianzi non senza lode percorso. Nulla di men vero di quel suo *tramonto del sole*, e di quella *nevicata*; nulla di più squallido di quel suo *lume di luna*, nulla di meno spiccato di quelle *macchiette* della sua Pia. Trovi ne' suoi quadri qualche cosa di nebuloso che almeno parer ti fa simile al vero quella sua *nebbia*, che altri giudica la migliore delle opere qui esposte dal Benevello. Le due *notte* e la *burrasca* del Milani hanno qualche cosa di cupo che non è temperata dai chiaroscuri, e che derivasi dalla scuola; le vedute del Bottini invece mancano affatto di vigore, difetto che assegnar si può ancora a quelle di Virginia Comerio, sebbene incoraggiar debbiasi la giovine pittrice, che, ove cerchi un'impressione più calda dagli oggetti veri, ove si eserciti a maggior correzione di disegno, recar potrà nuovo onore alle arti patrie, e seguirar l'ombra di Teodolinda Migliara di che a buon dritto vanno superbe. Nelle tre vedute del Cicogna vi è qualche bel tocco che compensa in parte la minor temperanza del colorito. Il *ritorno dalla pesca* e il *naufragio* del Catel appaiono anch'essi men veri per colorito, e nel secondo la scena è troppo quieta; la *pesca* del Torre è composizione freddissima; le dodici tele del Catterinetti offrono buon saggio di versatile ingegno e di qualche vivacità, ma troppo uniforme colorito. Tre vedute espose il conte Rinaldo Belgiojoso; nell'una è un *Tramonto del sole in Brianza*, nell'altre un *Bosco lungo l'Adda* e il *Canale morto presso il ponte di San Marco in Milano*: in tutte ammirasi una religiosa quiete di tinte, molta naturalezza, d'onde bello e pittoresco l'effetto. La prima cattivasi vie maggiormente lo sguardo dello spettatore; la tranquillità della scena è qui espressa con molta evidenza, forse perchè più si accosta alla riposata maniera di dipingere del Belgiojoso, il quale accenna anco in questi suoi dipinti, come in passato, un lento ma certo progresso. Il paese di *composizione* del Nava sembrami più lodevole per esecuzione che per immaginativa; parmi anzi di trovare in quella parti non bene immedesimate, ed oserei quasi affermare che il suo dipinto è l'unione di più schizzi tolta a vari paesaggi più volte riprodotti, d'onde non accordo e fusione. Le *macchiette* per giunta sonvi men belle, e recano non lieve nocumento al carattere del quadro. – Il Fermini dal *Lido di Venezia con effetto di temporale* ci trae due volte alle *Paludi di Pontine*, poi in *Campagna di Roma* e due volte all'ultimo ad ammirar *Napoli*, quindi da Mergellina, quindi da Poggio Reale. Quantunque l'impressione che dura in chi vede non sia così viva come quella che veniva dal suo *Deserto*, nondimeno commendar si vuole il tocco sicuro del pittore e il colore succoso e vivace. Son queste tele altrettante pagine che ricordano non senza verità e sentimento quelle della natura vivente nelle acque che frangonsi alla spiaggia, nelle nubi che si accendono a larghe strisce argentine, nelle campagne or coverte di fitta nebbia, or riscaldate ai raggi del sole, nel sorriso del cielo e della terra lungo le sponde beate di Partenope. Il Riccardi vien poi colle sue marine, in che egli è salito in rinomanza di ottimo, e che contasi qui sino a nove, tutte piene di calore e di dolci armonie del creato, tutte condotte con egual amore se non con eguale evidenza. La *spiaggia di mare con macchiette* è veramente deliziosa, e qui tutto concorre a dar vita a questo bel mare, che due volte a rivedere tu ritorni volentieri, ove tu l'abbia considerato una volta. Di tutti que' che si appigliano a trattar marina io reputo il Riccardi il più vero. Il più vero è certo del *paesaggio* propriamente detto Giuseppe Bisi, del quale vegghiansi qui sette deliziose tele. In ognuna di esse voi rinvenite il poeta immaginoso, il pittore diligente che meditò lungo tempo l'arte sua, della quale ei conosce tutte quante le riposte squisitezze e le risorse. Tutto evvi precisione, esattezza perfetta, d'onde la mirabile armonia dell'insieme, d'onde l'eccellenza di ogni piccola parte, d'onde il dubbio a chi elegger volesse fra le cinque

sorelle la più bella. Io le vorrei tutte cinque, e mi ravvolgerei così or in quel *seno di Lecco*, or tra vivaci effetti del cielo in tempesta; ora contemplerei *Venezia* sorgere veramente dai flutti, or ammirerei distinta la sua *Dogana*, ed all'ultimo mi recherei a diporto fra le romite ombre di quel bosco non lunge da Roma. – L'Azeglio, scrittore così casto ed elegante, e che espose or fa il quarto anno alcune tele tutte semplicità e freschezza, dipartirsi volle a un tratto dal sentiero dianzi con sì bell'avvedimento percorso, e ruppe quindi nel manierato. Primieramente d'Azeglio ricopiò sè stesso, e parve minore del vero, di poi recar volle ad importanza maggiore di quella che avere si possano nei paesaggi le *macchiette*, e si deviò dal proprio genere di pittura. Per siffatto modo la poesia delle sue piccole tele dileguossi; l'eco delle battaglie ha turbato il silenzio della natura che parla al cuore sì dolcemente. La vita non è più nell'onde cristalline, nelle roccie che diromponsi in frane, nelle querce fronzute e vetuste, nel rezzo balsamico delle piante, nell'orizzonte vastissimo che si imporpora al pianeta che spunta; l'episodio ha usurpato lo scettro alla storia che si è tramutata di reina in ancella; le macchiette hanno ucciso il paesaggio. Tale è l'impressione men gradevole che in me si desta qualora io veggo la *Difesa di Nizza contro Barbarossa ed i Francesi*. Certo vi è del movimento in questa lotta di genti agguerrite che si turbinano alla spiaggia, e combattono e scacciano gli assalitori, che dagli schifi si versarono a terra; mentre nel mare torreggiano le galee piene d'armati; certo vi ha per entro a questo tumulto qualche cosa del furore che ministra l'armi ai difensori; vi è l'onta della sconfitta nei collegati. Ma la disposizione della scena evvi agglomerata e confusa; ma le figure non si agitano in essa libere, facili, distinte, o veramente ordinate a gruppi disposti con artistica avvedutezza; ma le proporzioni delle figure stesse non sempre rispondono alla severità delle leggi prospettiche; ma gli atteggiamenti e le mosse dei piccioli eroi non sono sempre naturali; mancano di varietà e di franchezza, e talvolta di finitezza i contorni e le estremità. Aggiungete che l'orizzonte d'acque e di cielo che circonda la scena, fattosi accessorio, ha perduto l'incantevole suo prestigio, e poi vedete s'ei non era ben meglio ritentare le piccole ma eloquenti descrizioni della natura, che ebbero dianzi nell'Azeglio l'interprete sì immaginoso, sì caro!" (1840)<sup>1119</sup>.

o) “Il ritrattista è tra i pittori quello che il sonettista per nozze, per morte, per monacazione e per prima messa, è tra i poeti. Già s'intende che però vi sono dei ritrattisti di valore sommo; e che sono grandi pittori, o, a dir meglio, vi sono dei grandi pittori, i quali fanno dei ritratti appunto come dei grandi poeti scrivono per nozze, per morte, ec. Il giovane pittore comincia da un ritratto a mostrare il suo ingegno, le sue felici disposizioni, come il collegiale, che un giorno diventerà poeta, principia da un sonetto la sua carriera. Un paziente ritratto per la vecchia padrona di casa e un bel sonettino per la morte del signor zio o per le nozze di una bella cugina, sono talora i primi saggi di un ingegno nascente, sono i sintomi di un estro ancora latente che fanno sognare alla nonna o alla mamma che il giovinetto diverrà in breve o un Raffaello o un Metastasio. Poveri giovani, quante noie avrete nei vostri primi anni! La zia vorrà essere da voi, o futuro pittore, ritratta a lapis nero e rosso: la marchesa amica di una conoscente di vostra madre vorrà che le copiate un bellissimo levriere che le è restato ad amarla fedelmente: ed anche dovrete nello stesso tempo ritoccare il ritratto di vostra nonna, che un altro pittore ebbe l'insolenza di fare così come ella è, senza avere la creanza di toglierle un quindici o vent'anni. Oh, non vi mancheranno incombenze, siatene certo! Sarete però in remunerazione invitato a colazione o a pranzo una volta ed anche due, e così comincerà a bell'agio la vostra buona ventura. Nella guisa medesima il giovane poetino dovrà, per farsi largo, lodare in versi tutti i morti della sua contrada, e fare un madrigale per la morte del gatto d'Angiola, o del passero solitario delle signore, che visita colla mamma: dovrà fare un sonetto per l'onomastico della signora zia ed un altro pel *compleanno* della sorella di lei, la quale ha fermato il tempo, e compie felicemente per la decima volta successiva il trentesimo anno, e così via via, sino a che si accorge che questo è un invilire la penna, e che i versi vogliono essere meditati nella mente e sentiti nel cuore. Allora il poeta si fa più indipendente del ritrattista, e il ritrattista si fa più ricco del poeta, e qui le loro vie si separano, ed essi non si trovano mai più se non se per caso o per condiscendenza, su qualche *album* o in qualche accidente di amore.

Il ritrattista per trovare fortuna deve essere giovane, franco e bello; però s'intende che gli si può permettere d'essere anche brutto e di diventare vecchio: anzi, il ritrattista brutto forma, nol sapendo, una classe a parte, che ha i suoi vantaggi ed i suoi privilegi speciali. Un marito geloso, un fidanzato, una direttrice di un collegio che dee mandare alla tale o tal altra famiglia il ritratto di questa o di quella educanda, daranno, senza dubbio, la preferenza al ritrattista brutto, il quale poi in buona fede vedendosi cercato qua e là da persone distintissime, sarà tentato di montare in superbia e credere effetto del suo valore artistico la fiducia che ispira la sua bruttezza. Costui però difficilmente verrà invitato a ritrarre una vedova, o una prima donna di cartello, o una signora galante. Le qualità principali di un ritrattista, oltre alla facilità di cogliere le fisionomie, vogliono essere molta pazienza, molta cortesia, una buona dose di cerretaneria e una costante segretezza. Nè questo è assai. Il ritrattista dovrà, prima di avere ottenuta l'incombenza di ritrarre questo o quel signore, dichiarar facile a cogliersi la fisionomia; bella molto l'aria della testa, o se per caso mostruosa, dirà che il volto è pittoresco, e che ha del grandioso, delle belle parti o delle tinte di effetto. E quando poi avrà tracciato le prime linee del ritratto, dovrà sempre confessare che la fisionomia è la più variabile che abbia trovata mai, e che ha una espressione difficilissima: e lo ripeterà e si mostrerà tanto più disperato quanto più vedrà riuscire l'opera

<sup>1119</sup> P. COMINAZZI, *Esposizione di belle arti nelle sale di Brera*, «Figaro», VI (1840), n. 45, pp. 177-78.



somigliante al vero. Tutto questo però va bene quando il pittore trovi chi voglia valersi di lui, e sia egli già ben conosciuto; ma ove le cose non gli riescano sì favorevoli, converrà che egli prenda altra via.

Per buona ventura dei ritrattisti v'è al mondo una classi di uomini, non si saprebbe ben dire se più innamorati della pittura o di se stessi, uomini pazientissimi, che passano una gran parte della loro vita seduti a farsi copiare in mille guise diverse. Costoro sono l'abbicci dei ritrattisti, ed un pittore che non ha ottenuto ancora un bel nome, non deve trascurare di farseli propizi. S'egli vuol venire in onore e trovare chi cerchi l'opera sua, si metta attorno ad alcuno di essi, e vada a vedere l'esercito dei propri ritratti che egli ha sulle scatole e nell'*album* e appesi alle pareti per tutta la casa, e ne faccia degli elogi con destrezza, e lasci intravedere che anche a lui darebbe l'animo di fare un bel ritratto con un originale sì bello... e che se non fosse troppo ardimento... lo pregherebbe di lasciargli tentare... per solo esercizio... per aver l'onore ed il piacere di lavorare per una persona intelligente.

Il mecenate dell'arte ritrattistica si arrenderà subito, e fisserà l'ora dello sperimento, il quale, come sia riuscito a buon fine, aprirà infallibilmente la strada alla fama e ai guadagni del pittore. Codesti mecenati si dividono anch'essi in due ordini, cioè di *paganti* e *non-paganti*, ma i non paganti sono forse i più utili. Essi hanno maggior cura di presentare nella società il pittore, di lodarne le opere, di scusarne i difetti; essi importunano tutti i loro amici e conoscenti perchè si facciano ritrarre, e non trovano mai somiglianti perfettamente i ritratti eseguiti da pittori che non conoscono e che non ebbero l'avvedutezza di presentarsi prima a loro e di ritrarli *gratis*. Però anche i mecenati che pagano meritano di essere conosciuti e corteggiati se non altri appunto perchè pagano.

Quando il pittore ha passato il tirocinio dell'arte sua ed il noviziato, nè abbisogna più dell'opera dei mecenati, ha però sempre bisogno di seguire certe norme che procacciano costante il favore della fortuna. Curerà egli principalmente di far tutte le teste degli uomini più espressive che non sono veramente, e tutte le donne più belle potendo, e tutte senza fallo più giovani. Nei ritratti degli uomini farà ogni sua possa perchè la cravatta sembri vera, ed abbia il nodo che paia rilevato; e se colui che si fa ritrarre ha bottoni di metallo all'abito, il pittore cercherà che possano quasi ingannare l'occhio di chi guarda il dipinto, giacchè oggidì non si pon mente ad una bocca mal disegnata e ad un orecchio piantato o più in alto o più indietro del conveniente, ma dei bottoni e delle fibbie si vuole il ritratto somigliantissimo. Ritraendo poi le donne, quando l'immagine è riuscita un tantino più bella e più giovane, ed ha alcuno di quei tratti che possono farla riconoscere dai più, il pittore dee industriarsi attorno ai pizzi, ai merletti, agli anelli, ai vezzi di perle, agli orecchini e ai ciondoli; e quando sarà venuto a capo di copiare con tutta la esattezza queste cose, il suo trionfo sarà certo.

Queste ed altre, che tornerebbe troppo lungo l'andar noverando, sono le vie per le quali il ritrattista cresce e viene in fiore. L'arte sua è invidiabile in molte parti sia pel facile guadagno, sia per le avventure cui ella conduce. Con quest'arte un uomo viaggia a suo bell'agio il mondo, si asside di fronte alle più avvenenti fanciulle, alle più leggiadre spose, e può contemplarne il volto leggiadro, e fissare i suoi fulgidi occhi nei loro ed essere beato del loro sorriso. Questo è che porge il principale compenso alle prime noie, ai primi stenti dei ritrattisti: il numero dei quali si va appunto per ciò facendo ogni giorno maggiore di tanto" (1840)<sup>1120</sup>.

p) "Io non vi lascerò a lungo colle malinconie; ecco il *genere* che mi vuole, e che ama più il riso, che il pianto. Ma egli s'adatta ogni cosa; gli è indifferente dipingere principi o popolani; egli ride e se non volete, egli piange; saccheggia la tragedia e la commedia, salta e balla, fa tutte le pazzie immaginabili. Il quadro di genere, come lo storico, non dimanda annotazioni e commenti, non tiene sempre il rispettabile pubblico a una rispettosa distanza; il quadro di genere gli sorride, lo chiama, si lascia vedere da presso, di faccia e di traverso, senza aversene a male, parla chiaro ed è subito inteso. Ma, ohimè! Che di quadri di genere non ne abbiamo che due e di un solo autore; e anche questi due, come fossero vergognosi di essere soletti e fra tanta gente straniera, fuggirono lunge dal comune consorzio pittorico, e non rinvennero benigno asilo che presso le quattro prospettive del chiarissimo signor Giuseppe Borsato, professore nella nostra accademia e membro della società degli architetti britanni. Inseguiamoli tuttavia, e ad onta del loro nativo pudore, facciamone la lamentevole storia.

I due quadretti fuggitivi sono del signor Eugenio Bosa, riputato fra i nostri il primo pittore di genere. In qualunque caso, egli è solo. Il primo rappresenta un gruppo di rivendugliole, il secondo una famiglia di pescatori; e tanto nell'uno quanto nell'altro abbondano le virtù pittoriche del Bosa; e siccome di queste ne ha parlato più d'uno, e in modo eloquente ch'io non saprei, mi limiterò a poche osservazioni, non inutili forse. Il Bosa ci sembra stentato e che talvolta contraddica al fine propostosi; egli intende specialmente dipingere i costumi nazionali, il popolo veneto; pur ci avviene di rado vederne ritratto il tipo – il carattere della fisionomia propria ai veneziani – ma piuttosto reminiscenze dell'Antinoo o della Niobe. Il popolo è semplice ne' suoi movimenti, si atteggia secondo gli torna più comodo, e invece scorgiamo ne' suoi quadri attitudini accademiche, le solite composizioni ridotte a piramide. Egli vuole dipingere le vesti poverette del pescatore, e invece paiono belle tele d'Olanda, o panni di Francia, e più non s'intende come sien rotte o perchè rappezzate. Inoltre per metterci sotto gli occhi i costumi bassi del popolo, non è buon consiglio ricorrere alle invenzioni

<sup>1120</sup> O. ARRIVABENE, *Il ritrattista*, «Corriere delle Dame», XL (1840), n. 24, pp. 185-87.

fiamminghe, come sarebbe a dire una vacca che piscia, una donna che osserva i pannolini del suo bambino, o che va a caccia sul capo della sua nonna. Si dipinga anche il brutto, se lo volete, ma non lo schifoso.

Nè abbondano i ritrattisti, i quali altri volte invadevano l'esposizione coi loro visi di uomini e donne tutti splendenti di sovrumana bellezza, messi a festa, gli uomini con lo sguardo contemplativo in atto di pescare la scoperta dell'America, le donne con lo sguardo languido amoroso in atto di volervi a' loro piedi vivo od estinto. Propriamente non vi sono che due ritratti, quel dello Zona e un altro d'Antonibon, il quale espone altri studii di donne, tra cui una testa bellissima. Non è ultimo il giovane Roy, ma tutti vince lo Zatti, operando la testa d'una donna con tanto vigor di pennello, con tale naturalezza di tinte, che pare esca dal quadro e audace ti dica: - Non credermi all'altra sorella, perchè respiro di vita che spero assai lunga, più della tua.

Vi sono artisti che crescono nell'inganno, e l'amor proprio come bamboli in quell'inganno li culla, ond'essi si addormentano a poco a poco d'un profondissimo sonno. Io non vo risvegliarli e rompere il filo della felicità loro; dormano pure, dormano; il sonno è fatto per essi, nè giunga mai l'alba che li ridesti. Perciò mi sono proposto d'obliare le opere degne di biasimo forte; ma qual critico resiste alla tentazione, vedendosi da un galantuomo tirato al cimento ogni anno? Se lo Zanardini ama l'arte, dipinga per sè, ne tragga lieti ozii e pure consolazioni. Ma non esponga, e non interroghi il pubblico, o non si lagni se il pubblico non fa che rispondergli sempre: male!

Qui riposiamo, perchè tra i miracoli dell'arte e della natura, fra le meraviglie di Venezia e fra quelle delle nostre alpi... ecco i pittori prospettici e i paesisti, a' quali è aperto il libro del mondo; l'universo è il loro dominio. Beati artisti! Liberi pellegrini dell'arte, girano il mondo, non importa loro dov'abbiano a giungere; tutte le ore son buone, tutti i luoghi son favorevoli; tutto loro conviene, il giorno e la notte, la mattina e la sera, l'estate ardente e l'autunno dorato, la rosea primavera e il pallido inverno. Li seguono per dove passano il pensiero e la vita, la poesia e l'amore; comprendono tutte le cose, e sanno dirvi ciò che sussurra un ruscello che scorre tra i fiori, ciò che cantano gli augelli nel bosco, ciò che mormora una campana dall'alto della sua torre; conoscono il nome di tutte le erbe, la storia di tutte le capanne, il segreto d'ogni ruina; sono i benvenuti in ogni luogo; il pastore col suo bastone, schierandosi intorno la gregge, insuperbisce di posare per essi; le pastorelle più graziose, l'amore dei villaggi, si mostrano nella loro semplice pompa, questa per i lunghi capegli, questa per la serena faccia, questa per le candide spalle, questa per il tenero sorriso, questa per il piccolissimo piede. Beati artisti, che possono avere un giardino quando lor piaccia, scegliersi un regno dove accomoda loro, che possono tanto godere e far godere!

E il Raulin m'infuse da vero un dolce godimento nell'animo. Egli espone una prospettiva della basilica di s. Marco e della piazzetta, una veduta tolta da presso Gavazzo, un'altra del Cadore e due di S. Vittore di Feltre. Le quali, la cosa sarà per gli altri ridicola ma non importa, mi commossero - perchè mi tornarono nella mente i luoghi natali, da molti anni non visti, i monti che ho ammirato le tante volte, il santuario ch'io ho visitato fanciullo col cuore in festa, quando avvenivano le sagre villereccie, que' viottoli tortuosi, quell'ombre sotto le quali mi sono inebriato nelle prime letture de' nostri poeti, quegli alberi sulle corteccie dei quali con giovanile capriccio imprimeva i primi versi, brutti sì ma dolci nella memoria, l'Asone nelle cui onde impetuose osava bagnarmi. E ho sentito rinascere in me i morti piaceri di quegli anni, che sussurravano e s'alzavano dal fondo del mio cuore, come uno stuolo di festosi augelletti, che dall'ospitale albero s'innalzano al cielo, benedicendo in loro linguaggio il sole che spunta. Avevano gli altri un bel dirmi, che i quadri sono assai male eseguiti, che sembrano porcellane dipinte: se lontano, mi pare che abbian ragione; ma vicino, dispaiono le pratiche dell'artista, la scena si anima, e rivivo nelle memorie di essa.

Domando perdono al Coen, se l'amore del paese natale mi ha fatto dimenticare il suo pregevole duomo di Ferrara; - così al Nerly se non parlerò lungamente de' suoi tre quadretti, che vantano qualità non comuni, fra cui specialmente, quella veduta, io credo, della Sicilia, così piena di forte vegetazione, di vita e di luce; - così al Milani che ci ha dati sta volta tre paesaggi. Veramente peccato, che un artista di così facile e risoluto pennello, il quale ubbidisce a ogni suo capriccio, di tanto sapere nella prospettiva aerea, che sprofonda così bene le sue lontananze, che sfuma i suoi cieli con tanta verità; peccato, io diceva, che vada ingarbugliando ogni dì la sua tavolozza, e si faccia sempre più manierato; - così al Viola che espone una veduta del Molo, un casino di campagna e il castello di Ferrara. Ei siede onorato tra questi; poichè, se vi fu chi l'accusasse di non aver esattamente ritratte le tinte del nostro cielo, se forse nel primo quadro le lontananze sentono un poco dell'esagerato, ha però sempre molta soavità di pennello, felici partiti di luce, graziosa armonia di colorito nell'insieme, unita a certa sua propria facilità e larghezza.

Non così ce la perdonerà sulle prime quell'anima risoluta di Caffi con gli arroganti suoi quadri... sono arroganti, tenetemi alla parola. Non vedete come arditi ed originali, vi guardano fisso e sfidano la vostra critica? Non vedete come i figli ed il padre si rassomigliano fra di loro nelle sembianze, al primo avvicinarle si strane? Ma il Caffi non è uomo da camminare sulle pedate degli altri; non è uomo da battere la via più comoda, da correre alla meta più facile; egli è nato fra le montagne, e non ha l'animo pusillanime; egli ama la difficoltà, ma la supera con tutta la disinvoltura possibile; egli è impetuoso nell'eseguire come nell'inventare, non dubita mai, getta i colori come la cosa non lo riguardasse... non temete, la tela è finita, ammiratela! Il Caffi divide il suo amore fra Roma e Venezia, nobile amore! Ma egli d'umore gioviale, com'è, egli che dice benvenuto al presente senza chiedergli nè più nè meno di quello che ha, non escava tra le ruine di Roma onde pesare la polvere dei secoli passati; egli non frequenta le vie più deserte, non getta il suo bastone ne' nostri canali, per

scandagliare quanto fango vi sia; invece dipinge le nostre chiese e i nostri palazzi, come li vede, risuscita le feste, il carnevale e le mascherate antiche, e spande l'allegria a piene mani. Negli anni passati avemmo le matte gioie romane; e in questo, oltre la bella veduta del mausoleo d'Adriano, la festa notturna di s. Pietro a Venezia e quella della Regata. Qua ondeggiano le bandiere al vento, sono accesi i razzi e la notte diventa giorno; qua il gran canale si apre e protendesi con rara sapienza prospettica, nella quale a duplice titolo il Caffi è maestro, tutte le finestre sono adorne di tappeti, e le gondole corrono. E in questi quadri poi vi getta una moltitudine bizzarra di gente, e chi parla, chi osserva, chi s'abbaruffa, chi batte le mani, chi strepita; e quando tutti sien bene azzuffati insieme, ritirasi in un cantuccio del quadro col suo cappello schiacciato, la lunga sua barba e l'originale vestito, e sotto i baffi ridendo contempla l'effetto della sua opera. Stavolta gli venne eziandio il capriccio di avviluppare nel niveo manto di tre giorni Venezia, e per credere che quella neve sulle cupole, sui tetti e sulle barche non lo sia, bisogna toccarla. Bellissimo quadro!" (1841)<sup>1121</sup>.

q) "La *pittura di genere*, quale per noi si avvisa, è quasimente il dramma cittadino o la commedia familiare, o più ch'altro la domestica storia caratteristica; laddove male avvertono coloro che vi ritraggono truci fatti, abbominj, illecebre drammatiche del pari e pittoriche. Ma l'apparente abbandono, ma l'andare dimesso della commedia, ma i suoi mille svariati modi, ma il vero franco e pertinace, ma la natura non fittizia, non manierata, sebbene schietta e vereconda di essa, ben son cose più aspre a trattarsi, che non que' grandi soggetti che splendono ne' fasti dell'umanità, e scuotono e accorano..." (1841)<sup>1122</sup>.

r) "[Caffi, *Eclisse di sole*:] Natura schietta e vivente, abbellita da quell'indefinibile magistero che aggiunge alla verità senza alterarla, o a meglio dire crea tra lo spettatore e l'oggetto un'interposizione di effetti, che non sarebbonsi provati senza l'opera dell'artista, ma che indubitabilmente si credono esser opera della natura. [...] Non è l'ardimento de' suoi partiti, (poiché di partiti ardimentosi, o per lo meno insoliti, il vediamo assai vago) non è quello sforzare la voce che fanno alcuni, inetti al commuovere col tuono lor consueto; ma è l'agilità, l'impeto da cui una natura sovrabbondante si sente portata a salire a meta o per via non usata" (1842)<sup>1123</sup>.

s) "Un altro quadro di genere, ma più ricco di proporzioni e figure, è quello del Robert, che rappresenta i vari accidenti della partita d'una barca di Chiozzotti dalla Piazzetta. Il dipinto lodevole per molta verità ed espressioni di volti, per varietà di attitudini e di scorci, e specialmente per la figura del vecchio sul legno sdraiato, ha difetto forse di prospettiva aerea e d'intonazione di colorito: ma ci si vede una mano maestra" (1843)<sup>1124</sup>.

t) "Nella medesima sala c'erano due tele, l'una del Prof. Bisi, l'altra di Giuseppe Canella, eppure (non gridare all'eresia) la folla maggiore non era innanzi ad esse. – Un non so che di crudo e di freddo che dominava nella prima, e la soverchia ricercatezza nel frondeggio che serve ai dettagli a pregiudizio delle masse la rendevano non degna affatto del nome riverito del suo autore. – Si potea giurare che quella veduta non era dipinta innanzi al vero nè sulle traccie d'una fresca e vergine rimembranza, ma dietro il prisma fallace della convenzione: era un idillio scritto accanto alla stufa.

Quanto alla seconda... mi par di vederti cogli occhi sbarrati, coi capelli irti attendere inorridito ch'io dica il più gran paradosso che fosse mai. – Canella impopolare! C'è di che farsi spedire ai pazerelli – Ma ascoltami. Canella, tu lo sai, è il mio idolo, il mio principe dei paesisti; egli è in questo lavoro, come in ogni altro, quel grande incantatore che ruba, come Prometeo al sole, un raggio di luce e di vita e ne anima i divini suoi quadri, od involando alla notte quella tinta indefinita, innanzi a cui tanti pittori naufragarono, sparge d'ombra quieta e misteriosa la terra. – Sulla tela di cui ti parlo, egli ha dipinto secondo l'ultima sua maniera una campagna quasi nuda, alcuni cespugli in principale, poca acqua stagnante nel piano di mezzo ed il mare nel fondo, il mare su cui spuntando dalle nuvole la luna getta una striscia d'argento, mentre il davanti della scena è tuttavia illuminato dagli ultimi chiarori del giorno. – Oh amico! Che ti dirò mai di quella luna? Essa è vera, la sua fronte raggianti dissipa i vapori e ride sull'onde. – Se messer Endimione, d'arcadia memoria, dovesse tornare al mondo, io credo ch'egli sarebbe geloso del nostro Canella. – È impossibile il dipingerla in tal modo dopo averla veduta solo da lungi, come noi volgo dei mortali; uopo è che la bellissima vergine sia una volta almeno discesa a baciare furtivamente la fronte del suo pittore.

Quella luce fredda domina i lontani e viene a confondersi colle tinte morenti, ma tuttavia calde, del piano più vicino con magistero mirabile. – Canella riuscì a perfezione nel suo difficilissimo assunto; egli è un Ercole, un

<sup>1121</sup> B. [DE BONI], *Gli artisti e l'esposizione*, «Gondoliere», IX (1841), nn. 32-34, p. 256, 258-64, 266-72.

<sup>1122</sup> P. COMINAZZI, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera*, «Fama», VI (1841), n. 43.

<sup>1123</sup> *Alcuni dipinti della pubblica esposizione nelle sale dell'I. R. Accademia di Belle Arti*, «Gondoliere», X (1842), n. 35, pp. 273-75.

<sup>1124</sup> D. T. LOCATELLI, *Mostra dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, «Fama», VIII (1843), n. 69.

Edipo per cui l'arte non ha ostacoli, non ha enigmi ch'egli non superi e scioglia; ei rese stabile sulla tela quell'estremo istante che separa il giorno dalla notte. Ma appunto perchè quell'istante è troppo fuggitivo, e lascia in poche menti un'impressione durevole, appunto perchè la cosa era sì ardua e straordinaria, il più dei riguardanti perdevasi in dubbi, o non comprendendo affatto il soggetto, tagliava corto, e voltava le spalle. – Per la stessa ragione parve assurdo il rosso di fuoco che getta sui fabbricanti il sole cadente nel quadro del professore Schirmer di Berlino, già esposto a Trieste, benchè in qualche raro e passeggero momento sia vero. – Per la ragione medesima a un dipresso io, povero profano, mi sentiva altra volta rapire alle semplici melodie di Bellini ricordate con sovrana dolcezza dall'angelico archetto delle Milanollo, e durante le difficilissime variazioni di Thalberg e compagni guardava sospirando il soffitto, e ripeteva sottovoce le parole del gran Tartini: bello, ma non mi tocca! – Perciò finalmente io ti accennava dello scegliere la verità con parsimonia, la verità non eccezionale nè astrusa” (1844)<sup>1125</sup>.

u) “[Natale Schiavoni] Questo mago che trae da non so qual crogiolo inesauribile tante apparizioni vezzose, tante silfidi o uridi, bionde o brune, pallide o rosee, da mutare il suo studio in un armento così incantevole, che nessun pascià a tre o più code può vantarne uno di simile. Non so, dico, in qual paradiso terrestre, in quali sogni ardenti, in quali estasi abbia lo Schiavoni veduto quei tipi meravigliosi di teste e di forme femminili ch'egli riproduce continuamente senza ripetersi, e con rapidità singolare. S'egli la pensassi come Pigmalione, e gli Dei fossero ancora così compiacenti, povero lui! E povero Pigmalione se avesse avuto una fecondità simile a questa!

Nella seconda sala delle Statue sta una di queste seducenti creazioni del grande artista, una mezza figura di donna bellissima che ha nella destra una rosa e vi guarda con una espressione sul significato della quale io non azzarderò i giudizi temerari che altri fecero. Il fatto sta che essa è viva; senza quelle dannate cornici, che son la morte della illusione, diresti che quelle carni sono palpitanti, che sotto quella morbida pelle il sangue scorre e bolle, che gli occhi amorosi si muovono. Chi fosse tanto agguerrito da avanzarsi sotto i dardi di quelle luci (stile arcadico) senza restarne trafitto, e giungesse vicino al quadro come sulla breccia d'una città assediata, vedrebbe forse che il disegno della parte sinistra del viso non è del tutto corretto, nell'occhio specialmente – ma io non mi sento da tanto. [...]

[Leopold Robert] Un gruppo di marinai ch'io vidi innanzi ad una incisione del quadro di Robert: I pescatori di Chioggia, dicevano a voti unanimi *quella è gente del Quarner*. – Nelle pose teatrali, nel costume falsato quei buoni isolani non sapevano riconoscere sé stessi ed avevano ragione” (1844)<sup>1126</sup>.

v) “Adesso che si raccolgono per le vie i figliuoli del mendico onde crescerli a quella operosità che è scala a domestiche e cittadine virtù, ora che nelle umili canzoni del popolo si rinviene quel profumo di poesia e d'affetto che manca alle gioje annojate del ricco, ora in fine che la scienza sociale, Fata onnipotente che colla magica verga tutto il mondo tramuta, tenta far migliore la sorte di chi soffre negli ergastoli e stenta il pane nelle officine, io confido che saranno meglio rispettate quelle tele le quali mirano a dipingere le allegrezze e i dolori del popolo minuto; nè più le sentirò rabbassate col nome di *minor pittura*. – Se v'ha mezzo con cui l'arte possa giovare alla società, adesso che la società non ha più bisogno come un tempo dell'arte, egli è quello di rappresentare le azioni contemporanee che agitano tutti gli spiriti, tengono occupate tutte le menti. Io credo che gli uomini si fermerebbero di più dinanzi ad un quadro o ne partirebbero più commossi se, invece di porgerci Coriolano o Francesca da Rimini, esso figurasse con terribile evidenza le sofferenze del prigioniero recluso solo in una cella come nelle prigioni di Filadelfia, ovvero mostrasse le miserie ed i necessari delitti di chi uscito appena di carcere, è maledetto, reietto, perseguitato dalla società stessa di cui la legge lo credette ancor degno. – Pittura di genere sì, finchè volete, sarà codesta, o estetici, che lodaste per anni e secoli le Aurore e le Veneri dell'Albani e dei Carracci! Pittura di genere, ma di quel genere che fa battere più presto il cuore e pensare seriamente alle sciagure de' nostri fratelli. Ditemi, o lodatori delle Veneri e delle Aurore, perchè la Francia e la Germania abbiano mandato un pianto di sì viva commozione, guardando alle due tele famose di Scheffer e di Kaulbach, *le donne Suliotte che si precipitano dall'alto degli scogli, e la Casa de' Pazzi?* Oh! Non per altro, se non perchè ambidue mostrarono piaghe che laceravano la società presente e svelavano colpe contemporanee.

Nè con questo intendo che s'abbia da abbandonare o da spregiare la pittura religiosa, o quella che presenta i grandi fatti de' trascorsi secoli. Mi guardi il cielo da tanta bestemmia; chè l'una e l'altra valgono ad alzar lo spirito verso nobili impredimenti e confortatrici virtù; solo vorrei che si tenesse in molta stima anche quell'arte che può parlare più direttamente a noi uomini del secolo decimonono, metterci innanzi i nostri vizii e farcene vergognare, od indicarci quelle intime ed occulte virtù che gioverebbe mettere in luce. Oh sì, amiamola quest'arte, la quale di sì vantaggiosi frutti può farsi feconda, ed amiamola tanto più quando essa sia trattata da artisti che, pari ad Eugenio Bosa, sappiano congiungere la morale colla materiale verità.

<sup>1125</sup> P. MURANI, *Carlo Ferrari (Lettera a G. Stefani)*, «Giornale Euganeo», I (1844), 2, pp. 152-58.

<sup>1126</sup> ID., *Pubblica mostra nella I. R. Accademia Veneta (Continuazione e fine)*, ivi, 3, pp. 712-20.

Egli nato ed educato fra le originali meraviglie dell'unica Venezia, fin da fanciulletto ammirando gli ilari costumi e le allegre festività della patria, tutto adoperò il molto ingegno suo a diventarne col pennello l'interprete. S'addentrò nelle vie, ne' tugurii, nelle taverne; sorprese il povero nell'allegrezza, nella rissa, nel pianto; lo vide quando per le callaje col canestro in capo va vendendo il pesce a ritaglio; lo osservò, e quando estatico ascolta le rime sbagliate dell'improvvisatore, e quando plaude clamoroso ai lazzi de' burattini, microcosmo che forse rivela certe magagne sociali meglio di cento romanzi intimi. Poi s'accostò alla rivendugliola che fa scialo di quattro cenci sudici quasi fossero broccato; entrò nella stanza tapina dell'artigiano quando, venduta la gonnella alla moglie, affida quel misero ultimo denaro ad un numero, che, ostinato a non uscire dall'urna, lo lasciò in braccio a nera disperazione. Seguì il popolo nell'agili barchette alle feste del Lido e di S. Marta, nei *freschi* notturni, quando prepara contento il desco poveretto dappresso alla sponda famosa ove approdarono le flotte della insigne repubblica. Il valente Bosa, facendo di tante svariate e vivaci scene raccolta, le tradusse sulla tela in tal ordine che quasi presentassero tante pagine della storia popolare dei Veneziani; ed egli poi raggiunse il difficile assunto con tale una verità ed un sapere, che in breve gli guadagnò nome d'uno de' più valenti d'Italia in sì fatti argomenti.

Il quadro sul quale ora dirò alcune parole è anch'esso pagina di questa storia e forse una della più care e delle meglio condotte.

È in Venezia costume antico che nel primo giorno in cui s'apre un di quei ricetti nei quali il popolo va così spesso ad affogare nel vino la ragione e gli affanni, il nuovo Oste dia da bere ad ufo ad ognuno che passa, affinché vada trombettando per la città l'eccellenza della vernaccia ch'egli spillò dalla botte allora.

Ma quel mezzo solo sarebbe e debole e tardo a procurar tanta fama; e l'Ostiere, che è uomo di *attualità* e di *progresso*, ben sa che il più delle volte senza pagare un gridatore pubblico che persuada l'attonito universo esser noi il non *plus ultra* delle brave persone, l'universo non se ne vuol persuadere. Quindi a guisa di certi cantanti e di certi scrittori, ha anch'egli il suo giornalismo assoldato che gli cresce riputazione. Se volete è un giornalismo alla buona che non mette uggie o paure nella repubblica delle lettere, che non va per le stampe, e non fa spendere gli associati; è un giornalismo parlato o meglio gridato, che esce dalla bocca di un buon barcajuolo in tutta confidenza, con una sdrucita camicia indosso e le brache racconciate, il quale con quanto ha di voce nell'ampio polmone, invita il vicinato a profittar della *basa*. – E la stentorea sua voce non cade inascoltata nel vano come quella del profeta: da tutte parti piovono gli avventori a due, a quattro, in brigatelle di intere famiglie, colle donne lattanti e i bimbi in collo, tutti colla faccia spianata a giocondità, con un certo fare tra il benigno ed il mansueto che accenna al gran pensiero di tanti, anche illustri mortali, goder senza spendere. Giurereste che que' visi sereni troveranno un'ambrosia il vino che verrà lor regalato: domani poi, quando cominceranno a pagarlo, allora gli sapranno rimurginar fuori i difetti. Nè più nè meno come in certe accademie vocali ed strumentali ove, se il padrone v'invita al rinfresco, non bastano mani per applaudire, nè voce per gridare *bravo*: ma se poi quegli stessi dilettanti facessero pagare un tanto per testa, lo sentireste allora il benigno pubblico se saprebbe martellare quegli sgraziati.

Il Bosa nel dipingere una tale costumanza, non dimenticò nessuna di quelle circostanze che la possono rendere non solo vera, ma tutta veneta; sicchè al primo vederla tu esclami – Oh eccomi nella pittoresca Città che nel mondo non ha l'uguale. – La scena presenta una di quelle piazze veneziane che si dicono *Campi*. Non potresti affermare che quello sia sito vero, ma certo ogni lena ti ricorda Venezia e ti offre quel bizzarro accozzamento di antico e di moderno che la fa così singolare. – Fra le logore muraglie di antico palazzo del medio evo s'apre una porta, che agli avanzi dell'arco diagonale riconosci per una di quelle che davano ricetto ai potenti delle età in cui Venezia solcava i mari, temuta regina. Il tempo e la negligenza degli uomini ne guastarono la primitiva magnificenza, e quando gli stipiti caddero e la soglia spezzossi, si racconciarono le rovine secondo i miseri mezzi dei nuovi inquilini; e ai marmi magnifici furon surrogati pezzi di tarlato legname, e là dove forse un giorno s'alzavano superbamente dorati gli stemmi di patrizia famiglia, ora leggi *Nuova Osteria* con quel solito festivo W sottoposto che un *turista umanitario* piglierebbe per una misteriosa allusione al trionfo della plebe sulle antiche feroci oppressioni dei signorotti. Su quella porta è una folla di gente che v'entra e n'esce. E in mezzo ad essa spiccano due personaggi indispensabili a quel teatro; cioè il venditore d'ostriche ed il poeta delle Osterie, che mette di buon umore la popolaglia con sonetti e canzoni estemporanee da dieci anni ripetute, e che egli accompagna coll'aspro strimpellamento dell'ingrata chitarra. [...]

Subito fuor della porta siede dinanzi a scassinata tavola una ben tarchiata e rotonda coppia d'amanti. L'uomo pare intento a persuadere la sua compagna affinché essa gusti di quel liquore: egli non è di coloro che sospirano e languono mesi ed anni per guadagnare le grazie d'una bella: è filosofo, sa che la vita è breve, e che guai a chi perde tempo nel goderne le gioje.

All'altra parte della tela, e proprio sulla sponda d'un *Rivo* il banditore con una boccia in mano invita a gran voce il vicinato, perchè corra ad assaggiare di quel prezioso vino.

Ma la sua è missione ben più seria che quella di gridare contro la tratta dei negri; egli cederà alla fatica, la sua voce s'affiochirà; quindi è che gli stà vicino un garzoncello di forse quattordici anni per far le sue veci, quando egli avrà bisogno di riprender fiato. Già il portentoso invito ha prodotto l'effetto che si bramava, e nel lontano vedonsi uomini e donne affacciarsi alle finestre e alle porte, e disporsi a visitare l'ospitale bettola. – Ma è nel centro del quadro che bisogna fermarsi per ammirar l'ingegno del Bosa a cogliere con verità i tipi e le abitudini

del popolo veneziano. Colà è un gruppo di veri *amatori*, i quali, al paro dell'accademia del Cimento, *provando e riprovando*, si dispongono a dare un profondo giudizio sul vino che fu loro dispensato.

A destra un vecchio pescatore, coperto del suo pittoresco cappotto, tiene un bicchiere in mano che par voler porgere ad una donnicciola che gli sta vicino; una di quelle che discendono in diritta linea dalle *Putte onorate* dell'immortale Goldoni. A canto d'essa altra donna, bella di quella bianca bellezza veneziana che manda all'occhio sì voluttuose impressioni. – Ella, sposa da poco tempo, ha portato seco il suo bimbo in fasce e vorrebbe che anch'egli gustasse di quella ambrosia ad ufo; ma il bimbo, più assennato della mamma, se ne mostra schivo. Dietro gli ora indicati sta un uomo, così in sui cinquanta che par allora aversi staccato il bicchier dalla bocca; e comprime le labbra come di chi vuol accertarsi se il vino sia buono davvero. Colui, tuttochè forse famoso frequentatore d'ogni taverna, tuttochè formidabile giudice d'ogni cantina, non osa però precipitare un giudizio; non è come certi amatori di libri o di quadri che si contentano d'uno sfuggevole colpo d'occhio per sentenziare; no, egli è della scuola de' *coscienziosi*, e gli bisogna tempo e pazienza a decidere.

A sinistra di questa gente e proprio sul dinanzi del quadro una vecchia Grabina sta rannicchiata sui sedili d'un ponte, malconci dall'età quanto l'antica ospite ch'essi accolgono. E sapete perchè il bravo Bosa ha posta la buona donna acquattata in quell'angolo così lontana dagli altri? Perchè egli, che di continuo scruta nello spirito dell'uomo, ben sa che nell'anima dei vecchi cova spesso quell'egoismo che più non cura nè a gioje, nè a lagrime dei fratelli. Anche ad essa toccò la sua porzione di vino, e forse più abbondante che agli altri, perchè più degli altri perseverante abitatrice di que' radotti della scioperataggine: ma ella o timida di dover con altri dividerlo, od avida di gustare senza disturbi i dilette della gola, gli unici che i sensi godano in sì tarda età, s'è raccolta in quel cantuccio colla speranza che nessuno glieli disturbi. Si ingannò, che due cani più astuti degli uomini, accortisi ch'ella inzuppava nel vino un bel pezzo di pane, le tenner dietro; ed uno a cui in altri tempi la nostra vecchia avea largito forse qualche sbocconcello, s'è creduto in diritto proprio d'aspestare il suo grugno sulle ginocchia di lei, mentre l'altro, un bel cane inglese, straniero a quella liberalità, si contenta di starla ad osservare un po' da lontano, non senza però destare gravi sospetti nel primo che lo sogguarda con occhio ringhioso. – Poche volte mi avvenne di vedere nei dipinti del Bosa figura più vera e più viva di questa vecchia accattona. Egli seppe indovinare con rara accortezza il movimento raccolto di chi vuol porre in sicuro qualche cosa di caro; e nella faccia ingrognata effigiò stupendamente quel dispetto stizzoso di chi teme vedersi tolto un piacere cui da lungo tempo agognava. Ma non qui solo è da cercarsi al verità e la vita del quadro che abbiamo sott'occhio. Questi tanto raccomandati, ma sì rari pregi dell'artista, che spiccano sempre nei dipinti del Bosa, compariscono in questo ancora meglio che in altri suoi. Per tutto v'è quello spontaneo, quel naturale che attesta la ingegnosa ed incessante osservazione del vero. Son veri quei movimenti, vere quelle teste; sicchè diresti che sulle piazze, sui crocicchi, nelle callaje, t'abbattesti mille volte in quei volti, sentisti accapigliarsi per non so che frottole quelle donnette; quei pescivendoli ti straziaron l'orecchio col loro ritornello, *la varda co' vie, a diese al grosso le sardelle*.

Ed arrestandoci poi sui soli pregi tecnici, anche in questo come in tutti gli altri dipinti dell'egregio artista brilla per molta armonia il chiaroscuro, le ombre mostrano quella trasparenza che s'acquista soltanto coll'uso di sapienti velature, i meccanismi del suo pennello son variati a seconda della diversa natura delle materie che egli rappresenta. Sola cosa forse desiderabile sarebbe un colorito più succoso e più caldo” (1844)<sup>1127</sup>.

w) “Nell'accingermi anche in quest'anno a tener parola sulla pubblica Esposizione di Belle Arti avrei voluto cominciare da quegli artisti che presentarono quadri di storia sacra o profana: appunto per ciò che nella pittura sacra, la quale, col rappresentare le gloriose gesta de' santi, ci rivela la grandezza della divinità, e nella storica che serve a ricordare gli splendidi fasti di una nazione, consiste il vero sublime dell'arte. Ma, quantunque in me fosse vivissimo il desiderio di accordare la preferenza a coloro i quali trattarono cotesto principal genere di pittura, me ne venne manco il potere allorchè vidi nelle aule grandiose della nostra Accademia, confusamente e senz'ordine alcuno disposte le tele, talchè daccanto alle vergini comparivano le odalische, i contrabbandieri agli anacoreti, gli eroi del medio evo ai pescatori di Chioggia, Francesco Foscari che muore vicino alla pescivendola del mercato; in un parola i ritratti misti ai paesetti, i quadri storici ai mitologici, quelli d'argomento sacro ai profani, le scene più dolorose della storia antica con quelle scherzose del popolo contemporaneo. Nè qui sta il tutto; perchè quel dipinto che oggi miri appoggiato ad una parete, domani lo vedi trasportato in un'altra, ed ove eran tre, nel corso di un giorno, cinque ne trovi, e sette o dieci più tardi, lasciando incerto lo spettatore il quale invan si affatica ad intendere la lingua schietta dell'arte, nè vale per questo a sceverare il vero fra tanto miscuglio di dipinture.

Danni son questi, lievi ma pur sentiti, a cui saria facile il riparare, ove tutte si accogliessero ad epoca determinata le opere artistiche, molto innanzi al giorno solenne in cui si schiudono le sale dell'Accademia, e trascorso quel dì non si desse accesso nè a tele nè a marmi, per quanta fosse la bontà del lavoro, o la singolarità del soggetto, trattato da qualsivoglia artista nostrale o straniero. Poscia venissero collocate nella Sala più vasta dell'Accademia, uno dappresso all'altro i quadri di argomento sacro, ed in quella vicina i dipinti di storia

---

<sup>1127</sup> P. SELVATICO, *L'Apertura d'una nuova osteria, quadro ad olio di Eugenio Bosa per commissione del Signor Hirschell di Trieste*, «Gemme», I (1844), pp. 15-24.

profana; senz'altra guida in tale distribuzione fuorchè quella voluta dalla maggiore o minor grandezza dei dipinti, e dalla prospettiva generale armonia. Quindi venissero uniti i paesi, le marine e le vedute di prospettiva: un riparto fosse servato ai quadri di genere, uno ai ritratti, un terzo agli acquerelli ed ai lavori di minor lena, poichè l'ampio recinto che serve da teatro alle annue Esposizioni è opportuno e capace a qualunque più minuta ripartizione. Non si permettesse per qualunque ragione che gli artisti levassero dalla pubblica mostra le opere loro prima che fosse passata la quindicina, acciò al visitatore del primo giorno della Esposizione nulla avesse ad invidiare quello dell'ultimo.

Ove le cose prendessero sì fatta guisa, il giudizio di chi osserva non sarebbe degli occhi soltanto, ma bensì della mente, la quale a discernere la verità nelle arti abbisogna di ordine distributivo e di riposata meditazione. Ma fino a tanto che sorga il giorno in cui si dia ascolto anche a questo mio umile avvertimento, che ad altro non mira fuorchè al maggior vantaggio degli artisti ed al crescente lustro dell'accademia, procederà senz'ordine la mia narrazione, e facendomi ad esporre nel miglior modo che per me si possa ciò che nelle Sale Accademiche mi si parava davanti, toccherò anzi tutto di quelle opere le quali più ferirono la mia immaginazione e mi costrinsero ad armare l'intelletto di attenta e profonda considerazione, ricordando per altro che il far la critica è facile come il mormorare, ed il decider bene è difficile quanto il rimediare alla mormorazione" (1845)<sup>1128</sup>.

x) "La pittura, come tutte le arti del bello che sono una sublime opera dell'ingegno e dell'animo, parmi debba essere sopra ogni altra cosa la espressione dell'amore e del dolore. L'intelletto che penetrò nei misteri dell'arte non può starsi contento se l'imitazione della bellezza non cerca di toccare altra meta che quella della meraviglia e del diletto; e la pittura, che Filostrato chiama un trovato degli Dei, la più antica delle invenzioni e la più prossima alla natura, non è soltanto imitatrice, ma creatrice: imperocchè allo studio delle forme vive e perfette essa congiunge, o almeno deve congiungere, la sapienza poetica, lume e virtù dell'anima. E tutto ciò ch'è bello nel cuore, al pari di tutto ciò ch'è bello della natura, non si può mutare per mutar de' secoli e di generazioni: la verità è sovrano principio dell'arte, e la verità è una.

Nata coll'uomo, la pittura è, direi quasi, una necessità della vita. L'antico figlio dell'Egitto disegnava a vario colore sul feretro del parente i domestici fatti e vi figurava i voti funerari e le divinità protettrici dei morti; e il selvaggio nomade nelle vergini foreste del nuovo mondo si fa tuttora con pietre aguzze e lisce pungenti cincischiare la pelle e dipingere le membra a screziate strisce de' più vivi colori. Ma appena la gretta imitazione delle cose che ne circondano scoperse a poco a poco i segreti della natura e divenne arte, bisognò pure che anch'essa a somiglianza di tutte le altre arti sorelle, si volgesse ad un fine di perfezione morale, poichè v'ha un legame che congiunge la dottrina di tutte le arti ingenuie e umane, il Vero.

[...] Noi veggiamo che v'ha tempi ne' quali è forza al pittore, come al poeta, cercare altrove che nelle storie il segreto delle opere loro; ma bisogna dire, che se talvolta un popolo è muto alla voce delle grandi tradizioni storiche, se passa taciturno e indifferente dinanzi a quelle stupende dipinture o a que' massi animati che sono pagine vive del passato, egli si commuove, e piange e non sa distaccarsi dall'immagine vera della stessa vita ch'egli vive, dalla rappresentazione semplice ed efficace de' suoi affetti, de' suoi dolori, delle sue speranze.

Già troppo a lungo, o per soverchia emulazione de' sommi artisti, o per non so quale ostinata pretensione di volere, a dir così, far forza all'arte, i pittori del nostro tempo si piacquero singolarmente delle composizioni aggruppate e spettacolose, eleggendo a trattare argomenti che ben di rado hanno in sè medesimi un intento morale e che nonno bensì abbagliare gli occhi, ma non parlare al cuore. E non sanno che il miglio pregio delle grandi opere dell'antichità greca e romana fu la semplicità, e ch'esse toccarono per questo il fine spirituale dell'arte, il vero? [...]

Io non so perchè fino al nostro tempo molti abbiano riguardata come arte minore, arte lasciata a ingegni mediocri quella a cui diedero nome di pittura di *genere*; e non so perchè mai coloro che si sono accinti a rappresentare la vita del popolo, il costume schietto e volgare; le scene della famiglia o della campagna furono battezzati per lo più come pittori burleschi, pittori di bambocciate. È ben vero che la maggior parte di essi s'accontentarono di ritrarre la buona gente del popolo nelle più strane e bizzarre guise che sieno, con nessun altro intento forse che questo, di far ridere i riguardanti, o di sfoggiare la capricciosa potenza del loro pennello. Ma al nostro tempo, dopo tanti disinganni, dopo tanti inutili sforzi per risuscitare un pensiero che dorme, se non è morto, perchè anche la pittura come la poesia non andrà a cercar novella vita nella sua prima e vera sorgente, nel cuore del popolo che si commuove e piange, che conosce ciò ch'è bello e ciò ch'è vero per naturale sentimento, e che può essere ancora educato al bene dall'idea semplice e forte? Già i Francesi si sono persuasi di questa verità, che il Selvatico qui da noi inculcò pel primo, cred'io, con vive e profonde parole in quell'eccellente suo libro sull'Educazione del Pittore Storico; e già i più eletti de' loro artisti (valgano per tutti gli altri i nomi dello Scheffer, dello Schnetz, del Robert e del Vernet), colsero forse le più belle corone nelle diverse pitture che fecero degli affetti, della virtù e dei patimenti del popolo.

Ma ben di rado fin qui i nostri pittori cercarono d'inspirarsi in mezzo alla vita del loro tempo, in mezzo alla povera gente, e per lo più si tennero paghi d'imitare, e, se il volete, d'emular l'arte studiosa ed accorta de'

<sup>1128</sup> P[ODESTÀ], *Esposizione di Belle Arti in Venezia. Preludio, «Gondoliere», XIII (1845), n. 52, pp. 249-50.*

maestri Fiamminghi; che furono i primi a figurar ne' loro preziosi quadretti quelle care e quiete scene della famiglia, quelle baldanzose e fantastiche allegrie borghigiane, quelle vecchie comari filatrici, que' vagabondi lieti e cenciosi, quegli straccioni suonatori di piffero o di mandòla, che faranno sempre andare in visibilio tutti i buoni amatori delle vecchie dipinture; i quali nell'arte cercano la natura colta, come si dice, sul fatto.

Antica è anch'essa la pittura di genere; e Plinio menziona un Ludio pittore di grande inventiva, il primo che trovasse il dipingere in muro, e che fece leggiadre donne atteggiate a vari scherzi, vaga cosa a vedere; e quel Pausia che invaghito nella sua giovinezza d'una fanciulletta che faceva ghirlande di fiori per vendere, la dipinse a sedere con una corona fra le mani, e la chiamarono la *Ghirlanda tessente*. Questa maniera di pittura divenne, or fan due secoli, una scuola; e fu dopo che quel buon Gerardo Dow si mise a pingere ne' suoi inimitabili quadretti le tranquille faccende della vita domestica, e il ritratto della sua vecchia madre. Di fatto a quel tempo non pochi troviamo che divennero eccellenti in questo genere; e il Laer, che per la sua mala costrutta chiamarono il Bamboccio, e lasciò questo nome a tutti quelli che dopo di lui dipinsero cose bizzarre o volgari. Egli aveva espresso in brevi tele le azioni del popolo, svignate, bagordi, risse, allegrie carnevalesche; un emulo e amico suo fu il Cerquozzi, noto anche sotto il nome di Michelangelo delle Battaglie, del quale è in Roma un quadro che rappresenta una truppa di Lazzaroni applaudenti a Masaniello. E dietro di loro non pochi tennero la stessa via; e non parlando di que' Fiamminghi Giovanni Meel e Teodoro Hembrecker, abbiamo de' nostri il Lucatelli, il quale, imitandoli ne' soggetti, dipinse però d'uno stile tutto italiano; e il Monadi che gli cede in quella naturale grazia che forma il sale attico di queste pitture; e il faceto e talvolta satirico Amorosi che ritrasse al vivo le gozzoviglie popolane; e il Gargiuoli, detto Micco Spadaro, e il Baglioni, e il Ratti, e il Gambarini che pure sul far de' Fiamminghi soleva dipingere donne intente a' lavori, scuole di fanciulli, mendicanti, e simili cose popolari; e con questi, altri non pochi, fra i quali, a noi più vicini, il Bassano, il Longhi, e il Piazzetta.

Ma la pittura che cerca e studia la verità del costume e del sentimento nel popolo può essere sollevata ad una altezza assai maggiore; essa può giungere al sublime, meglio forse che nol possa la pittura storica; e degna è veramente d'onore e di culto più che non sia stata finora. I Francesi, come fu detto, in questa parte hanno già fatto ben oltre a quanto si sia tentato qui da noi; e i migliori di loro persuasi che l'arte, come la scienza, per acquistar la verace sua meta, deve proprio diventare, per così dire, il pane di tutti, non dubitano che la pittura della vita popolare sia storia anch'essa, e storia più viva d'ogni altra.

E non potranno i nostri pittori italiani nella rappresentazione della vita che si agita intorno a loro, in quella semplice bellezza nascosta nelle umili cose così grande anch'essa, così profonda ed efficace, trovare un inesausto tesoro d'affetti da esprimere sulle tele, un tesoro quasi vergine ancora? Quanti fanno inutile sciupo del tempo e dell'ingegno per colorire grandi fatti della storia passata, in quadri che non hanno nè la schiettezza del costume antico, nè la forza dell'ispirazione creatrice, nè l'impronta del severo concetto civile, e al paragone dell'austera verità della storia per lo più somigliano al romanzo o al melodramma in letteratura! Se questi in vece si ponessero a meditare con vigorosa volontà di bene la virtù e la bellezza che si rivelano d'intorno a loro nelle più oneste e ignorate vicissitudini della vita, se facessero prova di dare all'arte quella magia di verità, che, come disse un gran poeta, parla nel silenzio, forse che non sarebbero degni a miglior diritto del saluto d'amore che i buoni mandano a coloro, a cui diede il cielo la scintilla del genio? Amino e cerchino d'esprimere, quali sono veramente, il popolo e la famiglia, le gioie e i dolori del povero, la bellezza sconosciuta e per questo più cara, tanti fatti pietosi e tremendi che succedono nelle case cittadine e ne' poveri cadenti tugurii, tanti oscuri sacrifici, tante speranze, tanto amore! – E allora vedranno se il fine dell'arte non è il vero, non è il bene.

Uno di coloro che fra noi s'apersero questa via novella, cercando ispirazioni alla natura viva e dovunque sgorgi più nota e più semplice la parola degli affetti, uno di coloro che, se ben veggo, hanno meglio compreso codesto fine dell'arte, la verità, è certamente Giuseppe Molteni.

Quanti vid'io, son già parecchi anni, contemplar lungamente coll'anima negli occhi quel suo bel quadro del povero fanciulletto spazzacamino assiderato dal freddo, che si rannicchiava presso la ruvida muraglia scaldandosi allo scarso raggio del sole d'inverno! Quel quadro era poesia popolare. Alcuni sorridevano, altri pietosamente guardavano; i primi ammiravano la verità della dipintura; ma questi sentivano nel cuore l'affetto che aveva dovuto guidare la mano dell'artista. E chi sa che la vista di quel poveretto non abbia destato in alcuno de' mille e mille riguardanti un sentimento di compassione e di amore per que' tanti che al par di lui non hanno nè loco nè foco, nè più nessuno al mondo, fuorchè un po' di sole e un cantuccio della via! – Mi ricorda di un altro quadro, in cui vedevasi una giovane e bella donna che teneva in mano una lettera spiegata, e volgeva il viso bagnato di lagrime al cielo; dietro a lei la finestra era aperta; di lontano il mare tempestoso, il cielo buio! In quell'atteggiamento, in quello sguardo erano una pietà, un mistero che ti scendevano al cuore: più d'una fanciulla avrà nel suo segreto indovinato l'angoscia di quella infelice.

Così, quasi ogni anno il Molteni, seppe far sì che il popolo s'affollasse intento e commosso intorno ad alcuno de' suoi quadri; e quando dipinse quelle care fanciulle con sembianza d'angiolini che rivelano il primo segreto del loro cuore al vecchio sacerdote, o s'accostano col velo nero ripiegato sulla candida fronte e con una gioia timida e celestiale a ricevere il pane dell'altare; e quando figurò una di quelle storie compassionevoli che si rinnovano bene spesso nell'ultimo asilo della povertà dimenticata e morente, l'abbandonata donna che dal letto del suo dolore ringrazia il cielo d'un soccorso che non aveva sperato, e che forse non sarà troppo tardo!



Le povere madri piene d'amore, le giovani donne del popolo, e quanti hanno il delicato senso della poesia e della virtù fermavano in quest'anno il piede, e nell'anima commossi tacevano innanzi all'altro suo quadro, che mi diè scusa di fare queste poche parole sopra un altro tema. Quel silenzio era il religioso istinto della pietà; era la più bella di ogni lode.

La giovine poveramente vestita, ma non tanto che non si vegga essere da poco tempo passati per lei i giorni migliori, solleva al cielo i suoi grand'occhi azzurri e non sa di piangere; lento appoggia il fianco sul meschino lettuccio scomposto, a capo del quale stanno appesi il secco ramoscello d'olivo e il cero benedetto; le braccia, quasi senza forza alcuna, le cadono sul grembo; e colle mani ancora bianche e delicate par che regga a fatica una variopinta corona de' fiori eletti ch'ella ha appena finito di tessere; al suo fianco, sulla ruvida coltre, le cesoie, il filo con cui legò insieme que' fiori, e i fiori che le avanzarono. Quanta dolcezza in quel viso così giovine e così bello! Quanta compassione ed amore! ... Ma perchè quelle mute lagrime e quei fiori gentili? Perchè il povero letticiuolo colle arrovesciate coperte, e quello sguardo pieno d'ineffabile angoscia che sembra cercar qualche cosa nel cielo? Oh il segreto di quest'angoscia tu lo indovini, se volgi lo sguardo al buio andito che il quadro ti scopre in parte da un canto: fuor della porta di quella stanzuccia deserta, sopra una seggiola di paglia, vedi collocato un cofanetto ricoperto di tela argentata e listato di faldelle d'oro, e dietro ad esso la malinconica fiammella d'una candela; questo cofanetto è la bara d'un fanciullo! ... È la giovinetta madre che vendè l'ultima sua ricchezza, il suo anello di sposa, per poter ottenere che si facesse un piccolo e decente funerale all'unico suo bambino, che ora veramente è l'unico suo angiolino. Questa povera madre abbandonata sente mancarsi il cuore quando sta per posare sulla breve bara quella ghirlanda di cui non fu circondata la povera culla del figlio suo. Egli sarà vero forse che alcune poche e meste parole di un racconto non compiuto abbiano dato al pittore il primo pensiero di questa bella creazione; ma non è forse più vero che con tale recente prova del suo valore nell'arte egli diede a vedere che potrebbe, quando che sia, diventare il pittore della vita del popolo, rappresentando ne' suoi quadri quella immagine del bello che durerà sempre sulla terra, la poesia dell'amore e della speranza, la quale si trova più che nell'aule dorate e dentro i palazzi, nella soffitta e nell'officina, nel tugurio e in mezzo alla deserta campagna? Io per me dico, che in questo quadro, così semplice e dipinto con pennello di maestro, c'è verità, e c'è poesia; e l'una e l'altra con tant'arte, anzi vo' dire con tanto affetto adoperate e composte insieme che il cuore si sente impietosito alla vista di un sacro dolore, e intende ancor più di quel che l'occhio può vedere<sup>1129</sup>.

y) “E noi cadiamo tostamente nella pittura di genere.

È questa una denominazione sorta da poco, e che sotto un titolo vago e mal definito comprende ogni sorta di opere pittoriche dal semplice abbozzo al quadro più finito, dallo studio d'una testa alla più vasta composizione. Or è il soggetto che fa la differenza, or è il modo di dipingere; il fatto è che questa pittura, la quale s'accomoda a tutte le maniere e a tutti gli argomenti, ha usurpato per tre quarti il campo della pittura storica, e minaccia di signoreggiar da sola nell'arte. Ormai abbiam veduto come anche nei soggetti più gravi si tenda oggidì a dar un carattere risentito e quasi caricato alle figure, ond'è che quadri e storici e sacri sentono della gretta verità dei fiamminghi, anziché della nobile e bella semplicità antica. V'hanno alcuni giovani specialmente, i quali si son fatti un idolo del gusto com'essi lo chiamano, e lo vagheggiano dappertutto a scapito anche della purezza e della nobiltà. Per questi la pittura di genere è l'estremo punto dell'arte. Incapaci di concepire altamente, si giovano della facilità e della sicurezza del pennello per copiare un modello qualunque, e stimano di aver raggiunta la meta, quando hanno riprodotto con qualche verità le forme e i tratti di questo modello. L'espressione poco li tocca; quando hanno trovato un'attitudine, cui possa applicarsi un titolo qualunque, s'abbandonano pel resto all'effetto d'un pennelleggiar largo e franco, alla bellezza di un po' di fondo e di qualche accessorio; e stimano d'aver fatto un quadro, quando non han fatto che un ritratto più o men vero. Ma la pittura ha un uffizio più elevato che non è quello di riprodurre materialmente la natura senza concetto, senza morale significazione. Quel che cercasi nei quadri, prima ancora dell'esecuzione materiale, è l'espressione, è l'eterno tipo della bellezza morale, che l'artefice non trova nella tavolozza, ma solo nell'anima e nell'intelligenza. Se si toglie all'arte questa sua ingenita potenza l'arte perderà il suo scopo, la sua efficacia.

E la pittura di genere, potrebbe, ben avviata, rispondere più che mai a quest'uffizio. Ella che spia la vita quotidiana dell'uomo, che scende tra le pareti domestiche, che coglie il sorriso sul volto soddisfatto del vecchio, la lagrima sulla gota della fanciulla, che visita i dolori del povero, dell'orfanello, che segue il mendicante sulla pubblica via, il soldato nelle fatiche del campo, che penetra le piazze, le chiese, i teatri, le taverne, che sorprende la vita in tutti e dappertutto, ella ha una parola potente per la moltitudine, della quale si fa interprete e maestra. Se l'arte religiosa è perduta, se manca l'ispirazione storica, questa pittura famigliare e alla buona, che s'affratella con noi, che studia i nostri affetti e le nostre abitudini, che ora ammonisce ridendo, ora ingentilisce colla pietà, ha un vasto campo aperto davanti a sè, ed ella potrebbe percorrerlo con frutto. Il popolo predilige in particolar modo quest'arte, che non isdegna la nuda soffitta e gli umili cenci del pitocco, e che trova possibile esprimere passioni e sentimenti anche senza le toghe e i paludamenti dell'antichità. E appunto per ciò noi vorremmo che gli artisti possessero maggior amore a questo genere di pittura, non lo

<sup>1129</sup> G. CARCANO, *La derelitta, quadro ad olio di Giuseppe Molteni di commissione del nobilissimo signor Duca Antonio Litta Visconte Arese*, «Gemme», II (1845), pp. 53-60.

considerassero come uno studio accademico e nulla più. Vorremmo che tutti i quadri di genere avessero l'impronta dell'affetto e la bella verità di espressione, che ammiransi nella *Derelitta* di Molteni. È una delle pagine più dolorose della vita d'una madre. L'infelice ha visto soccombere sotto il peso della malattia l'unico suo figlioletto; lo ha accarezzato, lo ha baciato, lo ha composto colle stesse sue mani in un bel feretro coperto di stoffa d'argento; forse ha speso l'ultimo suo soldo in questa inusitata ricchezza, forse non le resta di che comperarsi un pane, che la sfami il dì dopo. Ma non importa; il suo angioletto sarà portato sulle braccia di altri angioletti, avrà canti e profumi, e seguito di fanciullini vestiti di bianco; i ceri arderanno intorno a lui, e una ghirlanda di fiori poserà sul suo feretro. Le vergini e le spose s'affacceranno alle finestre e alle porte per vederlo passare, e sospireranno, e pregheranno per lui, e penseranno alla povera derelitta, che ha colto per esso gli ultimi fiorellini. Ed è nell'atto di scegliere questi fiorellini, di rimondarli, di tesserne una ghirlanda, che il Molteni ha dipinto la povera madre. Ella è in piedi, d'accanto al letticiuolo fatto deserto, e tiene la ghirlanda tra le mani quasi cadente, perocchè un improvviso assalto d'angoscia le ha fatto interrompere il mesto lavoro. La poverina alza gli occhi al cielo con atto di religiosa pietà, e grosse lacrime le cadono sulle guancie smunte e pallide per le veglie e pel dolore. La sua cameretta è povera e nuda; ma il letticiuolo su cui sono sparsi gli avanzi dei fiori, è candido e pulito, e un bel cero arde a' piè della piccola bara. Anch'essa la povera madre ha indossato il migliore de' suoi abiti, un abito di seta nera, che accusa un'antica agiatezza e un'eleganza non per anco perduta. Vorrà ella seguire il suo bambino fino al sepolcro, o le mancherà l'animo di farlo? L'attitudine dolente si direbbe che implori appunto dal cielo quel coraggio che le manca, che offra al Signore il suo dolore. E veramente l'espressione di quella donna manifesta un dolor così vero, così profondo, che è impossibile vederla senza rimanerne commossi, senza serbarne lunga e pietosa ricordanza. Il Molteni ha mostrato in questo quadro di sentire il lato affettuoso della vita così bene come sente il lato ameno e ridicolo. E pare inoltre che il pennello abbia assecondato ancor meglio del consueto il pensiero dilicato da lui preso a trattare. Havvi diligenza somma in tutte le parti, bontà di disegno, evidenza e brio di colore, bellezza e semplicità di accessori; non temiamo infine di giudicarlo il miglior quadro ch'abbia fatto finora il Molteni. Quello della *Predicazione* è pur un bel quadro, ma non va scevro dei soliti difetti che riscontransi nelle opere di questo pittore. Il concetto, grave per sè, lascia travedere la tendenza epigrammatica dell'artista, nella mossa esagerata del sacerdote che tuona dal pergamo, e nell'aspetto distratto e sonnolento degli ascoltatori. Pensiero eccellente a trattarsi in uno schizzo, o in un quadretto di piccole dimensioni, ma non colle proporzioni e colla finitezza di un quadro grande quasi al vero, nel quale la pittura assume maggior importanza e severità. Del resto, questo quadro pecca in singolar modo di prospettiva; nè, osservandolo, si saprebbe ben discernere se le persone sono o sedute o in piedi, mancando nel primo caso lo spazio conveniente tra loro, nel secondo l'attitudine opportuna. Impossibile pure riesce l'immaginarsi il punto, dond'è presa la prospettiva, perchè la scena sfonda pochissimo, e nondimeno tra la figura d'un prete che sta sul davanti fra gli ascoltatori e quella d'uno scaccino che vedesi all'indietro havvi sì enorme sproporzione di grandezza da non bastare l'intervallo ordinario d'una chiesa a renderla ragionevole. Ad onta di ciò, la magia del colorito, e la bellezza delle teste e degli accessori ne fanno un quadro oltremodo simpatico e attraente.

Chi ha palpato davanti al quadro della *Derelitta*, non può esser sedotto gran fatto dal quadro del fiorentino Bezzuoli, l'Amore che doma il leone. È dipinto lodevole e di buona scuola, sebbene l'intonazione riesca per avventura un po' troppo vivace, e i contorni tendano alquanto al duro. Ma, mio Dio! Quel fanciullo decorato di larghissime ali, che scherza sul dorso del re degli animali ammansato ed umile, e quella natura che sente il potere dell'amore, e si desta a nuova vita, e quei serpi che si baciano, e quelle rane che si abbracciano, e quegli insetti che s'inseguono amorosamente, sono immagini così vecchie e ripetute, e dobbiam pur confessarlo, così fredde, che non hanno più efficacia sul nostro animo. E però saremo scusati se ci tratterremo assai più volentieri davanti al quadro di Mellini, che ci raffigura un soldato ferito soccorso da una giovane, sebbene per avventura la parte materiale del dipinto sia inferiore a quella del Bezzuoli. Ma qui ci commuove lo sfinimento del soldato, e l'atto pietoso della donna che lo sorregge, e ci sentiam trasportati sopra una di quelle scene di guerra, che troviamo ad ogni pagina delle storie moderne. Forse c'è qualche scorrezione e qualche disarmonia di toni nel quadro del Mellini; ma la bella e semplice composizione, e la conveniente espressione delle figure lo rendono abbastanza distinto.

La stessa lode di concetto e di composizione vuolsi dare al Manzoni, il quale corresse in gran parte di quella sua esagerazione di tinte e di linee, e mostrossi quest'anno avviato ad ottima meta. Lo studio dei grandi coloristi gl'insegnò quel sugo di colorito, e quella parca intonazione che ammiransi ne' suoi quadretti della *Tentazione* e dell'*Offerta alla Vergine*, quadretti che inoltre vanno encomiati per verità e per profondità di pensiero. Quello della tentazione soprattutto offre una delle scene più naturali della vita, ed è sì semplice negli effetti e così pieno d'espressione, che innamora a guardarlo. Un fanciullo mira sopra un tavolino un bell'orologio d'oro con appesa la sua catena, e un'irresistibile volontà lo seduce a mettervi su le mani e ad appropriarselo. Immensa è la brama che gli traspare dagli occhi; si direbbe che un fascino sia in quell'orologio, e ch'egli non possa più sottrarsene. E già allunga la destra, già sta per afferrarlo; ma un altro fanciullo che gli sta al fianco, ne lo rimprovera e lo distoglie da quell'atto criminoso. Anche quel fanciullo che s'arrampica per deporre dei fiori sul davanzale d'un tabernacolo della Vergine è pur leggiadro e ben fatto; e non privi di pregi sono i due quadretti rappresentanti un *ghiotto*, ed una *conseguenza della vincita al lotto*. Il quadro grande di *San Lucio che distribuisce la carità ai poveri*, oltre il difetto già notato d'esservi trattato come soggetto di

genere un soggetto religioso, è pur anco inferiore di merito a questi quadretti molto più piccoli. Il Manzoni è ricaduto in esso in qualcuna di quelle sue tinte troppo calde e convenzionali, e in quella sua tendenza alla caricatura nelle forme e nelle fisionomie dei personaggi. V'hanno piedi e mani rossi troppo, e volti avvinazzati, e mosse esagerate, e trascuratezza di certi accessori per farne spiccar altri meno importanti assai. Così, per esempio, in un quadro, qual è questo, in cui gli occhi sono appena accennati, scorgonsi distintamente e a distanza le unghie dei piedi. Ma, dobbiamo pur confessare, v'hanno parti belle e ben trattate, in particolar modo un nudo che appare sul davanti, il quale, se si eccettui il soverchio incarnato, è stupendamente dipinto. E la stessa volgarità della composizione il pittore ha forse creduto conveniente in una scena di montanari soccorsi da un santo montanaro, non badando che il pensiero morale è quel che nobilita la composizione, e non già l'abito nè la condizione dei personaggi.

Tra i buoni quadri di genere vanno pur annoverati quelli di Domenico Induno, particolarmente quello intitolato una giovinetta sopra pensiero. Ma l'espressione manca in quella figura, che non appare commossa da nessun sentimento: e questo difetto scorgesi pure nell'altro suo quadro rappresentante due *ragazze savoiarde che riposano* liete del copioso raccolto, in cui notansi inoltre qualche trascuratezza e qualche esagerazione di tinte. L'Induno ha un pennelleggiare libero e franco, e però i suoi quadri hanno qualche cosa di attraente pel tocco largo e sentito; non vorremmo però che questa dote finisse col nuocerli. Egli confida troppo nella perizia della mano, e non si cura, come dovrebbe, del concetto del quadro, e della sapiente imitazione del vero. I volti da lui dipinti hanno tutti alcun po' dell'avvinazzato, e i fondi, quantunque toccati da maestro, hanno qual più qual meno, un'intonazione che trae al violaceo. E notasi inoltre una certa povertà d'invenzione, nella riproduzione delle medesime teste, delle medesime attitudini, che un artista dotato, come egli è, d'ingegno distinto, dovrebbe evitare a tutta possa. Certamente, se l'Induno appurasse il suo modo di dipingere collo studio del vero e colla giudiziosa osservazione degli antichi, pochi potrebbero pareggiarlo fra i nostri giovani artisti" (1845)<sup>1130</sup>.

z) "Pittura popolare

Chiunque passeggiava fra mezzo alle ultime Esposizioni, dovette senza fallo osservare con certo diletto, come sempre più d'anno in anno la pittura, la scoltura, l'architettura, vadano accogliendo le riforme già prima abbracciate dalla poesia, come il romanticismo che incominciò la vittoria de' suoi principii da questa, la estenda mano a mano sulle altre arti, e come queste si prestino alle varie sue fasi ed al succedaneo sviluppo delle sue idee sotto forme diverse. Abbiamo veduto queste arti, francatesi qualche poco dal giogo delle autorità e delle regole particolari, con la servile imitazione abbandonare gli argomenti antichi, greci e romani, cavare i lor temi o da storie nazionali o da quelle di popoli e di tempi a noi più vicini e coi quali abbiamo o mischiata la razza o comune la tradizione. Fuvvi un punto in cui le sale delle Accademie si videro trasformate in un medio-evo, tutte irte di castelli e di torri merlate, tutte piene di cavalieri e di avventure cavalleresche quasi che quanto la foresta Celidonia, l'Ercinia, l'Ardenna. Ogni sesta d'architetto faceva all'amore con finestrelle gotiche a sesto acuto, ogni tavolozza e pennello era una mandòla, un liuto, ogni quadretto una romanza od un serventesco. Di tutte queste illusioni e rimembranze del tempo cavalleresco e de' suoi alti sentimenti di religione, di patria, di amore, di tutto l'entusiasmo pel medio-evo, non rimase se non forse la simpatia pel purismo del trecento e del quattrocento. La simpatia in generale pel medio-evo è già passata in sentimento comune; resta che vi passi quella per lo spiritualismo delle arti. Frattanto, come avveniva in letteratura, anche nella pittura e nella scoltura dalle illusioni di questa nuova infanzia della arti, da quei sogni de' bei tempi delle fate e dei cavalieri, si cadde nelle miserie della realtà; e dalle sale, dai battifreddi, dalle prigioni de' castelli si venne al romanzo intimo e alle scene della vita contemporanea, miste a quelle delle campagne napoleoniche. Dal fermento delle idee fantasticamente generose del medio-evo e dei reggimenti a comune, con quelle delle virtù e del valore dei figli del povero cangiati in generali sotto il consolato e l'impero, si svolse questa simpatia pel popolo e per le sue cose, che mena tanto scandalo e chiasso in letteratura e che ora invade la mente anche alle arti sorelle.

E certo sovrammodo barbariche parrebbero ad ognuno oggidì le parole di quel barbaro antico, il quale, veduto in un quadro rappresentato un misero vecchio tutto lurido e accasciato di mali, disse che stimava nulla quella pittura, poichè già ei non avrebbe voluto avere neppur per ischiavo l'uomo ch'ella rappresentava. Così faccia Dio che la popolarità della pittura non si cangi, come in letteratura talvolta, in arnese di moda, in abietto strumento d'ambizione e di fama, o non si presti a velo dell'ignoranza: chè le arti hanno, quasi che più delle scienze, il dovere di gemere e di far gemere sovra i mali della povera umanità, esse i cui più grandi seguaci e nacquero figli del popolo, e trapassarono sventurati fra mezzo alla folla del mondo, presso il quale è parimenti un delitto la miseria e l'ingegno. Ma conviene che l'artista, nato o no dal popolo, senta profondamente nelle sue viscere il principio della naturale eguaglianza, e sia stato colpito, tra i balli e le feste del mondo elegante, dalla noia, dal disinganno, dal disprezzo per la parte, ch'è detta felice, degli uomini; conviene ch'ei sia avvezzo a mirare bene spesso sotto i panni fini e le sete l'abbiettezza ed il vizio, e sotto il rozzo berretto la fronte capace di sublimi concetti, e l'occhio pieno di fuoco che si fisa nel cielo; conviene ch'egli sappia, anche per prova infelice, come le grandi passioni sieno rase dai cuori e dalle uniformi fisionomie del mondo civilizzato, e come invece si svolgano in tutta la loro forza nei laceri petti arsi dal sole e grondanti dalla fatica; conviene ch'egli

<sup>1130</sup> C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp. 282-321.

conosca la vita del popolo con tutti i suoi svariati rapporti, che conosca i suoi costumi, le sue abitudini, il suo linguaggio; conviene insomma ch'ei si familiarizzi con le sue gioie, co' suoi dolori, ch'egli entri nelle case, nelle capanne ch'hanno in retaggio l'onore e la povertà ove s'intreccia la fatica con l'amore domestico, ch'egli s'aggiri per le officine e sopra le tolde, che passeggi le piazze e le vie dove l'uomo posa il capo la notte sui piedistalli delle colonne, sotto gli archi e gli sporti delle chiese e dei monumenti, e manda il suo canto al chiaror della luna, e passa la vita a piè scalzo, sotto i fardelli, affamato e ubriaco, vile e avvilito, tra il bordello e la berlina, l'ospitale e il patibolo. Se l'artista non ha levata la mente all'altezza di questi principi, se non ha l'anima straziata da uno studio, da una scuola sì dolorosa, e non pertanto vuol essere popolare, il men male che possa fare, si è di prostituire la sua arte alla moda, la quale si piace oggidì di vedere rappresentate le scene commoventi e le sofferenze del popolo, come si piace delle caricature, o come il monello che gode insultando e offendendo gli innocenti animali, la pezzente deformità, la infelice vecchiaia.

Un giovane pittore popolare quale io lo desidero mi parve il signor Antonibon di Bassano; e dico giovane pittore, per accennare fin d'ora alla esecuzione del suo dipinto che lo mostra ancora poco pratico o poco curante dell'arte. Ma quanto al concetto!, io credo che convenga o non aver viscere d'umanità, o recar l'anima di giornalista che sa di dover scrivere la relazione di ciò che vide alle Belle arti, od essere anche innamorato soverchiamente delle squisitezze dell'arte circa all'esecuzione, per non sentirsi, in vedere quel quadro, serrare il cuore, e spuntare, fra lo spasimo della pietà e dell'ammirazione, sugli occhi le lagrime. Io vidi piangere inanzi ad esso; non vi dirò s'io abbia pianto, chè un giornalista non deve pianger giammai e meno in pubblico ancora, e la sarebbe una nuova caricatura un giornalista che piange. – Dipinse l'Antonibon la scena di una famiglia di pescatori che attende il figlio, il marito, il padre ch'è in mare mentre è prossima al burrasca. Il concetto di siffatto argomento è pienamente esaurito: la situazione generale e individuale è indovinata perfettamente, con una proprietà ch'è suggerita dall'affetto profondo, con un'osservanza delle verità di sentimento minute e per lo più inavvertite, ma che sono, per quel che mi pare, l'indizio senza appello del vero ingegno. Il luogo della scena è una povera cucina: più che nel mezzo, presso ad una finestra si vede una tavola rozza d'abete ma monda e pulita, a cui stanno intorno i personaggi del piccolo dramma; due vecchi, padre e madre, una giovane donna, la moglie, due putti, maschio e femmina, i figlioli del pescatore lontano: sul focolare, dal lato opposto, sta sospeso scaldandosi ad un povero focherello uno stoviglio di terra. La finestrina è spalancata, non sai se dai buffi del vento o dal vecchio padre, che più che mezzo è levato dalla cassapanca su cui sedeva, e abbandonata con la mano sinistra la pipa sopra la tavola su cui appunta la destra abbronzata di pescatore, guarda, più che il cielo burrascoso, l'onde lontane, se mai vedesse spuntare una vela, la barca del figlio: quell'occhio azzurrino veleggia tutto tutto sul mare con la tema del padre e con la sicurezza abituale dell'uomo marino. La vecchia non ha che il cielo dove gettare la sua speranza, la sua ancora; e i suoi occhi sono al cielo rivolti, e le sue mani s'incrociano, e l'anima sua mormora una preghiera. La moglie, dal lato opposto della tavola su cui cadde la calza che lavorava, e su cui posa il gombito destro di lei che appoggia la guancia alla palma, rivolge l'occhio alla finestra ed al mare: ma il suo occhio non guarda il mare come fa quello del vecchio; il suo occhio è privo di sguardo: ella pensa; pensa solo al marito, al padre de' figli suoi, di cui l'uno, un bel maschio, le nasconde la faccia nel grembo, forse impaurito dal temporale, mentre l'altro è una ragazzetta, che diritta in piedi dappresso, piagnucolando con una mano arrovesciata sugli occhi, bruttina piuttosto, come le fanciulle stizzosamente piangenti, prende dalla povera madre un tozzo di pane... Oh questi sono i nonnulla, queste sono di quelle minute verità che scappano al mezzo artista al vero ingegno giammai! Questi contrapposti, questi chiaroscuri strazianti compiono l'effetto di ogni gran dramma. L'infanzia spesierita che in mezzo delle disgrazie infastidisce con innocenti timori, o saltella con un tozzo di pane fra' denti! Povero fanciulletto!, mentre tu tremi al rumore de' tuoni e al guizzo de' lampi sotto il tetto paterno e nel grembo della madre, tuo padre lotta con la morte sul mare! Povera ragazzetta!, mentre tu importuni il dolor della madre col chiederle un pane, tuo padre è un cadavere sobbalzato dalle onde e sarà pasto domani del pescecane! Miserabile la fantasia di colui che vede siffatte pitture e non sente spuntare questi sillogismi nel cuore! A me quel povero focherello che, tranquillo in mezzo a tanto dolore, manda i suoi pallidi getti sotto la stoviglia a cuocere un cibo che non entrerà nella bocca cui era destinato, ma che forse si poserà raffreddato su quella tavola non imbandita a festa come già si sperava, intorno alla quale andranno girando molti occhi in cerca di altri, e troveranno un posto vuoto, ...oh! A me qual fuoco mise un freddo nell'anima. Fantasticherie! Commenti d'una immaginazione esaltata che vede un dipinto! Non signori, commenti. È una colpa il negare in germe siffatte intenzioni a chi mi diede tanti cenni di sentimento profondo non iscappati dal pennello a casaccio: non signori, commenti, quando questi cenni fra loro si corrispondono e logicamente si seguono, chè v'ha una logica di sentimento la quale non imparano le scuole. Volete che abbia posto, semplicemente come accessorio di un quadro generico, quel focolare, quel fuoco, quella stoviglia, chi mi diede il contrapposto della spensieratezza dei putti col dolore di tutta la scena, chi atteggiò sì propriamente, secondo i caratteri e l'età, la situazione dei personaggi, onde la situazione generale della desolazione di una famiglia che sente intimamente l'amore! A me fa meraviglia piuttosto come un tale pittore non abbia simbolicamente rappresentato il pescatore lontano, ad accrescere la pietà. Che so io? Invece di quella calza abbandonata dalla moglie sopra la tavola, se ci fosse un cappotto, una camicia rossa o una grossa calza di lana rigata da pescatore, ch'ella stesse a rattoppare? Oppure se in un angolo della stanza o presso la vecchia ci fosse un bimbo che giocasse e infilasse il piedino nelle grosse mule del padre lontano?... A me fa meraviglia come a un tale pittore sia sfuggita l'osservazione che nei

temporali i gatti non istanno così tranquillamente accucciati com'ei pose quello, bensì propriamente, accanto alla vecchia e alle nasse e alle reti odoranti di pesca; chè invece quelle povere bestiole col saltellare, col nabissare presentano le burrasche, e, quel ch'è più, nelle disgrazie delle famiglie vanno aggirandosi, e strisciando mestamente e allungando il muso intorno alle addolorate persone. A me fa meraviglia finalmente com'egli non abbia fatto sentire il temporale nell'interno della stanza con un piccolo cenno, per esempio con lo scompigliare i rari e grigi capelli del vecchio e della vecchia che son più presso al balcone, o col far oscillare il lumettino ad olio pendente dai travicelli della cucina. E questo è difetto anche d'esecuzione, mentre l'aria dell'interno della stanza è ben diversa ed è più chiara di quella che vedesi fuori. L'intonazione ad altri potrebbe spiacere; a me piace quello sbattimento di luce e di tinte, quella tristezza dell'aria che va innanzi ad una burrasca. I tipi de' personaggi son popolari e reali: dicono che non sieno ben disegnati: a me paion coloriti in armonia con la situazione. Di lavoro di composizione parlino i miei maestri" (1846)<sup>1131</sup>.

aa) "Certa nobile spezzatura, che accenna il proposito di raggiungere piuttosto l'effetto complessivo che non le perfezioni delle più minute parti, è indizio di forte ingegno che sovraneggia l'arte. [...] Largo nel suo pennelleggiare, nemico di quella meschina pulitura che accusa mediocrità di concetto, conoscitore d'ogni più difficile segreto della luce, fa sotto il suo pennello balzare la natura viva e palpitante" (1846)<sup>1132</sup>.

bb) "[Antonio Zona, *Miracolo di S. Gottardo*:] Nel condurre questo lavoro non cercò lo Zona splendore di effetto, non arditi contrasti, non composizione accademica, ma l'affetto, il sentimento religioso, la fede: e questa spira pura e vivissima dalla fisionomia della fanciulla che inginocchiata attende il prodigio che le riapra gli occhi alla luce; e dal viso della madre che la sostiene, e da quello del Santo Vescovo. Le linee son caste, semplice la composizione, composti gli atti e secondo natura: in tutto il quadro una quiete, un'armonia di toni indicibile. Altri avrebbe fatto san Gottardo in atteggiamento drammatico, ritto su tutti gli altri, e avvolto in pieghe pompose; gli astanti colle bocche più o meno aperte, colle braccia alzate in tutte le direzioni, e qualche spettatore seminudo che mostrasse un torso magnifico. Qui la meraviglia è temprata dalla venerazione e dalla fede. [...]

[Gavagnin, *Barca di Greci fuggitivi*:] Non vi mancano pregi di colorito e di disegno; la composizione è studiata e d'effetto, le fisionomie caratteristiche, splendidi gli accessori; ma l'espressione, che il pittore seppe dare a taluno dei fuggitivi, invano si cerca nel gruppo principale e nell'attitudine teatrale affatto del Greco che cinto dalla sua famiglia stà [sic] in mezzo alla barca. [...]

[Francesco Antonibon, *Anna Erizzo che respinge le offerte di Maometto II*:] La Erizzo è figura casta, simpatica, virginale; il Sultano ed uno dei suoi che stà nel piano più vicino sono disegnati con perizia, e con diligenza dipinti; le vesti barbariche e gli ornamenti sono condotti finitamente eppure senza tritume: ma domina nel generale una certa freddezza. Maometto non sembra curarsi gran fatto della vezzosa sua prigioniera, e questa sollevando compostamente la mano pare schermirsi piuttosto da una libera parola che le sussurrasse uno sbadato all'orecchio. [...]

Marin Faliero in tempi che chiamano semi-barbari fu per il suo delitto decapitato e non più. Il secolo che si vanta di civiltà aggiunte alla pena che colpì il vecchio Doge mille inasprimenti d'ogni natura, o lo dipinse in tante sconcie maniere, e gli fece cantare così assurde arie e romanze, e così ostinatamente lo strascinò per le bocche dei coristi e degli oziosi che la maestosa figura del Conte di Valmarino, quel grande simbolo del Principato che alla Democrazia spirante si appoggia e la oppone al potere dei grandi, divenne un soggetto trito e quasi antipatico. Fu coraggio quindi in Pietro Nordio il riprodurlo nell'istante in cui mostra alla moglie la infame scritta causa ultima della catastrofe. Quadro bene intonato, disegnato e dipinto in alcune parti maestrevolmente, non privo d'espressione, ma dalle convenzioni non libero" (1846)<sup>1133</sup>.

cc) "[Francesco Locatello, *Partenza di pescatori da Chioggia*:] Bellissima è la figura della femmina a destra col bambino sulle braccia, nella quale ben si vede il dolore che in quell'istante l'idea della lunga solitudine e i pericoli dell'uomo amato destano nell'animo alla povera donna chioggiotta. – Lodevoli sono pure il giovane pescatore, e il fanciullo che lo segue, e il vecchio che provvede agli apprestamenti della partenza, tutti bene disegnati e coloriti robustamente; se pure non è un po' teatrale il movimento del primo. Non tutte corrispondenti a queste sono le figure poste nei piani più indietro che formano colle altre qualche linea meno che armonica. – Ancora più trascurato è il fondo, ove stan certe vele che se i *bragozzi* le adottassero, guai per chi s'affida all'Adriatico tempestoso. [...]

<sup>1131</sup> IL COMPILATORE [G. VOLLO], *Impressioni della veneta Esposizione di Belle Arti (1846)*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 33, pp. 513-19.

<sup>1132</sup> A. ZONCADA, *Veduta di Sala sul lago di Como. Quadro ad olio di Giuseppe Canella*, «Gemme», III (1846), pp. 117-21.

<sup>1133</sup> PIER MURANI, *Publica mostra nell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1846)*, «Giornale Euganeo», III (1846), 2, pp. 165-76.

[Bartolomeo Granelli, *Marina*] La marina distinta col numero 60, tranne un po' di crudo nell'aria, che non vogliamo però chiamarsi falso né disarmonico, potea reggere ad ogni esame severo. – Stupendo era il movimento dell'onda ampia, distesa, non rotta ancora in ispuma che sembrava cozzare in masse rare e pesanti contro lo scafo della barca che la solca stringendo sotto il vento troppo secondo le vele” (1846)<sup>1134</sup>.

dd) “I bassi e ignobili soggetti spogliano l'arte del matronale suo manto per trarla in abito di vil fante nelle piazze, ne' trivi e nelle taverne a vedere e dipingere persone, atti e costumi, i quali, come non è bello a niuno imitare, così non è bello a niuno per professione descrivere. Dico per professione, perché non si vuol già escludere interamente dalla pittura questa amenità e capricci suoi, chè sarebbe un impoverir l'arte per voler troppo farla stare in sul grande, ma sì bene, per quanto può l'esempio dei migliori secoli, moderar negli artisti e nella moltitudine il soverchio amore a questi siffatti generi dell'inferior pittura, nei quali troppo vengono a moltiplicarsi le opere, intantochè tuttodi vediamo alle mostre pubbliche scemar il numero di quelle che al genere più nobile, più bello e più celebrato appartengono. E perché quand'è a parlare di belle arti, convien pur sempre ricorrere agli esempi della nazione da cui le abbiamo ereditate, non sarà fuor di proposito il ricordare, che quando la Grecia lasciò i temi della sua religione o della sua storia, per rappresentare in tavola o in marmo i vizi e le caricature; lasciò insomma il nobile e l'utile, per dilettarsi quasi unicamente nel triviale, nel vano e nel buffonesco, vide anche cadersi di mano lo scettro delle arti divine” (1846)<sup>1135</sup>.

ee) “Chi non conosce l'antico Belisario, il nobile vegliardo guidato da un fanciullo? La tunica lo avviluppa elegantemente, e il manto romano gli cade maestoso dalle spalle. Tien alta la testa per l'abitudine che ha del comandare: nulla esprime in lui lo scoraggiamento e il languore, bensì il trionfo dell'anima sulla sciagura. Cieco e mendico, è più imperatore del potente che lo ha ridotto a quegli stremi: la gloria lo corona a guisa d'aureola; è il martire che cade a mo' di trionfatore, e il supplizio n'è l'apoteosi. Il fanciullo che lo conduce partecipa alcun poco di quella sua grandezza. A primo tratto riconosci in lui uno di que' giovani pastori che sono modellati sulla statuaria greca, e abbronzati dal sole d'Italia. Com'è nobile la sua miseria, come dignitosa la sua preghiera, come riserbata e tenera ad un tempo la sua gratitudine per quei che compiangono il vecchio suo amico! La poesia antica respira in lui come in Belisario: e volentieri vorrebbe leggere sotto queste due immagini alcuno di quegli idilj di cui i nostri arcadici padri furono sì mirabili scrittori e maestri.

Nulla di tutto ciò trovi nel disegno che noi porgiamo. Bello è il vegliardo, ma della bellezza del soldato. Non è già il vincitore de' barbari, il gran generale la cui mano ha potuto sostener sola, per lunghi e lunghi anni, il crollante impero; è l'uomo del popolo che segue il suo imperatore attraverso la domata Europa, e vinto dal verno della Russia. La fronte del Belisario romano potea inalzarsi, chè nulla avea a sopportare fuor della propria sciagura: ma il Belisario del moderno esercito china la testa sotto la ricordanza d'un disastro nazionale. Ciò che lo rende pensoso non è la indigenza, non sono gli acciacchi, le infermità, la vecchiaja; no: è la ricordanza della sua bandiera perduta in mezzo ai ghiacci della Beresina, del suo reggimento scomparso, del suo duce morto in un'isola, prigioniero del Britanno. Tra il suo dolore e quello del generale romano v'ha la differenza della natura e dei tempi. I pensieri di quell'antico sono tutto un poema, mentre quei del moderno soldato non sono che una canzone: ma tra il poema e la canzone v'ha questo divario: che il primo è di pochi, la seconda di tutti.

Così, come del vecchio, avvien della guida! Non è più il pastorello della statuaria greca, è il fanciullo de' trivj: è l'orfano abbandonato che dal risvolto di una via s'è rialzato ad unire la propria miseria a quella del vecchio soldato, e tende alaviatore lo sformato suo capello. La *tinta dell'epica* è scomparsa per dar luogo al colore della realtà: non è più un quadro, ma una scena che ognuno può contemplare dal balcone della propria casa, un episodio della vita senza cincischi ed abbellimenti.

A questa scena guardate bene con attenzione, e la vi darà a pensare! Il vecchio che aspetta dalla compassione e dal caso il prezzo di tutta una esistenza di eroismo, il fanciullo che s'inizia al mondo coll'umiliazione della mendicizia: là l'uomo abbattuto sotto il peso del passato, qui il giovinetto affranto sotto quello dell'avvenire!... Quale spettacolo!... e quanti pensieri di carità un tale schizzo non dovrebbe destare *nei cuori di buona volontà!*” (1847)<sup>1136</sup>.

ff) “*Mio caro Sante Giacomelli!*

Si avvicina il tempo che voi, caro amico, verrete a Venezia, e siccome m'immagino che la prima vostra visita sarà diretta al mio studio per vedere gli avanzamenti da me fatti nel vostro quadro, così voglio con questa mia lettera prevenire la curiosità vostra, mettendovi a dirittura alla meglio sott'occhio quello che sino ad ora ho fatto col pennello.

Quando sentirete da questa lettera che non solamente ho abbozzato tutto il quadro, ma che sono anche molto inoltrato in alcune sue parti, spero che vi rimarrete con un palmo di naso: e sta bene a voi, cui pare ch'io non

<sup>1134</sup> ID., *Publica mostra nell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1846)*, ivi, pp. 267-81.

<sup>1135</sup> L. TOCCAGNI, *La vivandiera. Dipinto di Domenico Induno*, «Gemme», III (1846), pp. 67-71.

<sup>1136</sup> M. P., *Il moderno Belisario*, «Cosmorama», XIII (1847), n. 32, pp. 252-54.

faccia al mondo altro che divertirmi! E vi aggiungerò che quando verrete a Venezia non ve lo mostrerò punto; non già per vendicarmi, castigando in questo modo la lingua vostra, chè veramente lo meriterebbe, ma perché non voglio mostrarvelo se non quando sia condotto a quel termine che crederò io: agli altri non ne parliamo, chè nessuno lo vedrà se prima non sia terminato. Nel tempo che lo lavoro non voglio sentire prematuri giudizi, né voglio consigli prima ch'io li ricerchi.

Ecco dunque come ho disposto la scena, come ho creduto di sviluppare il mio tema.

Il fondo del quadro rappresenta la Piazzetta di S. Marco. Alla destra di chi guarda si vede la Loggetta; alla sinistra il magnifico Palazzo ducale, che, presentandosi quasi di prospetto, fa pompa di tutta la sua bellezza e ricchezza. A questo viene dietro l'angolo della chiesa di S. Marco. Verso il mezzo si vede una delle grandi colonne; più in fondo il campanile, le cupole della chiesa dell'isola di S. Giorgio, e le cime degli alberi delle navi.

Questo è il fondo architettonico del quadro. L'azione che ho rappresentata sussegue immediatamente l'estrazione del lotto, siccome quella che doveva offrirmi maggior dovizia di episodii in preferenza di qualunque altra.

Il popolo che si ritrova tanto sulla Piazza che sulla Piazzetta, è diviso in due parti; dall'una vi ho messo quelli che, avendo assistito all'estrazione, e saputa quindi la propria sorte, se ne vanno pei fatti loro, lieti e festanti se vinto, mesti e scontenti se perduto. L'altra parte del popolo è composta di quelli che, non essendo stati presenti all'estrazione, corrono verso la Loggetta per vedere i numeri usciti, i quali vengono scritti a gran caratteri sopra una cartella che a comodo di tutti resta esposta per qualche tempo dopo fatta l'estrazione” (1847)<sup>1137</sup>.

gg) “Anche la pittura di paesaggio, al pari della religiosa e della storica, apparve quest'anno minore del solito. E nondimeno in essa figuravano quasi tutti gli artisti che abbellirono le antecedenti esposizioni: Canella, Bisi, Riccardi, Valentini, Finzi tra i nostri; Calame, Hulk, Van-Haanen tra gli estranji; ai quali è d'uopo aggiungere ora il Sassone Gurlitt, tra i primi certamente dell'eletta schiera d'artisti oltramontani che esposero opere di paesaggio nelle nostre sale di Brera. Qual fu la cagione di tale inferiorità? Forsechè gli artisti mostraronsi al di sotto della loro fama, o l'aspetto troppo spesso replicato di opere che richiamano d'anno in anno finì col saziare la curiosità del pubblico? È difficile il dirlo; può darsi che entrambe queste cagioni abbiano contribuito all'universale indifferenza. Certo è che una gran parte del mancato effetto devesi attribuire alla condizione dell'arte del paesaggio fra noi. Dopo il Gozzi, di cui durano ancor vivi i precetti e le tradizioni, il più efficace restauratore di questo genere di pittura fu il Canella, artista impareggiabile, di cui recentissimo è tra noi il compianto. L'Azeglio, sorto qualch'anno innanzi, era apparso di primo tratto artista potente, ma fatto tale per la sola forza sua propria. Egli traduceva e coloriva sulla tela non tanto le forme degli oggetti, quanto la fantasmagoria del suo pensiero; nè si curava gran fatto del minuto processo dell'arte. Avea bisogno d'un modo facile, largo, a grandi masse, a semplici effetti di luce, a contrasti spiccati e decisi, anche col sacrificio della verità, e questo modo, che non poteva essere che il suo, lo trovò già bell'e fatto in Salvator Rosa, forse per consonanza d'animo, di sentimenti, e per indole eguale di tempi. Il pubblico maravigliò ed applaudì; gli artisti resero omaggio al suo ingegno che svelatasi nel gran quadro della Disfida di Barletta, ma non lo imitarono, perchè compresero che non poteva essere imitato. Altrimenti dee dirsi di Canella. Fu in quegli anni medesimi, in cui apparvero primamente le opere dell'Azeglio, che il pittor veronese, reduce della Senna, esponeva una numerosa serie di quadri rappresentanti vedute di Parigi e delle Spagne, frutto delle sue peregrinazioni. Il genere di lui non era esclusivamente di paesaggio o di prospettiva, ma piuttosto una mistura dell'uno e dell'altro insieme; ed entrambi erano da lui eseguiti colla stessa facilità di riuscita. Da quel momento la sua fama fu stabilita fra noi ed incominciò una nuova era per la pittura di paesaggio. Quelle lande della Catalogna e della Murcia, quel Ponte delle Arti, che ci si spiegavano innanzi con tanta illusione di verità, scossero i nostri giovani artisti, e li fecero accorti che quei loro eccessivi contrasti di luce e di ombre, quella scrupolosa e quasi microscopica esattezza di fronde, di tronchi, di screpolature, e di ogni altra più minuta parte del quadro, erano di nocumento, anzichè di ajuto, a ben ritrarre il vero. Compresero doversi questo rappresentare con molta parsimonia di linee, con molto riserve nel chiaro-scuro, doversi studiare le masse assai più che i particolari, i quali vogliosi pochi, dilicati e svariatisimi. Tale fu l'impulso dato dal Canella all'arte del paesaggio, impulso che divenne sempre più efficace, dappoichè egli tolse a prediligere ne' suoi quadri la campagna Romana da prima, indi quella della Lombardia. Da quell'epoca in poi, non havvi giovane artista tra noi, il quale trattando il paesaggio, non abbia fatto mostra di somiglianti soggetti; e in questa stessa esposizione vedemmo il giovane Aston, la Fulvia Bisi, e il Garavaglia rammentarlo, il primo specialmente nel quadro del piano di Spagna, e la seconda in quello del crepuscolo nella campagna; senza voler citare il Renica, il quale, se quest'anno mancò all'esposizione, non è però meno da annoverarsi tra i più felici seguaci ed imitatori dell'insigne paesista. Se non che il Canella, non abbagliato dal vano encomio degli ammiratori e temendo d'indurre sazieta nel pubblico non per opera propria, ma per quella de' suoi imitatori e dei dilettanti, che, mercè appunto il suo metodo facile e pronto, e la soave novità dei soggetti, fanno continuo strazio de' suoi lavori, non amava farsi innanzi per due

<sup>1137</sup> Lettera di EUGENIO BOSA sul proprio quadro rappresentando l'Estrazione del lotto nella Piazzetta di S. Marco in Venezia al sig. Sante Giacomelli, «Emporeo», I (1847), pp. 153-58.

anni consecutivi all'esposizione, ma alternativamente si studiava di uscire inaspettato con qualche nuovo soggetto che si staccasse dai precedenti. E quest'anno espose, infatti, e fatalmente per l'ultima volta; ma, fosse l'aspettazione troppo grande, le sue opere non parvero quali si era in diritto di richiedere da sì valoroso artista. Ben sappiamo che in grande quadro rimane di lui, condotto in questi ultimi mesi e rappresentante una veduta del lago di Varese tolta dalla villa De Cristoforis; e noi desideriamo che il pubblico non ne sia defraudato, perchè possa dinanzi a quest'opera, che è una delle migliori del Canella, riaccendersi quell'universale entusiasmo che sempre coronò i quadri di codesto artista.

A Giuseppe Bisi dobbiamo in quest'anno alcuni grandi quadri. Artista, tra i nostri, anteriore a Canella, egli si mostra tuttora fedele alla vecchia scuola, sebbene siano a lodarsi nelle sue opere una singolare verità ed uno studio coscienzioso dei piani prospettici e degli effetti della luce. Ma i suoi quadri si risentono d'una ostentata esattezza d'imitazione. L'arte è arte appunto, perchè, mediante un processo meccanico, giunge a destare un'illusione conforme alla verità, ma che non è verità. Un'opera d'arte pertanto sarà difettosa, ogni qualvolta dia più o meno di quanto è necessario a raggiungere siffatta illusione. E i quadri del Bisi peccano appunto nel più, a scapito pur dell'effetto, perocchè l'eccessivo particolareggiare, com'egli usa, diminuisce le masse, interrompe le linee principali, e v'impronta sempre una monotonia disagiata. Al minuzioso e troppo uguale tocco delle piante il Bisi aggiunge l'abuso delle tinte fredde del fogliame, ed una luce di sole pallida e talora cinerica; le sue macchiette appaiono poco eleganti e, diremo così, troppo lavorate; e benchè, come dicemmo, sia da lodarsi nelle sue opere quello studio ostinato del vero, nel quale mostra tanta perizia, pure è duopo ch'ei non abbia scrupolo di sacrificare una buona metà del suo quadro a quell'altra metà, sulla quale dev'essere raccolta tutta l'attenzione dello spettatore. Non è a dirsi con ciò che s'abbia nell'arte a trascendere fino all'incertezza di forme dei quadri del Fermini, e neppure all'elegante e brioso manierismo del Bossoli, artista che del resto ha mostrato di saper fare correttamente, ed è da considerarsi fra i primi. V'è una via di mezzo, quella via, nella quale accenna d'incamminarsi il Finzi nella sua grandiosa reminiscenza delle paludi pontine, ed anche il Valentini pure mostra di conoscere in alcune parti del suo gran quadro, rappresentante una scena boschereccia, in cui lo sfondo è la parte migliore per gentilezza di tocco e per diligente imitazione del vero. Ma un bell'esempio dell'intelligenza, con cui dev'essere condotto un quadro di paesaggio, l'abbiamo nel quadro, benchè mediocre, del Calame, e in quello del Gurlitt. Non già che nel primo non siano a rimproverarsi un certo che di secco e di troppo preciso nei contorni, e la poca varietà del colorito; ma, in compenso, quale finezza d'imitazione nei piani e nelle fenditure della canuta vetta della ghiacciaja che torreggia nel fondo! Come le sciolte acque fluiscono limpide e zampillano in mille svariati accidenti dallo scosceso greppo che si avvalla davanti, e come tutto appare umido e coperto di spuma! Che se gli alteri abeti giganteggianti sull'aperto burrone mancano di quella varietà di tinte e di luce che rende questi alberi così pittorici, quanta verità e quanta intelligenza non si scorgono invece nella disposizione prospettica dei rami cadenti! Come l'occhio vi si spazia per entro, come tutte le parti appaiono egualmente curate senza l'ombra pure del manierismo! Come la roccia donde si spiccano, liscia, nuda, scheggiata, è in armonia colla solenne e malinconica solitudine di quelle vette alpine! Del pari, se volgiamo lo sguardo alla campagna romana del Gurlitt, benchè diverso ci appaja in essa il modo di condotta, benchè diversissimo sia l'effetto, quello cioè d'un cielo gajo, ardente, d'un terreno adusto, d'un sole infuocato che volge al tramonto, pure vediamo sempre il medesimo sentimento che guida il pennello dell'artista, l'armonia nella verità. Il quadro del Gurlitt ci rivela in tutto il suo splendore la poesia dei campi; si direbbe un idillio antico per la sua grandezza e semplicità; tutto in esso concorda nell'espressione d'un sol pensiero, quello della calma solenne e piena di vita del creato. Nè al pensiero principale vengon meno le più piccole parti; ma sassi, e cespugli, e suolo, ed aria vi si mostrano condotti con rara maestria d'intendimento fino all'ultima linea dell'orizzonte. In tutto appare l'impronta della verità, non di quella verità che vuol essere veduta in ciascun oggetto separatamente, ma di quella che risponde all'insieme dell'opera. S'interrogli perfino quell'unico e leggiere nuvoletto che veleggia nell'immenso e limpidissimo cielo, e desso accennerà alla brezza vespertina che si leva e da cui è sospinto. Chi ha veduto le aride e nude vicinanze della città eterna, è forza che confessi d'esservi ricondotto quasi per incanto da questo quadro, e, chi non le vide, non dura fatica a credere alla verità di quelle tinte di fuoco, che per lo più in altri quadri di campagne romane sembrano inverosimiglianze ed esagerazioni" (1847)<sup>1138</sup>.

hh) "Tutti i generi dell'arte sono medesimamente grandi e importanti quando debbono riprodurre in qualunque luogo, in qualunque condizione si trovano, le scene dell'umana vita. [...]

Egli [Induno] stette pago a ritrarre senza più altro il vero come l'ha trovato in natura, e non ha pensato per nulla a scegliere tra le molteplici scene che essa può presentare quelle che meritano di essere tradotte coi mezzi dell'arte dalle altre che, non presentando nessun interesse né alcun carattere distinto, non meritano l'attenzione altrui. Se la pittura così detta di genere si distingue dalla storica per ciò solo che la prima si dedica di preferenza alle cose contemporanee e famigliari, noi siamo convinti che non sia per nulla né più facile né meno importante della seconda. Ma una condizione è indispensabile perché tra i due generi sia stabilita questa, a dir così, eguaglianza di  *rango* . Quando la pittura di genere si scelga ad argomento le umane passioni che tuttodì si svolgono in seno alle famiglie, quando si provi a tradurre que' caratteri distinti e saglienti che la società di

<sup>1138</sup> M. C., *Esposizione di Belle arti nel Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. V (1847), 2, pp. 339-60.



quando in quando presenta all'osservatore attento, e così nell'uno che nell'altro caso si proponga di rendere un concetto, un'idea, qualcosa insomma che commuova in qualche modo, che faccia pensare e riflettere, che depositi qualche lezione quandanche leggera nella mente di chi guarda, oppure assumendo lo spirito comico o l'aculeo della satira, promuova l'ilarità e facendo ridere insegna, chi vorrà negare alla pittura di genere un'importanza grandissima, tale anzi qualche volta da porla ben al di sopra della stessa pittura storica?

Nelle poesie somme del Porta dove si passarono in rassegna i costumi e i vizj della società a lui contemporanea, nelle canzoni uniche del Beranger, nell'arte tutta borghese e popolana di un poeta italiano d'oggi v'è qualcosa talvolta di così grande e così serio che il romanzo storico, il poema epico e la stessa lirica eroica non possono dar sempre" (1847)<sup>1139</sup>.

ii) "Il pittore che sceglie questi soggetti [di genere], coopera grandemente, efficacemente agli avanzamenti morali della nazione, a quel vero progresso che cammina lento ma sicuro, ha sodi fondamenti, opera lealmente, apertamente, sfugge la opacità ed anche le apparenze del delitto.

Coloro i quali hanno consacrato la vita alle scienze morali, intendono gli studii all'ammiglioramento morale, non meno che al fisico ed intellettuale degli ultimi ordini del civile consorzio.

[...]

Non dissimile è l'opera del pittore di genere, che senta l'altezza della dignità, che è dell'artista; egli fa pro de' suoi pennelli pel bene altrui quanto il sapiente delle parole dette o scritte. [...] Tutti si fermano davanti ad un bel quadro di *genere*, e nel mentre che lo ammirano sono costretti a meditare quasi senza che se avveggano; sentimenti pietosi entrano nel cuor loro guardando alle miserie dalle quali è circondata la vita del povero; vedono esservi gioja e meta della vita anche fuor del recinto dei teatri e dei festini, lunge dallo scalpitare dei cavalli e dal rumore dei cocchi, senza le procelle del gioco, senza la bufera di altre passioni. E possono ricordarsi che tutto viene loro dalle classi povere, nerbo delle nazioni" (1847)<sup>1140</sup>.

jj) "Dalla *pittura di genere* vuoi distinguere quella che io propriamente direi *pittura urbana*, la quale è nell'arte ciò che è la commedia in letteratura. La pittura di genere è una scena di costumi, un episodio della vita privata, uno schizzo, e nulla più. La pittura urbana va più oltre; e si propone uno scopo utile, cerca d'ispirarvi nel cuore un affetto gentile, d'imprimervi nella mente un pensiero virtuoso, di richiamare l'attenzione vostra ad una verità o ignorata o posta in obbligo. E sotto questo aspetto io consiglio la pittura di genere agli scolari dell'Atestina, non tanto perché le commissioni di quadri storici non abbondano né qui, né altrove, quanto anche perché siffatta pittura educa il cuore, ed essendo più intesa e più sentita dai giovani, li spoglia a poco a poco di quella tendenza al convenzionale, di cui pare, come dissi, che peccino gl'italiani. Oltre di ciò la pittura di genere, intesa in questo senso, è vantaggiosa altresì per l'educazione del popolo" (1847)<sup>1141</sup>.

## VI) *Precisazioni terminologiche*

a) "Diconsi [iscene parapettate] quelle decorazioni che sul palco scenico vengono formate con soli telari uniti a foggia di parete e poste in modo che secondino la struttura della pianta reale della scena medesima, alquanto però ristretta, o sia scortata dalla prospettiva, in quel dato spazio fissato dal pittore, o voluto dal bisogno della rappresentazione. Queste scene sono fatte per non lasciar vedere nei lati le solite aperture fra una quinta e l'altra, restando così tutto chiuso, ed avendo la loro soffitta egualmente serrata, fatta di telari posti orizzontalmente sopra gli altri; così non abbisognano i soliti piani introdotti espressamente per coprire i difetti di riguardo. [...] Le scene da dipingere in più tele separate [...] dai pittori chiamasi rompimenti" (1818)<sup>1142</sup>.

b) "*Barocca* è, a mio avviso, quella musica ove il signor compositore ha ammassato *gruppetti, trilli, mordenti, scalettate, arpeggi, passaggi*, senza badare se siano adattati alla natura della melodia che volle vestirne, se abbiano a che fare col senso poetico del canto, senza riflettere se non fossero per caso appropriati al concetto melo-poetico [...]. Ma il *barocco* non istà solo nel sopraccaricare i canti, i motivi di *fioriture*, di ornati melodici, o nel collocarli più a sproposito che a proposito, ma sta anche nell'ammassare suoni sopra suoni, che aggravino i canti e li soffochino, come fanno certi maestri che, dotati di talento ma poveri di vera melodia, uccidono sotto l'armonico peso i loro stentati e brutti canti, e per salvarsi dai rabbuffi della ragion dell'arte, furbi, ti voltano la frittata e ti dicono che il *gusto della giornata è cambiato, che non vi sono più*

<sup>1139</sup> R., *Una partita di carte. Dipinto di Domenico Induno. Commissione del signor marchese Gerolamo d'Adda, «Gemme», IV (1847), pp. 45-50.*

<sup>1140</sup> CONTE AGOSTINO SAGREDO, *La macchia d'inchiostro. Dipinto di Domenico Induno*, ivi, pp. 97-100.

<sup>1141</sup> A. PERETTI, *La Serva. Quadro di genere di Adeodato Malatesta*, ivi, pp. 103-08.

<sup>1142</sup> *Aggiunta alle osservazioni sui teatri e sulle decorazioni, di Paolo Mandriani, membro della C. R. Accademia di belle arti di Milano. – Milano, 1818, in 4°, con un bel frontespizio inciso ad acquerello, dalla C. R. Tipografia, «Biblioteca Italiana», III (1818), 8, pp. 340-46.*

*cantanti capaci di cantare le melodie alla Rossini, alla Bellini, alla Donizetti, ecc. [...] È barocchismo l'infarcire i concetti musicali di modulazioni armoniche, di passaggi di tono buttati giù a casaccio e senza un perché al mondo [...]. È barocca quella musica ove i periodi non sono bene fraseggiati, ma intralciati e pesanti più di un incubo sui polmoni del cantante e gravi all'orecchio non molto lungo. È barocco quel cantante, marocchina quella cantante che si fan pregio di fiorettare il canto senza badare se lo permetta il buon senso, il buon gusto, il criterio d'arte, e si accontentan del plauso di que' sciocchi che, incapaci (perché poveri d'anima) di gustare un espressivo canto, vanno in deliquio a sentire chi con barocchi arabeschi di gola ti nasconde un bel disegno melodico" (1846)<sup>1143</sup>.*

## VII) Tipologie testuali, I: il giornalismo erudito nella diatriba sui cavalli marciati

a) “[Cicognara] esamina l’opinione del Vinkelman e del Zanetti ‘che ognuno dei quattro cavalli sia stato fuso in due forme; delle quali ciascuna comprenderne la metà per lungo, cioè dalla testa alla coda’ ed avendo potuto osservare internamente non esservi giuntura o sovrapposizione dei getti lungo la schiena ed il ventre (datagli comodità di tale osservazione dal caso che nel trasportarli da Parigi a Venezia si distaccasse una testa), conchiuse non aver fondamento quella opinione, della quale a noi basta aver dato un cenno. [...] [Egli reputa i cavalli di] rame purissimo, unito a minor quantità d’altre sostanze metalliche, in proporzione diversa da quella maggior parte di getti che passano comunemente sotto nome di bronzo. [...] Di questa sua affermazione diede visibil segno alla Maestà dell’Imperatore e alla Corte, preso un bulino d’acciaio, e senza percuotere solcando due volte quel metallo, con facilità non possibile altrimenti che nel rame [...]. Di che sebbene egli non abbia fatto parola nel discorso stampato, noi fummo però certificati prima da lettere, e poi dalla stessa voce di lui. [...] L’uniformità del loro movimento gli fa credere che venissero fusi e destinati tutti quattro ad un solo oggetto; senza che possa immaginarsi che mai fossero sottoposti ad alcuna figura di cavaliere. Il segno che hanno nel pettorale o collare non è un’aggiunta posteriore, ma fuso insieme col corpo dei cavalli; e questo contrassegno, cautamente e parcamente adoperato dalla sobria antichità, gli è certo indizio che fossero attaccati in quadriga sopra un arco trionfale. Donde gli viene ragion di argomentare che non dalla Grecia fossero a Roma trasportati. Perciocché rarissimi esempi si hanno di archi eretti in Grecia, e niuno a vincitori di guerre. In Roma si vedono tuttavia archi di trionfo; e assai più esserne stati in antico e parlano le storie, e testificano le medaglie; le quali pur mostrano come in cima a quegli archi si ponessero statue, cavalli, quadrighe. Le gambe e le teste di questi cavalli riuscirono ad eccellenza nel getto, senza veruna imperfezione: nel corpo si vedono alcune tassellature poco destramente sovrapposte, per rimediare a quelle mancanze, che nella fusione sogliono accadere quando non è abilissimo chi getta. E queste mancanze ch’egli ha riconosciute originarie del getto medesimo, gli rendono probabile l’opinione di coloro che pensarono que’ cavalli essere stati gettati sotto Nerone. È noto che in quel secolo si manteneva bene in vigore l’arte del modellare, ma era molto scaduta quella di fondere: e le forme di questi attestano un modellatore lodevolissimo, quando i getti accusano un mediocre fonditore. Viene a confermare quella opinione il sapersi quale barbarico lusso scacciasse la pura eleganza da quella età, ch’ebbe in uso di profonder l’oro, e di coprirne stoltamente e marmi e bronzi. E questi cavalli si riconoscono dorati in antico; e anzi fatti di pasta metallica la più acconcia a ricevere e ritenere la doratura.

Finalmente essere di romano artificio queste figure egli deduce dalle forme del vivo modello che dovette l’artista ritrarre: poiché non si vede lo svelto ed asciutto dei cavalli di greco lavoro, che appaiono dalle monete siciliane, dagli avanzi ercolanesi, dal partenone ateniese: questi hanno la quadratura, l’incollatura, e quel carattere taurino che è proprio de’ cavalli romani; bellissimi anch’essi, ma certo di minore agilità. Di che sarebbe maggiore chiarezza il paragone tra questi cavalli, e quelli di Balbo e di Marco Aurelio: ma ne tolse agio all’autore la fretta colla quale fu obbligato di scrivere per compiacerne S. E. il sig. Consigliere di Stato Podestà di Venezia. [...] [Cicognara non specifica quando] fossero da Roma trasferiti a Costantinopoli, e se dal tristo fondatore di essa, o da quale de’ suoi successori. [...] Erano certamente nell’Ippodromo [...] quando il 20 luglio 1204 Enrico Dandolo Doge de’ Veneziani [...] armato di tutte armi e insanguinato entrò co’ Francesi vincitori in quella sfortunata metropoli. Marino Zeno, che ivi fu il primo Podestà della veneziana repubblica, mandò con altre spoglie ricchissime questo nobile trofeo alla patria, sopra una galea comandata da Domenico Morosini: il quale per onorevole memoria ottenne di ritenersi un piè deretano che ad un cavallo si era rotto. Stettero qualche tempo nel grande arsenale, tenuti con riverenza: poi collocati sul maggiore arco esterno della basilica per molti secoli onorarono il valore e la religione di un popolo che serbò lungamente al mondo un vivo e non piccolo avanzo di romana grandezza. [...] Che i Veneziani [avessero] moltissimo di spirito, si può vedere oggidì, e niuno può giudicare meglio di voi, conte Cicognara. Voi nominate le porte di San Marco, voi rammentate quel tesoro di San Marco, pieno di cose recate da Costantinopoli; le quali so che prudentissimamente solete chiamare sempre *bizantine*, parendovi (come sono) indegne del nome di *greche*, al quale vocabolo par che vada necessariamente unito un concetto di sovrana perfezione. Ora ditemi perché in

<sup>1143</sup> N. E. CATTANEO, *Il Barocco. Quesito diretto ai signori Maestri compositori, Precettori, Cantanti, Suonatori ed Intelligenti*, «Figaro», XII (1846), n. 60, pp. 237-38.

vece di tante goffissime opere d'oro ed argento degli ultimi tempi infelici, nelle quali la materia vince senza paragone il lavoro, non trasportarono marmi e bronzi degli antichi ed ottimi secoli, di che restava colà tuttavia gran copia? [...] Que' valorosi non avevano (né poteano avere) l'occhio erudito che nelle arti giudica" (1816)<sup>1144</sup>.

b) "Può ben darsi che [la tesi di Cicognara] abbia buon fondamento, ma il sig. conte Cicognara la regge con argomenti che non possono in niuna guisa venire ammessi, e che nondimeno dall'autore dell'estratto posto nel primo quaderno della *Biblioteca Italiana* furono accettati come vevoli.

I Greci non ergevano archi di trionfo, dice il conte Cicognara, e quindi non avevano a che fare delle quadrighe di bronzo, mentre che i Romani solevano d'ordinario mettere in cima agli archi di trionfo, così frequenti appo loro, de' cavalli attaccati in quadriga, come lo testimoniano le antiche medaglie.

Sia pure così: i Greci, sinchè durò l'indipendenza loro, non innalzarono, è vero, archi di trionfo alla gloria de' vincitori, poichè l'uso del trionfo era loro pellegrino. Tuttavia essi edificavano senza dubbio di belle porte alle pubbliche piazze ed a' sacri recinti. [...] V'erano i convenienti siti per questo magnifico ornato sopra i templi e gli altri pubblici monumenti. Per altra parte una quadriga non era di necessità l'accessorio di un edificio; essa potea venir collocata senza più sur un piedistallo come una statua equestre, ed io vi proverò che si vedevano in Grecia di molte quadrighe per tal modo isolate.

Ne' templi greci di una certa grandezza si lasciava di frequente un piano orizzontale dietro la sommità del frontespizio, onde collocarvi una statua. [...] In questo punto non mi si affaccia verun esempio greco di una quadriga collocata in tal guisa. Con tutto ciò l'esistenza di un simil uso nell'antichità non può venir impugnato. Sin dai suoi tempi Tarquinio l'antico avea posto una quadriga di terra cotta sopra il tempio di Giove Capitolino. Tarquinio era greco di origine [ed è probabile che abbia] imitato i Greci in quest'ornato come in parecchie altre cose. [...] Probabilmente la celebre quadriga condotta dal Sole, che Lisippo avea fatta per quei di Rodi, coronava la cima del tempio di quella divinità. [...] Il sepolcro di Mausoleo veniva terminato da una piramide la quale, restringendosi di grado in grado, lasciava in alto uno spazio quadro dove scorgevasi una marmorea quadriga, lavoro di Piteo. La massa di quella piramide potea facilmente portare l'enorme peso di quattro cavalli di marmo, forse di grandezza colossale; ma sopra i templi avranno per avventura anteposto i carri di bronzo per motivo della lor leggerezza. L'arte di gettare cavalli in bronzo fu coltivata in Grecia assai per tempo. Citare io posso due carri di questa materia anteriori al secolo di Pericle [...]. Erodono favella di una quadriga di bronzo attaccata a quattro puledre, ch'era posta in Atene sull'ingresso de' Propili. [...] Ove sen giudichi dalle espressioni di Erodono e di Pausania, il carro summentovato, posto in sull'ingresso de' Propili, era di questo novero. Chiarissimo è però che tutti i carri de' vincitori ne' giochi olimpici e pizj, o di altri memorabili personaggi, collocati nell'Altis, cioè nel bosco sacro di Giove in Olimpia, e nel sacro recinto di Delfo, debbono venir raccolti in questa classe. [...] Questi fatti già provano che le quadrighe di bronzo non erano per nulla rare nella Grecia. Ma nello scrivere le notizie lasciateci da Plinio, ben di più si ravvisa. Egli allega non meno di sette statuari, ossia artefici, che lavorarono in bronzo, celebri tutti per la bellezza delle bighe e delle quadrighe loro. [...] Il numero delle opere di questa specie era d'assai notabile in Grecia, in Sicilia, in tutte le contrade popolate dalle colonie greche, e governate dai successori di Alessandro in appresso. Dopo la conquista, que' paesi furono spogliati dai Romani a più riprese. [...] I Romani [...] hanno potuto far dorare que' cavalli dopo di averli trasferiti nella loro capitale. [...] In ultimo il sig. conte Cicognara appoggia la sua tesi sul carattere de' cavalli di Venezia, il quale, per suo sentire, non rassomiglia al carattere de' cavalli veramente greci. [...] L'esame di quelle stesse medaglie di Sicilia, che il sig. Cicognara allega in suo favore, [dipende non dalla] natura imitata, ma bensì [dallo] stile dell'arte, la quale prima che giungesse ad un disegno morbido e pastoso, segnava i caratteri con isforzo, e particolareggiava con pena gli organi del moto ne' corpi. [...] [I cavalli del fregio del Partenone erano modellati sui cavalli da corsa]: in quanto ai cavalli di Venezia io non mi do a credere che si debba considerarli come corridori. Sono essi stalloni, ed erano d'ordinario le puledre quelle che addestravano alla corsa de' carri [...]. I cavalli di Venezia vanno al passo e con un'andatura assai calma. Si scorge sui vasi, sulle medaglie, sui camei una quantità di quadrighe in cui cavalli s'impennano come per lanciarsi al galoppo. [Essi rappresentano] cavalli d'apparato, quali s'adoperavano ne' solenni ingressi e nelle pompe sacre" (1816)<sup>1145</sup>.

c) "Il sig. Mustoxidi [...] da buon Greco rivendica quell'insigne monumento alla Grecia, e con apparato grandissimo di dotte osservazioni lo fa proceder da Chio. È strano che ad alcuno non sia venuto in capo di ravvisare in que' cavalli, provenienti certamente da Costantinopoli, un lavoro de' tempi migliori del greco impero. [...] [Mustoxidi] non può ammettere [...] che quelle statue poste fossero sull'arco alzato in Roma a *Nerone* per la vittoria riportata contro *Turidate* re d'Armenia, e che poscia da *Costantino* recate venissero nella

<sup>1144</sup> *Dei quattro Cavalli riposti sul pronao della basilica di S. Marco in Venezia – Narrazione Storica – in 4° di pagine 36. Venezia. Dalla Tipografia di Alvisopoli 11 dicembre 1815, «Biblioteca Italiana», I (1816), 1, pp. 30-37.*

<sup>1145</sup> *Lettera ai Compilatori della Biblioteca Italiana sui Cavalli di bronzo di Venezia, scritta da A. G. DI SCHLEGEL, cavaliere degli ordini di S. Uladimiro e di Wasa, socio corrispondente dell'Accademia Reale di Baviera, e membro della Società Colombaria, ivi, 6, pp. 397-416.*

città cui egli diede il suo nome; perché, sebbene in qualche moneta coniato al tempo di quell'imperatore veggasi un arco trionfale con cavalli, nel passo e nell'atteggiamento somigliantissimi ai veneti, non si ha tuttavia alcuna certezza che que' cavalli fossero di bronzo piuttosto che di marmo, e l'atteggiamento loro non è così singolare, che esprimere non si potesse da più artefici, diligenti imitatori della natura. [...] Né trarre si potrebbe per avventura alcuna induzione da qualche imperfezione osservata nel getto dei veneti cavalli, affine di attribuirli a quell'epoca: 1° perché *Svetonio*, che pure si è citato, non parla punto né poco del decadimento dell'arte fusoria in que' tempi; 2° perché oscuro è il passo di *Plinio*, ove si dice quasi perduta quell'arte, potendosi supporre marmoreo il colosso di *Zenodoro*, ed il passo di *Plinio* riferibile alla mescolanza dei metalli nelle giuste proporzioni, o alla formazione particolare di qualche lega metallica; 3° perché tali non sono i cavalli nostri per la materia né per la forma, che ascriber si debbano ad un periodo infelice dell'arte; 4° perché la prosperità dell'arte in un'epoca può benissimo argomentarsi dalle perfezioni di un'opera, ma non viceversa dedursene la decadenza da qualche difetto parziale di un lavoro.

Mostra opportunamente l'A. della lettera, che la doratura de' cavalli niun peso aggiunge alla opinione di coloro che fatti li vorrebbero in epoca in cui la semplicità cedeva alla splendidezza, la romana severità e l'antica eleganza al fasto orientale; giacché simulacri dorati vedevansi in Grecia verso i tempi felici di *Pericle* [...] e di dorature e di doratori e di statue dorate parlano *Tito Livio*, *Cicerone*, *Pausania* e *Vitruvio*. Mostra pure niun argomento convincente potersi dedurre dalla propensione di *Nerone* pei lavori in bronzo, perché *Plinio* non parla di questo genio particolare del principe, ma del trasporto di alcuni romani per le statue di metallo Corintio; e nega quindi che i veneti cavalli, mancando di un certo che di svelto e di asciutto, possano dirsi nelle lor forme piuttosto romani che greci. [...] Impugna quindi che i cavalli collocati fra le due vittorie nella medaglia di *Nerone* siano ai veneti somiglianti nel passo, giacché di questi, due levano in alto il piede destro anteriore e due il sinistro, laddove i quattro della medaglia hanno tutti alzata la zampa medesima.

Esclusa l'identità dei cavalli veneti con quelli della medaglia neroniana, bello è il vedere, come l'autore con molta destrezza in una pagina epiloga e distrugge ad un tempo o deride piacevolmente le supposizioni di coloro che i cavalli veneti, come dono di *Tiridate*, fecero derivare dalla Persia; che da Corinto passar li fecero da *Cinisca* a Giove in segno della vittoria avuta in Olimpia; che li vollero fabbricati da *Lisippo* pel carro del sole, e quindi passati sull'arco di *Nerone*; o da *Lisippo*, morto già da quattro secoli, li sognarono fatti per *Nerone* o per *Tiridate*; che perfino li dissero a Venezia portati da Roma, dove stavano sul castel S. Angelo e non già da Costantinopoli. [...]

Viene quindi l'autore suo ad esporre particolarmente l'opinione sua sull'origine di que' cavalli. La tradizione de' Veneziani porta che tolti fossero dall'Ippodromo; ed in questo non trovavansi quattro cavalli riuniti, se non quelli descritti da *Niceta Acominate*, di rame fuso indorato, i quali stavano sugli archi delle carceri, colla cervice un po' ricurvata, rivolti l'un verso l'altro e spiranti la meta del corso, la quale descrizione combacia mirabilmente coll'atteggiamento, che si osserva ne' veneti cavalli. Ora *Papia*, un anonimo tra gli scrittori delle cose bizantine, e *Giorgio Codino*, affermano che i cavalli da *Niceta* descritti, furono in Costantinopoli recati dall'isola di Chio nel principio del V secolo, sotto l'impero di *Teodosio* il giovane, né osta che alcuno di quegli scrittori nomini i cancelli invece delle carceri, giacché i due vocaboli hanno qui lo stesso significato. Che que' cavalli venissero da Chio, già lo aveva accennato il sig. *Seitz* in un *Saggio sull'arte della fusione presso gli antichi* [...].

Annunziata l'origine de' cavalli, è naturale, che si domandi *perché, quando, da chi furon fatti?* Premette modestamente l'autore che a tutto non si può rispondere, se non per via di congetture; e quindi alcune ne avanza, tutte sue, molto ingegnose, e fondate sulla più squisita erudizione.

Osserva dapprima, che in Chio, città greca, ricca, ampia, florida, potente in mare, e felicissamente situata, vennero le arti con singolare industria coltivate; che particolarmente vi ebbe grand'incremento la scultura; ed a questo proposito nomina alcuni de' più celebri scultori di quella terra, ed alcune loro opere; e fa rilevare opportunamente, che se le figure si tagliavan sovente in marmo pario, non per questo è detto che quegli artefici non facessero uso ancora de' metalli", particolarmente coltivata a Samo. "Rimane incerto sul nome dell'artefice, al quale l'opera de' cavalli possa attribuirsi, potendo anche la medesima esser lavoro d'altri artefici greci; non conviene però nel sentimento del sig. *Seitz*, che molti difetti trova ne' cavalli, e tra gli altri una mancanza di leggerezza, ed il crine reciso, e che ammirandone tuttavia la bellezza delle teste, l'apertura delle narici, le bocche spumanti, trova in essi il genere di *Policleto*, e di *Mirone*, anziché quello di *Lisippo*; e quindi stabilisce l'epoca della loro fabbricazione dall'Olimpiade LXXV alla CXIII. Mostra avvedutamente, che confondere non si può lo stile di *Mirone* con quello di *Policleto*; che *Mirone* fioriva nella LX Olimpiade; che l'omissione delle lunghe chiome ne' cavalli è comune in molti monumenti, e lo era forse per tutti gli artisti di quella città. Possono dunque essere stati formati que' cavalli ne' tempi più gloriosi di Chio. [...] [Mustoxidi] conchiude che dovevano quelle statue esser molto stimate anche nell'età antecedente, se *Teodosio*, magnifico protettore e professore dell'arti belle, si pensò di trasportarle, non altrimenti, che gli elefanti del tempio di Marte di Atene, nella sua Metropoli, il che crede l'autore avvenisse nell'epoca che questa risorse per le cure di quell'imperatore dall'orribile terremoto che l'avea svelta quasi dai fondamenti. Ciò che sembrar deve mirabile cosa, si è, che recati i cavalli nella nuova Roma, per quasi otto secoli siansi conservati intatti in mezzo alle vicende naturali e politiche che tanti monumenti distrussero. [...] Amante, e geloso l'A. nostro, siccome della gloria greca, così pure della veneta, confuta in poche parole l'opinione, senza alcun fondamento messa in

campo dal sig. *Sobry* nella sua *Poetica delle Arti*, che i cavalli donati fossero alla veneta repubblica dai Francesi. [...] Ppassa quindi ad accennare le vicende de' cavalli dopo la conquista. [...] Pare verisimile, che [...] giacessero per alcun tempo quasi negletti nell'arsenale; che quindi, lodati grandemente da certi ambasciatori fiorentini intendenti della scultura, fossero collocati sopra la chiesa di s. Marco: [dall'epoca di Petrarca] sembra che concordemente sia stata proclamata quell'opera, come eccellentissima, cospicua, e di valente maestro; e l'autore non ommette di rispondere al sig. *Falconet*, il quale, non avendo veduto i cavalli, se non sulle tavole incise, e non facendosi alcun carico della loro prima destinazione, tuttora incerta, ne avea censurato le teste, e la *incollatura*, siccome ignobili, e la gamba posteriore, siccome avanzatesi troppo sotto il corpo. [...] Le ultime pagine della lettera versano sulla materia e sul metodo della fusione de' cavalli. Messa da parte la volgare opinione, che fatti li volea di metallo di Corinto, del quale si fa anche problematica la sussistenza, si mostra colle analisi dei signori *Klaproth*, e *Darcet*, che quell'opera non può neppur dirsi rigorosamente di bronzo, se non al più nel linguaggio non tecnico degli antiquari, ma che è di rame puro, non però separabile senza difficoltà dalla lega di piombo, e stagno, colla quale si è ricoperta la superficie interna de' pezzi. Si mostra che i cavalli dorati furono per via di foglie d'oro, delle moderne più grosse in proporzione di 6 ad 1 in circa, distese sovra il metallo, e dal mercurio tenutevi stabilmente, per il che si veggono ancora le vestigia dell'antico splendore non cedere del tutto alle offese del tempo e delle mani rapaci. Si mostra per ultimo, che i cavalli di due pezzi distinti sono composti, dei quali l'uno contiene tutto il corpo dalla coda sino al termine della chioma, e l'altro la testa colla residua parte della cervice, e dei quali la connessione non apparisce, perché il pettorale, di cui i due terzi diconsi fusi insieme al collo, la occulta; e perché essa è praticata per via di viti, le quali avendo i capi loro rivolti internamente, spiccano sull'accennato arnese coll'altra loro estremità a foggia d'espresso ornamento; sebben questo per vero dire ci condurrebbe a trovare nel monumento qualche traccia del gusto orientale, o di quello più particolarmente del greco impero. Dalla connessione artificiosa di que' pezzi non vuole l'A. che si deduca l'imperizia degli antichi nell'*arte di unire alla fredda la calda fusione*, e prova il contrario colla citazione di *Filone di Bisanzio*. Accenna le note numeriche, trovate (e due di queste recentissimamente) sull'ugne de' cavalli, le quali si riconoscono scolpite, o piuttosto *incise*, da mano moderna, ed indicando verosimilmente il peso de' cavalli, ora stabilito di 1750 libbre grosse di Venezia per ciascuno, mentre il lavoro non oltrepassa la spessezza di linee  $3 \frac{1}{2}$  [...]: mostrano una corrispondenza fra il numero, ed il peso, che può dirsi esatta..." (1816)<sup>1146</sup>.

### VIII) *Tipologie testuali, II: la stampa mentore degli artisti*

a) "La sig.a *De Vecchi*, nuova pur essa per Venezia, sostiene la parte di *Arsace*, parte, che scritta per la Mariani, è troppo, ma troppo bassa per lei. Pure Ella si tira assai maestrevolmente d'impiccio; e massime nei pezzi concertati divide colla Albin meritatamente gli applausi. Non comprendiamo poi come abbia potuto discendere a cantare la sua aria del second'atto nel tuono in cui è scritta, e non l'abbia fatta trasportare almeno una *terza* più sopra. Si obietterà che cangiando il tuono si cambia pure il carattere dell'aria. Noi non accorderemo sì facilmente questo principio, ove lo si voglia far diventare principio *generale* per decidere che un'aria trasportata di tuono *perde* di sua bellezza. Ad ogni modo senza entrar in discussioni, diciamo nel caso concreto che l'aria di cui favelliamo piacerebbe più cantata una terza più sopra, che come stà. S'intende per la qualità, della voce della sign.a *De Vecchi*" (1824)<sup>1147</sup>.

b) "Dopo la prima accademia, di cui rendemmo conto in una delle nostre precedenti Appendice, Paganini si fece sentire altre tre volte, suonando li primi tempi di tre concerti di *Kreutzer*, *Viotti*, e *Rode*; una così detta *Suonata militare*, delle variazioni, fra le quali quelle note delle *Streghe*; e chiudendo i suoi travagli, la sera di giovedì p. p., con un *Fandango*, in cui si udì il canto della gallina quando fa le ova (forse ad onore del proprietario del teatro sig. *Gallo*), e la conosciutissima aria *La gnora Luna*, che il *flarmonico* suonò sul manico, voltando il violino all'uditorio, e pasteggiandolo a rovescio, cioè verso il ponticello. Non osiamo dispensarci dall'entrare per fino in queste minuzie, perché nostro dovere è, più di tutto, di essere esatti. Del resto non è di questi tratti da guasta mestieri che ci occuperemo: simili *giochetti*, - e siamo moderatissimi a chiamarli così - sono indegni d'un grande virtuoso, che suona davanti ad un pubblico sempre rispettabile. Paganini farà bene a lasciarli agli orbi che suonano per le vie, e che probabilmente ne furono gl'inventori; o risparmiarli pei crocchi famigliari, nei quali tornano opportunissimi per far ridere la brigata" (1824)<sup>1148</sup>.

c) "È singolare, parlando di quest'ultimo duetto [*Mosè* di Rossini, nel primo atto, duetto fra Giovanni David, *Osiride*, ed Enrichietta Lalande, *Elcia*], come incontri così poco questa volta cantato da due tanto rinomati virtuosi [...] Ne avrebbe forse colpa il soverchio lusso di note, il cantare troppo infiorato, e sopra tutto

<sup>1146</sup> L. B., *Dei quattro Cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia. Lettera di Andrea Mustoxidi, Corcirese. - Padova, Bettoni, 1816; di pag. 54 in 8°, e 6 di dedica, con una tavola incisa in rame, rappresentante i cavalli*, ivi, 8, pp. 214-28.

<sup>1147</sup> *Teatro a S. Benedetto*, «Gazzetta di Venezia», 1824, n. 91, pp. 361-63.

<sup>1148</sup> [T. LOCATELLI], *Paganini a Venezia. - Sua 2° 3° 4° Accademia*, ivi, n. 211, pp. 841-42.

quelle tre cadenze trillate che vi innestano non sempre a proposito i nostri due virtuosi? Noi desideriamo di udirlo una volta cantato senza tanto corredo di ornamenti, ma con tutto l'affetto, e con tutta l'espressione di cui uno e l'altra sono capaci" (1825)<sup>1149</sup>.

d) "Vuole Davide rapire di bel nuovo? Gli sarà facilissimo. Egli non ha che ad essere men prodigo di sue ricchezze. Noi lo persuaderemo col fatto. Si ricorda egli quando una volta, abbandonando quelle volate ch'era solito di far sempre sulle parole *Se amor mi fa vittima*, filando, con vera espressione, la voce su *vit-ti-ma*, legò maestrevolmente tutto il concetto *vittima – d'un crudo poter?* Si ricorda egli quel *bravissimo* pieno ed unisono che uscì proprio dall'anima di tutti gli ascoltatori? [...] I Veneziani hanno un senso finissimo per la musica. Ammirano eglino la bravura, ma amano la verità nell'espressione. Si adatti egli adunque al gusto del suo pubblico" (1825)<sup>1150</sup>.

e) "Noi dureremmo fatica a figurarci un Otello meglio rappresentato di quello che il veggiamo, da quel valorosissimo *Donzelli*, rappresentare. Di forme bellissime, vestito rigorosamente secondo il costume della nazione, par di vedere un vero africano trasportato sul teatro. Ma non sta in ciò solo l'illusione. Il suo gestire, e, diciamolo pure, il suo cantare sono tali, che se un Otello vi fosse stato al mondo nella situazione in cui è posto questo finto Otello, noi crederemmo ch'egli non avrebbe potuto altrimenti mostrarsi. [...] L'uccisione di questa Desdemona per mano di quest'Otello procede con tanta orrenda naturalezza, ogni gesto è così ben studiato, ogni passo così destramente misurato, che uno che vi ponga attenzione col necessario raccoglimento, si sente correre il gelo per le ossa, anche dopo di esserne stato dieci volte testimonio. La Mombelli poi si disegna così bene su quel letto su cui giace estinta, che potrebbe servire di modello a qualunque che volesse il triste suo caso in tela ritrarre" (1826)<sup>1151</sup>.

f) "Come *Arsace* la signora *Otto* [...] pecca talvolta per eccesso di sentimento, più spesso nel comporre i lineamenti al riso, quando dovrebbe esprimere ira, tristezza, sorpresa, o compassione. E questo difetto [...] lo dovrà infallibilmente ai suggerimenti del suo maestro, il quale le avrà troppe volte ripetuto che nel cantare bisogna far cera ridente. [...] La signora Pastori [*Semiramide*] debbe porre grande attenzione al suo costume ed al suo gestire: ottimo avvertimento le diede chi la fece accorta che non ogni parola vuol essere da un movimento delle braccia e del corpo accompagnato. [...] Anche al sig. *Deval* [*Idreno*] suggeriremo di consultare lo specchio nello scegliere il vestito, ed un maestro di ballo per la compostezza del corpo, e la aggiustatezza del gesto" (1826)<sup>1152</sup>.

g) "Se [Romani] vuol far chiaramente sentire i suoi bellissimi versi, se vuole forza d'espressione, franchezza di sceneggiamento, avrà tutto ciò nella *Tosi* con esuberanza; se [i maestri] bramano pienezza insieme ed amabilità di voce, passioni dipinte a colori ora vivaci, ora delicati, ora commoventi, robustezza fisica, che non viene mai meno all'esecuzione più ardua e faticosa, avranno tutto ciò nella *Tosi*; e questo e quelli avranno poi in essa un sicuro effetto, perché al declamare ed al cantar della *Tosi* nessuno può assistere con indifferenza" (1833)<sup>1153</sup>.

h) "Desideriamo perciò che egli [il cantante Salvi] voglia torsi dall'abitudine delle movenze *isocrone*, che procuri di dare a' suoi lineamenti quella mobilità che valga a tradurre lo stato di un animo agitato da passioni, che non sono poi sempre le stesse, che il suo canto non assuma eternamente quelle svenevoli tinte che danno un eguale e sbiadito colorito agli effetti più diversi, all'odio ed all'amore, alla felicità ed alla sventura" (1839)<sup>1154</sup>.

i) "Guai alle arti se alcuno sorge il quale poco o nulla curando il vero e positivo bello delle forme, tenti sedurre gli osservatori colla pompa e venustà degli ornamenti; e se in pari tempo abbia il talento e la fortuna di farsi encomiare, d'acquistarsi una qualunque celebrità. La sua gloria allora, come più facile a raggiungersi, invoglia gran numero d'artisti, non importa se o no capaci di riuscirvi, a porsi su quella via, a considerare l'oggetto principale come accessorio e quindi negligerarlo, a fare principale scopo delle cure loro ciò che doveva semplicemente servire d'abbellimento. Per tal guisa al bello assoluto uno se ne sostituisce di convenzione; un bello che varia col variar delle stagioni, perché più altro fondamento non ha che il capriccio e

<sup>1149</sup> *Varietà Musicali*, ivi, 1825, n. 2, pp. 5-7.

<sup>1150</sup> *Gran Teatro la Fenice. La Zelmira di Rossini. – Continuazione e fine*, ivi, n. 27, pp. 105-06.

<sup>1151</sup> *Gran Teatro la Fenice*, ivi, 1826, n. 22, pp. 85-86.

<sup>1152</sup> *Notizie teatrali*, ivi, n. 105, p. 417.

<sup>1153</sup> [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Fausta, melodramma di Donizetti; Camma, azione mimica di Henry; L'Equivoco, ballo di mezzo-carattere di Serafini*, «Censore», V (1833), n. 1, pp. 2-3.

<sup>1154</sup> X., I. R. *Teatro alla Scala. Roberto Devereux, di Donizetti, colle signore Armenia e Mazzareli, e coi signori Salvi e Marini*, «Moda», VII (1839), n. 76.

la moda, ch'è quanto dire la più decisa volubilità. Questo si vide succedere nella pittura, nella scultura, nella poesia, ed ora v'ha molta ragione a temer eche avvenga anche nella musica. Perocchè dal dottissimo Mercadante, altri meno di lui ricchi di scienza musicale, ponendo quasi in non cale il vero bello della musica cercano l'effetto nella complicazione dei suoni, senza punto osservare se la frase che ne risulta sia conveniente alla passione che deve esprimere. Laonde ben di frequente ascoltare il gemito di un amante significato dal fragore dei tuoni, dal fracasso che producono i venti nelle foreste: sentirete un dialogo a mezza voce espresso da suoni altissimi che impossibile vi rendono la supposizione che que' discorsi intensi non vengano da que' personaggi ai quali appunto per la verità dell'azione dovrebbero per sempr rimanere nascosti." – Il Ballo *L'ultimo Visconti e il primo Sforza*: troppo confuso; ma buona "disposizione delle masse", "buon gusto e la perfetta simmetria nel disegnare i gruppi" (1839)<sup>1155</sup>.

j) "[La pittura storica dei nostri giorni] sarebbe tenuta a figurarci p. e. le verità anguste di un culto di fratellanza e di pace; le sublimi sofferenza de' martiri, l'entusiasmo degli apostoli, le visioni de' profeti, i fatti magnanimi del medio evo e quelli de' tempi moderni: azioni e fatti che nulla avendo di comune coll'indole, col costume, colla religione di Grecia e di Roma, domandano necessariamente tipi differentissimi da quelli che si convenivano a rappresentare le geste di quelle due gigantesche nazioni. [...] L'osservazione e la storia ne provano che anche quei sommi [Raffaello, Tiziano, Correggio], tanto da noi inutilmente imitati, [...] incominciavano la loro carriera pittorica copiando i secchi ma castigati loro maestri; ed in essi vedevano quale severa strada si debba percorrere onde seguitare la verità anche nelle sue parti più minute; poi ritraevano dal naturale colla appresa precisione, e ne diventavano più sicuri e fedeli riproduttori. Poi, a meglio discernere nel vero ciò che proprio s'acconcia all'essenziale carattere di un tipo, si facevano a considerare talvolta l'antico; in ciò sicuramente norma stupenda, perché i marmi antichi ad ogni linea disgelano la filosofica mira de' loro artisti di dare ad ogni tipo impronta particolare. Que' capolavori per altro i cinquecentisti sommi non imitavano mai servilmente; solo li osservavano per trarne ispirazioni che per nulla nocevano all'indipendenza delle singole maniere formate sempre su basi infallibili perché consone a verità" (1840)<sup>1156</sup>.

k) "Quando si ferma l'attenzione sullo stato presente delle arti italiane, non è tanto lo sconforto che proviamo dal vedere sì scarse le commissioni, sì meschini i premi, sì insignificanti i soggetti, sì mediocri gli artisti, quanto dall'osservare le cento direzioni che l'arte prende, e tutte così opposte fra loro, che è forza si urtino e si distruggano scambievolmente. Potrebbero assomigliarsi gli artisti odierni di Italia a palle di bigliardo lanciate le une contro le altre con impeto furioso; a mezzo il corso è forza retrocedano pel cozzo violento che si danno fra esse. Chi di questi artisti si getta senza ritegno nella imitazione dell'antico; chi copia fedelmente l'uomo fisico come se copiasse un cavolfiore od una cipolla; chi vedendo nello studio del vero la corruzione dell'arte religiosa, ripete, o meglio, rifrigge, le divine tavole di Giotto e dell'Angelico; chi (e sono i più) con peggiore consiglio si tuffa nella broda lorda dell'eclettismo, per farne uscire un'arte senza calore, senza carattere, peggiore della barocca, peggiore della deforme – l'arte mediocre. E perché tanta divergenza di pensieri? Solo perché l'arte non è più l'espressione di un grande bisogno sociale come nel medio evo, né un potente elemento di educazione come nell'antichità pagana. Essa non ha più da farsi, come allora, la formola di una grande idea contemporanea appunto perché nella mente non accogliamo una vasta idea che si faccia sintesi e nobile scopo del viver nostro; e invece vi annidiamo uno sbocconcellamento di pensieri, di mire, d'intenzioni, che tutte, qual più qual meno, vanno a fermarsi nell'egoismo da cui l'età è dominata. Siamo diventati come la terra nel sistema tolemaico: pretendiamo che il sole e tutti i pianeti menino la ridda intorno a ciascuno di noi. Figuratevi se con queste filantropiche mire, con questo amore verso i fratelli, v'è da sperare che splendano di pura luce quelle arti che hanno bisogno dell'amore e dell'entusiasmo per vivere prosperose! Io non dico che l'arte sia morta in Italia, ma certo languisce per tutto" (1843)<sup>1157</sup>.

l) "Oggidì [...] i despoti del teatro non sono più gli artisti, sono i maestri. E qui parlo liberamente franco e prorompo, perché io mel so per iterata esperienza, io che pur qualche dramma lirico ho dato al teatro. Non tutti, ma molti di essi non si contentano più di dirigere, consigliare, suggerire, ma pretendono colorire, fabbricare la poesia, pretendono essere scenografi! S'illudono perfino d'essere verseggiatori. Si parò è vero in ogni tempo di quella indispensabile colleganza fra il poeta ed il maestro, si narrò, e si esagerò fors'anco di quella infinita e mai sazia volontà di cangiamenti e di modificazioni nella tessitura d'ogni libro. Era verità. Quante aspre lotte, quante fatiche non costava la formazione di un libro dieci volte fatto, e dieci mutato! Pure la pazienza e l'ingegno poteano venierne a capo: e poteva anzi fra quei contrasti scintillare qualche favilla d'estro più luminosa. Alla perfine talora i più discreti non esigevano che leggere alterazioni, forse più di parole che di concetti, accorciatura, o prolungamenti di scene, che non oscuravano, né decomponavano la luce del

<sup>1155</sup> G. ROMANI, *I. R. Teatro alla Scala – Primo spettacolo d'autunno – Un duello sotto Richelieu nuova Opera del maestro Federico Ricci*, «Glissons», n. s. IV (1839), n. 67.

<sup>1156</sup> P. SELVATICO, *Intorno ai metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura*. *Pensieri*, «Rivista Europea», III (1840), 4, pp. 45-60.

<sup>1157</sup> ID., *Sull'arte moderna in Firenze*, ivi, VI (1843), 3, pp. 22-27.

dramma. Ella era una tollerabile necessità. Dato un soggetto, almeno poteva lo scrittore immaginarlo a sua posta, figurarne i caratteri, svilupparne le passioni. Ora no. I maestri (parlo sempre di alcuni) si danno essi la pena di trovare il soggetto. Che vale se in questo non siavi suscettibilità di drammatizzare il fatto, i caratteri? Basta che sia adatto ai loro concepimenti, ai loro effetti sperati (e quali sieno il dirò) basta che porti recondita pei profani, raggianti per essi, l'idea archetipa di qualche altrui, o proprio fortunato componimento. Ne dettano l'orditura, ne prescrivono la catastrofe, obbligano voi, infelice poeta, a controsensi ributtanti, e stomachevoli assurdità. E il loro divisamento, unica meta cui mirano, non è di ottenere un effetto della passione, né tampoco dell'armonia, ma vogliono che distrutta ogni unità, scomposto ogni nesso di azione, trascurato ogni interesse degli episodii, si alternino sulla scena situazioni disparate e fantastiche, dissonanze drammatiche, complicazioni di varii soggetti; quindi masse armoniche contrastanti con vuoti e tenuità lilliputiche; come chi dicesse insomma abbaglianti e sfacciati partiti di luce e di ombra in un quadro di genere. E perché tanto affezionino tali stranezze di modi vel dirò io. Perché in pochi pochissimi è fiamma di genio. Quelli del maggior numero colpiti dalle bellezze dei capolavori di qualche sommo privilegiato dalla natura, e singolarmente di quel Mayerbeer, che direi quasi l'Ariosto ed il Shakespeare della musica, persuadono a sé medesimi, che la trattazione di un genere unico e fuor del comune sia di tutti e che basti imitare per divenir grandi. Quindi cercano fatti senza legame, scene sconnesse e danno in fantasticherie e stravaganze. Del merito intrinseco musicale non parlo; non vanto cognizioni oltre il poco che appresi. Dirò del dramma ch'essi vogliono modellare così da riuscire a quei modi, a quelle situazioni che abbiano pure qualche coincidenza colle forme da quel sommo straniero adottate; si tolgono dalla via dell'affetto e della passione, fanno agire e parlare le masse, e non l'individuo, cinguettano una favella mistica senza avere la potenza di uno stile e di una fantasia dantesca e ispirata" (1845)<sup>1158</sup>.

m) "[La] luttuosa cagione di inferiorità [della musica francese rispetto a quella tedesca o italiana] egli la rinviene nel mal vezzo, e del publico e de' maestri, che vogliono la musica subordinata e quasi serva del dramma, e quindi stretta a mostrarsi come un accessorio, anziché come un principale. Da ciò viene che i francesi abbiano bensì dei drammi in musica, ma non una musica drammatica.

Osservando poi col progredire del suo discorso, come la musica sia acconcia a parlare solo al cuore e non allo spirito, vorrebbe ch'essa fosse anche nel dramma una espressione del sentimento, e non del ragionamento.

Entrando in seguito a discutere sui diritti e sulle influenze della melodia e della armonia, dimostra come nei tempi moderni questa debba a quella prevalere, né si lascia vincere dagli argomenti de' partigiani della musica greca, tutta composta di melodie. Non v'ha dubbio, dic'egli, che un popolo il quale possedeva ancor nel suo fiore la freschezza e la purità dell'adolescenza, [...] un popolo la cui religione non aveva ancor sviluppato nell'anima il bisogno di pensieri fantastici ed infiniti, dovesse considerare prima legge delle arti il parlare una lingua semplice, chiara, precisa. Per cuori giovani l'emozione era tanto più viva, quanto meno svariata; il piacere moltiplicandosi sarebbe per essi divenuto fatica. È forse da meravigliarsi, se il pennello curava innanzi tutto la soavità delle forme, e la lira del musico non faceva sentir altro che gli accenti di una melodia schietta e semplice? Ma con qual diritto ci vien poi l'accusa di vandalismo o di degradazione per aver noi preso gusti da quelli de' Greci differenti; noi che sì poco ai Greci rassomigliamo? Dobbiamo forse dimenticare i nostri due mille anni che ci separano dall'ultimo degli antichi Greci? Dobbiamo dimenticare il cristianesimo e la sua prodigiosa influenza sulla nostra maniera di vivere, di pensare, di sentire? [...] Il bello come tutte cose, mutò forma da mill'anni in qua. Non si dica più dunque essere venuto lo stile gotico e l'arco acuto del puro capriccio; solamente l'azzardo aver fatto nascere Dante e Shakespeare, e l'armonia originarsi da una depravazione dell'orecchio. No, il solo creatore di tutte queste innovazioni è il genio dei tempi moderni. Varietà, vita, moto, ecco ciò che vale a commuovere noi abitatori della novella Europa.

[...]

Acutissimo è il giudizio che il sig. Vitet porta su quella balzana meteora dell'arte che è il pittore De Lacroix: uomo veramente singolare che parve posto al mondo per irridere tutti i confini del possibile. Allorché vidi per la prima volta l'opere di questo artista, scrissi sul mio Album le impressioni che io ne avea ricevute, le quali io qui ripeto, perché sebbene meno elegantemente espresse che non quelle dell'illustre Vitet, per gran parte vi si conformano. Questo antesignano della scuola romantica (io scriveva) come tutti i genii novatori ha destato simpatie ed antipatie tragrandi; chi lo solleva sigli altari, chi lo getta nella polvere, chi lo benedice gigante, chi lo maledice come un mostro di struggitore. Tutti però o lodando o imprecando al nome di lui, è forza ne parlino a lungo, prova incontestabile di alto ingegno. È uno di quegli spiriti energici che scuotono l'anima, sia colle soavi, sia colle triste rappresentazioni. Fu detto a ragione l'Hugo della pittura, perché al paro del sommo poeta dell'Esmeralda, ha coraggio di porre in iscena ogni più schifosa deformità della natura, e di trarne un'espressione sì viva, sì gagliarda da far rizzare i capelli del riguardante. Uomo che non curando né regole, né principii, fornito di un sentire che non conosce barriera, ora sollevasi in alto com'aquila, or s'adima fra limaccioso palude, come il rettile velenoso: uomo che mentre ti presenta in un volto un'idea magnanima, nobile, ardita, ti colora teste e figure che paiono prendere a tipo il mostruoso Quasimodo: uomo infine meraviglioso per la bellezza di alcuni concetti come per la laidezza e pei travimenti di alcuni altri. Quindi è

<sup>1158</sup> P. BELTRAME, *Della Poesia lirico-musicale*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 449-59.



che le opere sue offrono quasi sempre urtanti contrasti di sublime e di grottesco, di grande e di meschino, di falso e di vero, che parrebbero incomprensibili, se la presente letteratura romanziera di Francia non fosse una spiegazione attristante di codesta viziosa estetica. In quanto spetta alla tecnica, è facile accorgersi come il De Lacroix non curi affatto il disegno: si direbbe che a bella posta egli delineasse fuor d'insieme le sue figure, tanto riboccano di scorrezioni strambe, le quali di certo non possono imputarsi ad ignoranza di un intelletto sì poderoso. Egli predilige di preferenza il colore, che il più delle volte maneggia da maestro, sebbene zoppichi a quando a quando nel chiaroscuro. Fra tutti i sovrani coloritori passati, pare idoleggi Paolo che con libera mano imita. Peccato che egli non abbia saputo bastevolmente apprendere dalla osservazione sul sommo Veronese, i meccanismi stupendi del pennello, ch'egli eviterebbe certi sfregazzi, e certo colpeggiare negletto che toglie finezza alla sua armonica tavolozza" (1848)<sup>1159</sup>.

### IX) *Tipologie testuali, III: l'istruzione storico-documentaria*

a) "Cotali travimenti si fecero maggiori sotto il regno di Costantino. Allora la licenza divenne bizzarria ed abuso, l'abuso divenne regola, e finalmente fu regola il non averne nessuna. Pesantezza nei profili, pesantezza nelle masse, pesantezza negli ornati, in una parola si abbandonò ogni legge d'ordine, di proporzione, di simmetria, e gli edifizii non divennero che un ammasso di vituperevoli abusi. [...] Non si accusi però la religione se miseri e privi d'ogni bellezza sorsero quegli edifizii, ché l'avvilta Italia avea di già ogni buon gusto perduto, e la stessa povertà ed umiltà della cristiana religione escludeva dalla chiesa di Dio quei sontuosi ornamenti di cui andavano ricchi i grandiosi tempj dei gentili, ed alla cui magnificenza la architettura greca e romana dovette il suo ingrandimento. [...] L'architettura del medio evo non fu che una progressiva decadenza della romana. È solamente sul cominciare del secolo decimoterzo che essa cangiò i suoi tipi e slanciassi a quei coraggiosi ardimenti, a quelle altezze meravigliose, le quali formarono quella misteriosa e sacra lingua monumentale che vive ancora nelle cattedrali d'Inghilterra e di Normandia. [...] Ma fra noi l'architettura, i caratteri orientali sempre conservando, si mescolò con quella dell'età precedente, non perdette mai di mira le romane costruzioni che le sorgevano ancora d'intorno, e si modificò e temperassi alle costumanze nostre. [...] Gli archi, anziché essere siccome i gotici di sesto acuto, serpeggiano con una linea aggraziata, e sul vertice loro vanno chiusi o da una pigna o da un fiore; le facciate delle abitazioni sono comunemente divise in tre corpi, dei quali quello di mezzo è tutto da finestre traforato, non separate fra loro che da una sola colonnetta spirale, su cui si involtano quelle fogge d'archi testé accennate. Una fascia fregiata alternativamente da piccoli ornamenti, cinge quasi sempre queste bizzarre finestre" (1833)<sup>1160</sup>.

b) "Tutti i giornali d'Italia, tutti quasi quelli che oltremonte direttamente od indirettamente di belle arti favellano, diffusero il triste annunzio che il cuore di Leopoldo Cicognara ha cessato di battere all'amore di patria e del bello; che nella sua mente non si animeranno più alti concepimenti diretti al maggiore nazionale decoro; che né la sua voce consigli, né la sua mano largirà più soccorsi agli artisti timidi o bisognosi; che Leopoldo Cicognara non è più fra i viventi: e, quasi voce da più parti ripercossa, la voce che prima si alzò a deplorare questa nuova Italiana jattura, trovò un eco continuato che su quel medesimo tuono rispose, dalle Alpi al mar di Sicilia. [...] Dei dispiaceri sofferti a Ferrara si trovò vendicato, quando, avendo uno dei conti Masi di colà sposata Carlotta Massari, donna egregia ma non nobile, venne pubblicato alla macchia un apologo allegorico, intitolato *il Cigno e le Rane*. [...] Cicognara, spettatore indolente dei tumulti di Modena, inteso indi a poco che i Francesi, occupate le frontiere degli stati pontificii, erano giunti a Ferrara, si recò subito presso al padre, che quegli avvenimenti avevano straordinariamente spaventato. Era il giorno appunto in cui si doveva piantar l'albero detto della libertà, vera pianta senza radici, ed un oratore avea a montare sopra un palco eretto sulla piazza, ed arringare il popolo; ma costui non si trovava. Nel furor delle grida e delle danze, fu Cicognara, che giungeva in quel punto riconosciuto da taluno, e ad un tratto sentissi alzare per le braccia e per le gambe, e trascinare sul palco, ove, per timore di peggio, fu sforzato a dire all'improvviso ciò che prima gli si parò alla mente. Come appena fu lasciato libero, rifuggì tosto presso la famiglia e vi stette nascosto, inceto se quell'atto di pura necessità fosse per tornargli fatale. [...] Nella primavera del 1797 si tenne in Reggio un altro congresso, per creare una forma di statuto costituzionale. Insorse alcune differenze, piccolo numero di giovani nobili si mostrò unito con parte del popolo, e cagionò grave turbamento alle operazioni dell'assemblea. Bonaparte il quale temeva i tumulti popolari e li voleva sedati subito, fece arrestare i colpevoli e radunare la giunta, per dare un esempio terribile. la sentenza stava in sua mano, ed egli era corrucciato. si volse alla giunta, e disse seccamente: *scrivete*. Nessuno si muoveva; Cicognara fu astretto a mettersi al tavolino, da un terribile *ebene!* del generale. Bonaparte passeggiava agitato, dettando la sentenza che condannava tre di quegli infelici

<sup>1159</sup> P. SELVATICO, *Etudes sur le Beaux Arts et sur la Littérature par M. L. Vitet Conseiller d'Etat, Député de La Seine inferieure – Deux vol. in 8.vo Paris, Charpantier 1846*, ivi, V (1848), 1, pp. 1-16.

<sup>1160</sup> ID., *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo. Articolo primo. Della architettura padovana dalla decadenza dell'impero romano fino al termine del secolo XII*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 4, pp. 169-90.

ad essere fucilati, e Cicognara, facendo mostra di scrivere, non segnava parola: i suoi compagni, ritti in piedi dietro a lui, ciò vedeano, e tremavano. Finalmente Bonaparte si accosta, e dice: *datemi la sentenza*; prende la carta, la guarda, aggrota le ciglia, la lacera, e gittandola esclama: *Sono imbecilli e non altro: è vero!* [...] Ned a questo luogo vogliamo tacere un aneddoto, il quale valga ad ognor più dimostrare quanta squisitezza di animo fosse in Canova, e quanta amicizia a Cicognara lo legasse. Erano i primi giorni del 1823, ed il busto era già pressoché interamente modellato, quando una mattina, recandosi Cicognara secondo suo costume allo studio dell'amico, lo trova a ffacendato a rimutare nell'argilla la direzione generale del capo. Canova appena lo vede, interrompe il lavoro, e vivacemente sclama: *Sto riparando una negligenza: il mio proprio busto gira alquanto la testa verso la spalla sinistra, convien quindi che io pieghi quella del vostro verso la diritta, onde sia memoria di quanto amiamo di guardarci in vita, e possano anche le nostre erme sempre mirarsi l'una coll'altra nel sasso.* A vedere coi proprii occhi adempiuto perennemente siffatto voto di quell'anima gentile, ebbe cura il Cicognara di ordinare tosto al valente nostro scultore Rinaldo Rianldi, una diligente copia del busto colossale che Canova aveva scolpito se stesso, appunto nelle medesime dimensioni; e quella sempre col proprio, tenne vicini l'un l'altro in casa sua. [...] Si era dato principio al lavoro senza quasi alcun fondo primitivo, e tutti i malevoli, eterni detrattori d'ogni ardita intrapresa, affettavano incredulità sull'entusiasmo europeo per Canova, e tacciavano d'imprudente e di visionario colui che, solo quasi, ardiva giudicare più rettamente il proprio secolo: ma i fondi necessari arrivavano intanto, come per magia, i pagamenti si effettuavano regolarmente alle epoche convenute, e la malignità, vinta nelle proprie induzioni, dovea cercare di sfogarsi attaccando in altra guisa colui che abbattere od umiliar non poteva" (1834)<sup>1161</sup>.

c) "Pensò primamente come bisognava richiamarla [l'arte] come i quattrocentisti allo studio del vero, e questo rendere aggradevole coll'elezione; quindi la natura, ma la trascelta, l'ideale. [...] Ecco la missione e il carattere di tutte le opere di Canova: associare lo studio della natura a quello delle opere antiche e seguire quest'ultime fino allo scrupolo, perché intera potesse compiere la restaurazione. [...] Squisiti sono gli affetti ed i pensieri onde Canova anima tutte queste figlie della sua fantasia: seducente il vezzo onde Venere rattiene il vago Adone dalla caccia, soave quella voluttà onde la stessa Dea d'Amore intreccia le braccia al collo di Marte e lo persuade a non più ripartire per la battaglia: corre fra loro uno scambio di passionate parole; ma ne scorre uno d'immenso giovanile affetto al giaciglio ove Amore tiene raccolta sur un ginocchio Psiche; si guardano e stanno per scambiarsi un amorosissimo bacio, amanti e sposi. [...] In questo mezzo l'artista aveva visitata l'Inghilterra e i marmi del Partenone, e maravigliò di trovarvi tanta imitazione del naturale, che se non fossero colossali si crederebbero modellati sul vero, e ne fu lieto; ei senza conoscere Fidia, spinto solo dal proprio genio, aveva tenuto lo stesso modello. [...]

Non ha la storia delle arti gruppo più semplice e più commovente [della *Deposizione* di Possagno]: Maria assisa col figlio in grembo, la Maddalena abbandonata nel dolore, e sopra il gruppo doloroso la nuda croce; è grande e pietosa la deposizione di Michelangelo, ma questa ha un'eloquenza di affetti e di venerazione che tocca il sublime" (1836)<sup>1162</sup>.

d) "Migliara Giovanni, fu tra i rari ingegni che poterono trionfare degli ostacoli domestici. Nato ad Alessandria il 15 ottobre 1785, mostrò propensione pel disegno; ridottosi a Milano, passò dalla modesta scuola d'intagliare in legno a quella, più secondo il suo genio, di prospettiva. Colpito da una malattia che lo tenne per sette anni confitto in letto, e lo ridusse a filo di morte, dovette lottar colle strettezze famigliari, vivendo dei soli guadagni della moglie. Nei momenti della lunga convalescenza, non potendo recarsi a grandiosi lavori, si diede a studiare la natura in piccolo, e prese a dar da sé. D'allora comincia il periodo della sua celebrità. Interni di castelli, di conventi, di ossarii, di chiese illuminate da fioca lampada pendente dinanzi ad un rozzo crocifisso, ad un devoto simulacro, ai cui piedi sta pregando una donna inginocchiata vestita di lutto: ecco i soggetti principali dei quadri di Migliara. Di rado si serve della luce naturale, l'ama di più quando penetra pei rabeschi d'una vetriera colorata, o per finestre oscurate da un telone azzurrino; così da risalto alle sue prospettiche rappresentazioni; lo stracarico degli ornamenti, i teschi, i voti onde sono fregiate le pareti del tempio, il mobile della cucina dei frati, l'ulivo, la candeletta, il Cristo pendente sopra al letto d'un ammalato, presentano maggior interesse che non avrebbero da una luce più calda, più naturale, diffusa egualmente sugli altri oggetti di minore importanza. [...] Quando re Carlo Alberto istituì l'*ordine del merito*, Migliara fu, con Botta, De Maistre e Nota, fra i primi a venirne decorati [...]. Fu padre di numerosa famiglia, nel seno della quale morì di colpo repentino la sera del 18 aprile" (1838)<sup>1163</sup>.

## X) *Tipologie testuali, IV: il coinvolgimento emotivo dei lettori*

<sup>1161</sup> A. Z[ANETT]I, *Leopoldo Cicognara– Cenni puramente biografici*, ivi, II (1834), 11, pp. 130-41.

<sup>1162</sup> D. SACCHI, *Antonio Canova*, «Cosmorama Pittorico», II (1836), n. 4, pp. 27-30.

<sup>1163</sup> I. CANTÙ, *Benemeriti italiani defunti nel 1837*, «Rivista Europea», I (1838), 1, pp. 77-98.

a) “Tre sono gli angeli principali in terribile atteggiamento di colpire con ignee spade; e tutto spira in essi terrore, cominciando dagli irti capelli, dalla severa faccia, dalle stese sinistre aventi grandi scusi; e dalle alzate destre in atto di colpire; le mosse imponenti delle persone, sono tali che pare ti piombino sul capo, di maniera che senza tuo accorgimento t’arresti un passo, tanto ti prende il timore ch’ esce di quella vista! E già l’occhio non sa sostenerne l’aspetto tremendo, e cadesi al basso, dove una parte dell’innumerevole turba de’ dannati è in atto di fuggir dal cospetto degli angeli, e si veggono in atteggiamento di disperazione” (1828)<sup>1164</sup>.

b) “[L. Lipparini:] Siamo tra le rupi di Calavrita, *il leone Acheo si scosse*, e manda ruggito che annunzia l’incominciamento di un’era novella per la contrada di Pericle e di Leonida. Ritrae questo quadro, copioso di personaggi senz’esserne affollato, il giuramento fatto dai greci di varie provincie di riscattare la patria. Presiede alla grande cerimonia la religione, rappresentata dal vescovo Germano. Patria e religione! Quanto può avervi di più grande e di più riverito fra gli uomini. [...] Le varie provincie cui appartengono gl’insorti sono contraddistinte da’ proprii vestiti con fedeltà scrupolosa: ciò mentre giova alla storia, conferisce a produrre varietà e ricchezza. [...] Era malagevole l’instillare varietà negli affetti espressi dalle attitudini delle persone e dalle fisionomie, e più malagevole il far sì che la varietà de’ particolare non necesse all’unità del tutto. Una e l’altra di queste due malagevolezze domò bravamente il Lipparini. Da un lato una madre, che addita al figlioletto ciò che si opera da’ compagni, e gli pone il pugnale tra le mani, collo sguardo con cui l’antica spartana dando lo scudo intimava di ritornare con esso o sovresso; dall’altro il vecchio che inetto a lanciarsi tra i pericoli delle battaglie, invidia ai giovani la loro vigoria, e non altro potendo, raccoglie l’anima tutta nei voti, che partendo dall’età più vicina al sepolcro ha sembianza di vaticinii. A sinistra del riguardante un padre, maturo negli anni non però tanto da non poter consacrare il sangue alla patria, ma pur sempre padre, bacia il figliolo come in atto di congedarsene forse per sempre. Diresti che in quel bacio la tela tremi non altrimenti che avrebbero fatto le vive carni” (1838)<sup>1165</sup>.

## XI) *Tipologie testuali, V: i componimenti poetici*

a)

“Degna del genio Ellenico,  
della vetusta Roma  
È la corona, o Italia,  
che cinge la tua chioma;  
grama ti fea lo stranio  
e di sventura il nembo,  
ma l’arti nel tuo grembo  
l’aureo lor seggio alzar,  
poste al cader degl’idoli  
di Cristo sull’altar.  
Tu madre a Michelangelo  
Ed all’onor d’Urbino  
E a mille che li seguono  
Nell’immortal cammino;  
e se talor nel vortice  
di miserandi eventi  
aneliti impotenti  
da te lo stranio udì,  
ratto ad un vol più libero  
l’ali il tuo genio aprì.  
Ora un incerto tremito  
Le fibre tue commuove,  
il giovin mondo al vecchio  
l’ultima lotta or move,  
una tenzone insolata  
fu di pensier, d’affetti,  
ma addoppiasi ne’ petti  
il combattuto ardir,  
e fra cotanto turbine  
ci arride l’avvenir.

<sup>1164</sup> *Descrizione del soffitto della chiesa parrocchiale di S. M. di Paterno di Asolo dipinto dal celebre pittore Demin*, «Giornale di Treviso», IX (1828), 90, pp. 254-61.

<sup>1165</sup> [L. CARRER], *Pubblica esposizione nelle sale dell’imp. Regia Accademia i Belle Arti*, «Gondoliere», VI (1838), n. 43, pp. 337-39.

Sorgi, o bollente giovine,  
 che la tua patria adori;  
 sorgi, chè omai t'invitano  
 l'arti a novelli allori:  
 oltre all'antico limite  
 poggia l'uman pensiero,  
*Sol vi prostete al Vero*  
 D'intorno risonò,  
 e mille vie s'apersero,  
 che niun giammai tentò.  
 Educhi l'incantevole  
 Italico giardino  
 In te del bello il palpito  
 Recondito, divino,  
 pensa la patria istoria  
 d'alte virtù raggianti,  
 la poesia di Dante  
 dia nervo al tuo pensier,  
 nel dolce e nel terribile  
 potente è l'Alighier.  
 Pensa, e le forme parlino  
 Il tuo pensiero ignoto,  
 senti, ed inspira all'agili  
 forme la vita e il moto,  
 è varia come l'Iride  
 del bello la sembianza,  
 ma quell'idea, che danza  
 irrequieta in te,  
 forte v'imprimi, e vivida  
 brilli in un lampo a me.  
 Il petto ti fiancheggia  
 Di ben temprato usbergo,  
 né t'accorar se l'invida  
 ciurma ti rugge a tergo,  
 o insorgono decrepiti  
 archimandriti in guerra,  
 dai vincoli ti sferra  
 che inceppano il valor,  
 non immolar la gloria  
 dell'oro allo splendor.  
 Sdegna le oscene immagini,  
 i fasti inonorati,  
 le pugne consanguinee,  
 gl'empii al potere alzati;  
 di nova luce irraggia  
 l'arte che han posta in fondo  
 di vane leggi il pondo,  
 e le snervate età,  
 sia da te l'arte italica  
 redenta a libertà.  
 Dal muto obbligo rivendica  
 L'intrepido guerriero  
 Caduto per la patria  
 Sotto l'acciar straniero;  
 sian dell'Italia i genii  
 per la tua man scolpiti,  
 e ai figli intorpiditi  
 s'ascoltino gridar:  
 sorgete dall'ignavia,  
 l'alba invocata appar.  
 Dell'aula e del tugurio  
 La vita mi rivela,

virtù e sacrifici  
 trasfondi nella tela,  
 fa rassegnato il povero,  
 fa i ricchi generosi,  
 ne' petti neghittosi  
 infiamma la virtù,  
 te delle genti apostolo  
 pose il Signor quaggiù.  
 Parlino a te la vergine,  
 la vereconda sposa,  
 la speme che de' pargoli  
 sopra l'asil riposa,  
 in te si specchi il secolo  
 siccome il sol nell'onda,  
 il germe in noi feconda  
 del secolo novel,  
 serba in te ognor la splendida  
 impronta del tuo ciel.  
 Di novi tempi figlia  
 Sia l'arte ispiratrice,  
 splenda ai risorti popoli  
 d'affetto educatrice;  
 all'agonia de' secoli  
 sopravverà immortale;  
 e lo stranier che l'ale  
 ci nega a tanto vol,  
 deposta alfin l'invidia  
 baci d'Italia il suol" (1844)<sup>1166</sup>.

## XII) *Tipologie testuali, VI: la critica per aforismi*

a) "Torno al Giacomelli. L'Erizzo che i Turchi vogliono segare e segarono, la figlia che sviene, muovono a pietà il riguardante: ma il suo a tutti: in quei Turchi troppa l'ira: l'imperturbabilità turchesca fu derogata. [...]

Mi fo innanzi a Carlo Ferrari con l'incensiere: que' suoi quattro dipinti sono quattro finestre ch'e' m'apre e dalle quali scorgo Verona: tre piazze e un ponte, Verona dentro all'Accademia! la gente cammina; pietre, sassi, erbe, linee, aria, nuvole legittimi: non fabbricati di cartone, non fiumi di butirro, non campagne di verderame. [...]

Circ'alla Giuditta che concia per le feste Oloferne [di Reina?], complice la sdentata ancella, mi si inchiodano i denti: non so parlare" (1847)<sup>1167</sup>.

b) "Spazioso, lussureggiante il paese del Moia. [...]

Una sultana e una Madonna, del Nanin: due sono le figure, uno il sembante. [...]

L. Querela ci regalò la chiesa, lo spedale, il campo di s. Giannipolo: chiedo, per grazia, di che sono incrostati quei muri, que' marmi, quel terreno, quell'aria? di giulebbo?" (1847)<sup>1168</sup>.

c) "Ohe? la Tamar del Rauch dopo quella inarrivabile del Vernet mi risulta:

*Qual dopo ameni fichi, ostiche rape*

[...]

Or ch'io ho finito, fo la mia professione di fede critica.

Non mi proposi, il ciel me ne guardò, contemplazioni lunghe, sentenze prolisse. Chi disserta, ristucca; chi gira il pistello, dissimula, o simula. Chi poi la fa da maestro e non è, e biascica: il *partito delle pieghe*, la *degradazion delle tinte*, l'*armonia*, l'*intonazione de' colori*, la *distribuzione della luce*, la *composizione piramidale* ec. è un pappagallo. Io che non maneggio il pennello, lo scarpello, né la matita, sono, rispetto all'arte, un idiota; e tale m'ho scritto sotto.

<sup>1166</sup> F. RAMOGNINI, *L'Artista Italiano*, «Giornale Euganeo», I (1844), *Varietà ed Appendice Straniera*, n. 21.

<sup>1167</sup> UN IDIOTA, *Mostra di sculture e dipinti*, «Vaglio», XII (1847), n. 39, pp. 307.

<sup>1168</sup> ID., *Accademia di Belle Arti. Mostra di sculture e dipinti*, ivi, n. 40, pp. 312-13.

Ma se l'idiota non ha mani da fare, non per ciò gli negherete occhi, cuore, memoria, da vedere, sentire, ricordare le tre verità in un lavoro: la sensibile, la morale, la storica. Ed a che varrebbero le mani, o artefici, senza gli occhi, il cuore, la memoria?

Dunque, proponendomi visite d'un lampo, parole sfuggevoli, ho usato il diritto che ho comune con l'infinito mondo degli idioti, a' quali, artefici quanti siete, dovete servire, dilettao e giovando. All'utile mesce il dolce, vi grida Flacco da diciotto secoli; vi gridano le opere greche, parola e disegno, da secoli ventotto.

Non vi adirate, artefici cari, della mia parola, che non ereditai mica da' personaggi d'Esopo. Se il vostro fatto è buono, e'vi difenderà da ogni botta ingiusta; se non è buono il fatto, v'insegno io la difesa: fate meglio, o non fate più. Una voce invita molti, dice il Maestro dei maestri, ma pochi veramente sono gli eletti: la voce spesso inganna, strappa l'ingannato al campiello, all'incudine, alla cazzuola, alla pialla, alla lesina, al boccale paterni, piaga insanabile! Io bacio in fronte il bifolco, il magnano, il muratore, il falegname, il ciabattino, l'oste onesti, industri; rifuggo dal pettoruto (*gloriosus*) stroppiapennelli.

Dissi bene non vinto dal beneficio, dissi male non punto dall'ingiuria: di voi, artefici, conosco appena il nome appeso a' sostegni delle vostre tele, de' vostri marmi. Non l'odio, il disprezzo, ma il vero m'ha mosso" (1847)<sup>1169</sup>.

---

<sup>1169</sup> ID., *Accademia di Belle Arti. Mostra di sculture e dipinti*, ivi, n. 42, pp. 329-31.

## Capitolo secondo

### I) *La pubblicistica a conferma dei valori tradizionali*

a) “Non è nuova, la conosciamo, l’abbiam sentita tant’anni sono; ma in sostanza val meglio d’ogni novità più moderna. Nelle belle arti il vero bello non invecchia mai. In fatti non sembra che il mondo si sia ancora annojato delle classiche poesie, delle pitture e sculture eccellenti, e d’ogni altra produzione perfetta d’immaginazione o di sentimento, per quanto antica ella sia. E’ troppo naturale che negli spettacoli musicali si desiderino e si cerchi novità: va bene il tentarla, il prepararla a quando a quando, e si può sperar d’ottenerla, allorché concorrono talento, sapere e diligenza. [...] Ma voler vivere di continue belle novità, è pretendere troppo. La esperienza lo dice, e la ragione ci avverte, che a conservar le misure e le norme del bello convien talvolta raddrizzare coi grandi modelli le idee ed il gusto.” – Paragona l’alterazione dello spartito con quella di un quadro: “Che peccato, dice ognun che ama e deliziandosi gusta le belle pitture, quando incontra un quadro di gran merito in cattivo stato, che peccato! Com’è tutto sporco e malconcio! La figura principale mostra il bel disegno, ma la caratteristica fisionomia è smorta e quasi falsa: il pittor le diè somma grazia e spirito; ma ciò s’indovina più che non si vede. L’accordo delle figure tutte è sparito: il caldo delle tinte è ammorzato dal sucidume: e poi quanti buchi, e sfregi, e scorzature! Oh povero quadro! Eppure fa gran piacere il contemplarlo, sciamando spesso, oh povero quadro! Ma quale incanto il vedere questo venustissimo lavoro in altro stato, se in questo ancora è di tanto effetto!” (1804)<sup>1170</sup>.

b) “Più della storia offre la mitologia ai compositori di ballo convenevoli argomenti, per la varietà delle decorazioni, e per la più naturale occasione di danza, oggetto essenziale di tai componimenti. Ma non ogni argomento mitologico è opportuno a quest’oggetto” (1804)<sup>1171</sup>.

c) “[Il Bello Ideale winckelmanniano] dà troppo alla regolarità estrinseca, ed io temo che la di lui definizione meni al freddo ed all’inanimato. Ne parlo per la sensazione che han prodotto in me i quadri di Mengs; di quel Mengs che era l’amico di Winkelmann, e quegli, che, dopo Rafaele, si era, al dir dello stesso Winkelmann, più avvicinato al bello. [...] Io credo che la vera definizione del bello *ideale* si trovi negli antichi. Essi non avevano il nome di bello ideale, ma conoscevano una parte della pittura che chiamavano *morale* (*etica*), e con questa parola esprimevan lo stesso che esprimiam noi” (1806)<sup>1172</sup>.

d) “Io non nego che spesso la Convenienza ristretta all’azione di poche figure necessarie, espressive, e caratteristiche non si arroghi la palme sopra un infinito stuolo di attori [...]. Questa economia di personaggi che sempre stimo, non sempre adotto: né credo prescritta dalla Convenienza in maniera che questa alla minima violazione di legge si dura, ov’anch’essa fosse, non abbia poi a placarsi, ed a condisendere a’ patti più miti. Ma esigo poi sempre che ogni attore anche l’ultimo sia necessario, sia attivo, sia consono al suo carattere. Se tale non fosse, desterebbe quello stesso sdegno e disgusto che muove un attore sulla scena qualunque volta o sia inutile, o non in istretta analogia con se stesso, o con istolta non meno che impertinente astrazione dimentiche il personaggio che agisce. [...]

E che si dirà di quella parte tanto musicale ed armonica, di quella parte che infonde anima e vita alle tele, di quella in cui i nostri gran coloristi emuli e confidenti della natura giunsero col magistero della Convenienza più industrie ad eclissare la fama dei greci pennelli! Abbi il vero per guida, e saprai colorire come conviene. [...] abbi il vero per guida, e otterrai la soavità delle tinte, i dolci passaggi, i tramutamenti insensibili. [...]

Se non che non basta alla Convenienza il seguire la verità; bisogna che aspiri e che tenda con ogni sforzo al sublime. [...] Se bastasse la verità, cosa di più cospicui vi avrebbe di un casolare, o di una officina copiata diligentemente dal vero in un finito quadro fiammingo? Questo meschino prodotto d’imitazione che tutto riducesi alla fedeltà di una copia, non passa agli annali del tempo, ned è registrato nei fasti della gloria severa. Il coglier il bello disperso nell’immenso quadro degli esseri, l’unirlo, il portarlo all’espressione più viva è la invidiabile meta a cui s’innalza l’artista studioso della più sottile Convenienza” (1814)<sup>1173</sup>.

e) “Lo studio del bello, in cui principalmente consistono le arti nostre, non è che lo studio della natura, da cui unicamente deriva ogni bellezza. Questa maestra universale di tutti i tempi e di tutti i popoli mentre somministrò ai primi edificatori le idee archetipe delle costruzioni comandate dal bisogno, spiegò loro davanti nelle varie disposizioni de’ suoi componenti i generali principii delle proporzioni e dell’euritmia, onde

<sup>1170</sup> B. B[ENINCASA], *I Zingari in Fiera: opera buffa nel teatro alla scala*, «Giornale Italiano», 1804, n. 27.

<sup>1171</sup> ID., *Ati e Cibale*, ivi, n. 20.

<sup>1172</sup> *Continuazione e fine del discorso sulla pittura*, ivi, 1806, n. 71.

<sup>1173</sup> *Discorso del signor ANTONIO DIEDO nobile veneto segretario della I. R. Accademia. Della convenienza da osservarsi nelle opere della pittura e scultura*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione della distribuzione de’ premj degli anni 1812. 1813. 1814. 1815*, Venezia 1815, pp. 9-24.

simmettrizzare il bisogno stesso, ed elevarlo allo splendore del tempio e della reggia: questa fondando nel cuor dell'uomo il sentimento della religione, della gratitudine, dell'amicizia, mosse la mano titubante ed incerta a tentare le umane somiglianze ne' tronchi e ne' marmi, ai quali diedero poi tanta vita e tant'anima i greci scalpelli. Ma questa nel proporre all'artista l'immenso apparato delle sue forme ne lasciò libera la scelta alla di lui ragione, siccome lasciò la difficile opera d'imitarle all'osservazione ed all'esercizio.

Giovani artisti, voi vi affaticate da lunghi anni, e s'affatica con voi tutta l'Europa a condurre la lenta matita nelle penose vie del rigore e del precetto. Noi siamo riusciti a sbandire dalle scuole il libertinaggio del secolo decimosettimo e decimottavo; noi abbiamo richiamati i muscoli alle legittime loro sedi, e le colonne ai loro naturali uffizii; abbiamo proscritte le chimere dalle nostre fabbriche, e i manierati contorcimenti e le impossibili ombre dalle nostre tale. Ma ov'è una moderna scultura che regga al confronto delle greche, un nostro tempio che pareggi la semplicissima maestà del Partenone o del Pantheon; ove un nostro pennello non già eguale ai prodigi narratici, e forse esagerati dalla storia di Apelle e di Zeusi, ma che non si umili in faccia alle opere tuttor vive e parlanti del grande Urbinate e degli altri celebri ristoratori delle arti italiane? Gli elementi de' nostri studii sono gli stessi per cui crebbero a tanta gloria gli antichi; eppure, se vogliamo esser giusti, dobbiamo confessarci di molto inferiori al loro merito. È vero che allontanandosi dalle origini i fu in parte nascosta la natura dai costumi, ed in parte viziata dal lusso: ma la natura ricercata dall'osservatore diligente e sincero non lascia di mostrarsi tuttavia in tutta la pompa delle sue bellezze; né ci mancano d'altronde gl'insigni esemplari di coloro che la meditarono senza ingombri nello stadio e nella palestra, e sui quali impiegarono le loro vigilie i maestri dell'età Medicea. È dunque nostra la colpa di non essere grandi siccome lo furono quegli uomini sommi, e la dobbiamo in gran parte [...] all'occuparci di vani ragionamenti [...] piuttosto che dell'utile imitazione: al consumarci nelle alchemiche indagini di un bello ideale e fantastico piuttosto che nella scelta e nell'applicazione del bello reale; al voler costringere la natura al sistema del partito e della scuola piuttosto che la scuola alle leggi indeclinabili del vero. Diciamolo un'altra volta: nella sola natura è compresa ogni possibile bellezza, né sapremmo crearcene alcuna idea oltre i suoi confini. I Greci portarono le arti all'altissimo grado che ammiriamo, scegliendo dalla natura e perfezionando coll'assiduo confronto e coll'opportunità dell'emulazione le belle forme che distinguono le loro opere e che sono un pregio essenzialissimo del bello artificiale: voi non potete correre altra strada per giungere a pareggiarli. [...]

Quantunque l'architettura, esclusane la parte ornamentale, non abbia un esatto e positivo oggetto d'imitazione nella serie delle cose naturali, e quindi le sue forme non sieno per la maggior parte immediate come nella pittura e scultura, le ricava però anche essa per analogia di cause e di effetti dalla natura, e le trasporta ai bisogni della solidità e della venustà dell'aspetto. [...]

Le forme ornamentali, non dipendendo dall'induzione e dall'analogia per l'impossibilità di esatta imitazione come le architettoniche, si devono necessariamente ritrarre dalla natura o dai costumi, non potendosi da noi fingere ciò che non è, né pretendere ad un bello immaginabile superiore alle reali bellezze. È però vero che l'arte ha il diritto di moderarle alle sue leggi, orinandole alle simmetrie e all'euritmia, ciò che non è contraddittorio alle naturali produzioni sempre pieghevoli alla mano dell'uomo. [...]

Non devo però omettere qualche cenno sulla pittura e scultura, che, soggette in gran parte alle stesse teorie, hanno di loro proprio il maggior contatto coll'immediata natura imitando, e non derivando da lei la bellezza, onde diconsi a rigor di termine arti imitative. Il bello ideale, che raccomandato dalla moda tenne a' nostri giorni coll'amor sentimentale tanto luogo ne' gabinetti filosofici e galanti, analizzato dalla spregiudicata e tranquilla ragione, o si riduce ad un impalpabile fantasma, o si risolve ne' semplici elementi naturali. Soppresso l'imponente suono del vocabolo, non sarebbe, né potrebb'essere che il sommo bello, cioè il complesso di tutte le perfezioni in ciascun corpo, ossia il bello sparso in tutti i corpi della stessa specie e ridotto in un solo. Ma ciò suppone la previa definizione del bello parziale che sinora ignoriamo. Noi non abbiamo né un sentimento, né un consenso universale sulla vera bellezza degli occhi, della bocca, di tutto il volto [...]. Lo stesso vale per le forme delle membra [...]. Diremo dunque più propriamente che il sommo bello risulta non dal complesso delle indefinibili forme perfette, ma dall'esclusione delle imperfette a noi note per uno spontaneo sentimento dal facile confronto colle migliori. Diremo in secondo luogo che il confronto debb'essere istituito tra le forme propositeci dalla natura, fuori di cui, non dandosi bello reale, non si otterrebbe che un bello fittizio e di convenzione, necessariamente inferiore al vero: in terzo luogo, che qualunque perfezione di forme non basta alla bellezza se non è adattata al carattere della cosa rappresentata, in che consiste ciò che dai Latini chiamasi decoro, e da noi convenienza. [...]

Quantunque il primario oggetto delle arti imitative sia la vera e semplice natura, non dobbiamo però escludere troppo severamente dalle leggi dell'imitazione le forme composte, adottate da tutte le genti nelle espressioni mitologiche e religiose, le quali quando siano stabilite nell'universale opinione e non contraddittorie, né assurde, entrano quasi ad arricchire di una possibile specie la natura stessa, e l'arte di un nuovo genere di bellezza. Ma a ciò si richiede che la composizione nasca primieramente da idee tra loro affini e concordabili. [...]

La pittura e la scultura hanno anch'esse la loro parte ornamentale che comprende quanto appartiene per consenso agli oggetti rappresentati, o pure astrattamente riguarda i bisogni e le usanze dei tempi e dei popoli. [...] Ove abbiano origine dai prototipi naturali, la bellezza delle loro forme consiste nella conservazione e nella



semplicità degli originali lineamenti; [...] ove appartengono ai costumi o probabili o conosciuti delle nazioni, devono necessariamente seguire le relazioni della storia, e l'indole de' tempi e de' luoghi" (1817)<sup>1174</sup>.

f) "[Pittura] *Programma*: Venere in forma di cacciatrice comparsa ad Enea sui lidi della Libia.

N. 1 coll. Epigrafe = *Quel nocchier che si figura – Ogni scoglio, ogni tempesta, ecc.* = La niuna osservanza di costumi, le trascurate prescrizioni del programma, per le quali dovevasi distinguere la figura di Venere, la mancanza totale di effetto e di colorito congiunta ad uno scorretto disegno lo rendono immeritevole del premio.

N. 2 = *Multosque per annos – Errabany acti fatis maria omnia circui* = La Commissione ha rimarcato mal combinata la composizione, le attitudini de' protagonisti fredde e stentate, una notevole scorrezione di disegno, segnatamente nella figura di Venere, ed un'assoluta mancanza di situazione, di costumi, di armonia in mezzo a qualche parte trattata con discreto vigore di colorito.

N. 3 = *Vanne ora lieto ove il sentier ti mena* = Se nella figura di Venere avesse l'autore osservate le leggi dell'equilibrio, se il colorito avesse maggiori gradi di luce, e se fossero rappresentati i costumi frigii invece de' romani, come richiedevasi dal soggetto, avrebbe contrastato l'onore della palma.

N. 4 = *Pedes vestis defluxit ad imos: E vera incessu patuit Dea* = Ad onta di qualche estremità trascurata sì nel disegno che nel colorito, e di qualche parziale difetto di attaccatura di membra, la commissione ha assegnato il premio a questo quadro pel soggetto ben rappresentato, per la bella composizione, per l'espressione, pel fondo e per molti pregi di disegno e colorito sparsi che vi sono.

Se ne trovò autore

Il sign. Gallo Gallina, cremonese, allievo dell'I. R. Accademia" (1817)<sup>1175</sup>.

g) "La diligenza nelle arti imitative consiste nella profonda e continuata osservazione e meditazione sopra l'archetipo che si prende a copiare, e nell'accurata meccanica di cui ci serviamo siccome mezzo d'imitazione. Dall'incessante raccoglimento delle facoltà morali e fisiche, a cui obbliga l'osservazione, nasce grado grado la percezione e l'intelligenza, la quale si insinua per modo in noi e s'immedesima ne' nostri sensi, che volendo noi effigiare o esprimere un dato oggetto, siamo tratti a rappresentarlo secondo quell'impressione che si è in noi formata, ed in quella guisa lo sentiamo, e non altrimenti. Imperocché non potrà un pittore od uno statuario che abbia esaurita la diligenza nei primi principi, spese molte vigilie sulle proporzioni, e fatto uno studio metodico e profondo sull'anatomia, non potrà, dico, presentare all'occhio dello spettatore una figura che desti il ribrezzo collo slogamento delle ossa, e queste o in corrispondenti fra loro in dimensione, o coperte di muscoli stranieri alla stessa natura. [...]

Non è che colla diligenza, colla lunga meditazione e con un metodo regolare di studio che s'acquisti il raziocinio e la pratica, e non è che dipendentemente da questi mezzi s'apprendano le vere dottrine dell'arte, e che se ne giunga al possesso. [...] Allorché l'artefice è padrone dell'arte, e che il dominio acquistatone fu in forza della lunga consuetudine e della ragione, riesce difficilissimo, per non dire impossibile, ch'egli si lasci strascinare dallo spirito di novità, dalla moda o dal capriccio, sempre riluttanti contro il vero sistema, a meno che le innovazioni non siano consigliate dall'esperienza, e sanzionate dalla ragione istessa" (1818)<sup>1176</sup>.

h) "Pittura. Programma. La lucerna di Anassagora.

N. 1° coll'epigrafe – *Non habet infelix Numitor, quod mittat amico Quintilioe, quod donet, habet.* – 2° *Semplice ed uno il tuo soggetto sia* – 3° – *Ove la gloria alle bell'opere è sprone* – 4° – *Turpe fuit vinci, quam contendesse decorum est* – Quantunque parzialmente non siano destituiti di qualche merito, pure in generale appalesano che i loro autori non sono ancora bastevolmente esperti ne' principi fondamentali dell'arte onde avventurarsi con probabilità di successo in questa difficile gara. 5° – *On apprend par expérience* – La composizione, il partito del chiaroscuro, e principalmente la testa di Anassagora, la quale è ben dipinta, non sono senza merito; ma il tozzo e la pesantezza che domina nella proporzione delle figure, il tuono alquanto ferrigno in molte parti del colorito, e una durezza di esecuzione lo escludono dal premio. 6° – *Povera e nuda vai, filosofia* – La buona composizione, il partito della luce bene maneggiato, il tocco pastoso e libero del pennello, la verità, l'espressione ed una certa accuratezza di disegno sono qualità tutte che fanno sorpassare al notevole difetto fra piccoli altri di aver soverchiamente sacrificata la figura di Pericle; fu quindi giudicato meritevole del premio, e se ne trovò autore il signor *Odorico Politi*, di Udine" (1818)<sup>1177</sup>.

<sup>1174</sup> *Discorso letto nella grande aula dell'imperiale regio palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premi dell'imperiale regia accademia delle belle arti, fattasi da S. E. il signor conte di Saurau, governatore in Milano, il giorno 9 agosto 1817, «Biblioteca Italiana», II (1817), 5, pp. 508-17.*

<sup>1175</sup> *Estratto dei giudizi delle commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1817, ivi, pp. 518-22.*

<sup>1176</sup> *Discorso del sign. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula re, dell'I. R. Palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia della belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 20 agosto 1818, ivi, 9, pp. 117-24.*

<sup>1177</sup> *Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell'anno 1818, ivi, 9, pp. 124-26.*

i) “L’arte musicale dai filosofi della Grecia e da tant’altri saggi fu reputata di sì alta importanza, che nel rivedere quelle loro sentenze ognuno non può dispensarsi al primo sguardo d’essere preso dallo stupore o dal dedurre che siano state piuttosto dalla smania di singolarizzarsi, che da sano e maturo criterio suggerite. Platone riguardava la musica come la parte più essenziale dell’educazione, e stabilitala per fondamento d’ogni morale e d’ogni politica, opinava, al dire di Tullio, che cangiarsi non potessero le leggi musicali senza un sovvertimento delle leggi pubbliche. Lo Stagirita di lui discepolo, zelatore delle stesse massime, seriamente le avvalorò, e con maggiore efficacia le espresse. Quando si legge che Terpandro sedò una ribellione in Isparta col mezzo della musica, che Egisto attaccò invano la fedeltà della consorte del grande Atride finchè stette a’ di lei fianchi un citaredo, cui era stato raccomandato espressamente di non uscire dal modo dorico; quando il Socrate della Cina, Confucio, sosteneva essere impossibile che uno stato potesse senza musica ben regolarsi, non saremmo tentati a primo slancio di riguardare come gratuite simili asserzioni, ed a ritenere per favolosi sì fatti racconti? E pure se si pondereranno i meravigliosi effetti dell’armonia, base ed elemento dell’arte musicale; se rifletteremo al potere che questa esercita sopra i nostri sensi, sarà forse mestieri il convenire che non a bizzarro talento fu sentenziato da quegli uomini gravi. Dominatrice delle nostre sensazioni, è per essa che siamo trasportati dal dolore al piacere, dalla tristezza all’ilarità, dallo stato di quiete, di abbandono, di trepidazione all’ardire, alla pugna, alla ferocia. [...]

L’analogia ed i rapporti di questa indivisibile compagna dell’ordine discorrono con tutte le cose, e quantunque siano essi in gran parte avvolti nel mistero, sussistono tuttavia e frequentemente si mostrano. Un pezzo di cristallo a superficie piana, sopra cui sia posta dell’arena, reso sonoro collo strofinare di un arco da istromento, ad evidenza ci mostra che una relazione esiste fra il suono e la linea, perchè quell’arena brulicando forma tante figure regolari quanto maggiore o minore fu l’oscillazione del suono. [...]

L’armonia è l’anima della natura; come tale torna un dono che la natura stessa comparte ad alcuni esseri privilegiati da lei prescelti ad imitarla. Ciò nondimeno può conseguirsi mediante l’infessato studio ed il continuato confronto da coloro cui la natura non abbia volto totalmente il dosso. Senza armonia in tutte le produzioni umane, e particolarmente in quelle che sono figlie del genio, non v’ha prestigio di bellezza. [...]

Nelle arti imitative, e segnatamente nella pittura, fa d’uopo distinguere l’armonia prodotta dalla proporzione delle forme da quella che risulta da uno o dall’aggregamento di più colori adoperati per effigiare una figura o qualsivoglia oggetto e decorazione. La prima è comune alla tre arti sorelle, ed ha leggi fisse ed indeclinabili; la seconda, abbenchè per la parte ornamentale debba conoscersi anco dall’architetto, appartiene esclusivamente alla pittura. [...]

Consistendo il risultato armonico nella esatta degradazione delle tinte e nel grato consorzio de’ colori fra loro, è necessario per conseguirlo che l’iniziato nella pittura volga primieramente tutta quanta l’applicazione sua a conoscere l’effetto della luce sui corpi, e ad imitarla più perfettamente che può, sia colla matita, o sia con un solo colore. Imperocché ottenuta l’imitazione con questo mezzo, è già in possesso della parte integrale dell’armonia la perfezione del disegno. Una figura *monocroma* può essere armonica e destare l’eguale interesse che si prova nel riguardare una figura *cromatica*, poichè i gradi delle differenti tinte conducono l’osservatore a supplire a ciò che vi manca colla propria immaginazione, come succede delle stampe incise. Un tono più robusto in un pannello presenta l’idea di un colore vivace e più o meno bruno; un frizzo di luce rinserrato fra le ombre porge il luccicare di un metallo; così le carni, la trasparenza de’ veli, i pannolini, i vapori dell’aria sono maneggiati con tinte più soavi, le quali hanno relazione coi colori delicati e composti. Educata la pupilla all’imitazione degli effetti della luce, aggiunga pure il giovane artista le cognizioni dei colori, intraprenda l’arte di comporre le mescolanze, non si stanchi dal lungo esercizio, dalle prove, dal continuo raffrontare i suoi parti prima con quelli della natura, indi cogli altri degli uomini sommi che immortali seco lei gareggiarono, ed arriverà grado grado a carpire alla luce i suoi effetti. Troverà nell’investigare l’indole dei colori, nel mischiarli, nell’avvicinarli fra loro, i differenti rapporti, i riflessi che reciprocamente mandano e ricevono. [...]

Sì, l’armonia, la costante alleata della bellezza, prepotentemente signoreggia la nostra sensibilità; ella scuote dal fondo dell’anima i nostri affetti, allieva gli affanni, presiede all’ordine, ispira l’amore. Tutto risente il suo potere: [...] allorchè sulle scene il suono accompagna la mimica ed il canto, noi ci abbandoniamo all’estasi, e per essa secondo la disposizione degli affetti siamo condotti al sentimento di una dolce melanconia, al pianto, al riso, al terrore, e forse per qualche parte consonante d’interna od esteriore conformazione di organi siamo spinti all’amore ed alla simpatia” (1819)<sup>1178</sup>.

j) “Pittura – Programma. Raffaello Sanzio da Urbino presentato da Bramante al Pontefice Giulio II. La Commissione nell’unico quadro coll’epigrafe – *Ecco l’idea del nobile genio e del bel volto, in cui – Tanto natura de’ suoi doni ponea, ecc* – Lodata la composizione semplice ed adatta al soggetto, non ravvisò una sufficiente unione di altri meriti per giudicarlo degno di premio” (1819)<sup>1179</sup>.

<sup>1178</sup> Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell’I. R. Accademia, letto nella grande aula dell’I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de’ premi dell’I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 20 agosto 1819, ivi, 16, pp. 111-21.

<sup>1179</sup> Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell’anno 1819, ivi, 16, pp. 122-24.

k) “Giovani alunni! Noi trovammo l’arte non solo già adulta, ma sfarzosa e nel più grande splendore; e noi siamo debitori agli avanzi della colta antichità, all’industria, all’amore della gloria degli avi nostri se abbiamo sott’occhio degli archetipi in cui è infusa la vita. O sia che prendiamo ad imitarli, o che li contempliamo, la nostra possa vien meno, e scuotere ci sentiamo fino al fondo dell’anima dal sublime che da essi emana. Al sublime quindi, che tanto entusiasmo infonde nei gentili intelletti, volger deve l’artista lo sguardo e la mente quando d’alti pensamenti sia invaso, e quando non aspiri ad una fama fugace. Quantunque non poche penne siansi tinte per quest’idolo affascinante, pure o per essere state condotte da chi non conosceva l’esercizio di queste arti lasciarono dei voti da riempire, o per divergenza di opinioni, o per definizioni soverchiamente astratte e metafisiche, il che più rileva, trassero sovente in errore i giovanili ingegni. Non già ch’io m’attenti e presuma con tale asserzione di portare la face della verità, e dilucidare una materia di tanto momento; ma da artista e senza punto consultare le mie forze a petto dell’elevatezza di questo medesimo subbietto accrescerò il numero di que’ che lo hanno trattato, coll’esporsi sul sublime le mie riflessioni.

Essendo il sublime un aggregato di molti elementi, abuserei inurbanamente della vostra sofferenza se tutto quanto il concetto io abbracciassi nel teorico ragionamento che per istituto debbo tenermi quest’oggi. Limiterommi perciò a favellarvi della sola espressione, la quale nella pittura e scultura n’è la parte più integrale del sublime, perchè senza di essa le opere di queste due arti imitatrici riescono mute, manuali ed insignificanti.

Al pittore per conseguire nelle sue opere la verità dell’espressione fa d’uopo ch’egli preferisca di consultare più la natura che l’antico, differentemente dallo statuario, il quale otterrà lo stesso scopo coll’attenersi più scrupolosamente ai greci modelli, non omettendo anch’egli lo studio della natura.

Il definire l’espressione nel senso più esteso troppo lungi mi condurrebbe dal mio proponimento, poichè in termini dell’arte racchiude lo stato attivo e passivo della nostra anima, del nostro corpo, delle passioni tutte e de’ movimenti. Presa quindi nel senso più stretto, sembra che la significazione di questa parola si restringa alle arie di testa ed al gioco della fisionomia. L’azione non è che la conseguenza dell’espressione, ed essendo secondaria si riporta a ciò che si opera per mezzo della positura o pei movimenti del corpo. I tratti del viso, più che altro, palesano le nostre sensazioni, le nostre abitudini, le nostre intenzioni. Uno che sia addolorato o rivolgerà gli occhi al cielo, o aprirà la bocca esclamando; oppure abbasserà tratto tratto lo sguardo a terra umido di pianto, e comprimerà le labbra quasi soffocando internamente il tormento che non vorrebbe celarsi, e ciò a misura dei principj morali che in lui agiscono, cioè se di forza o debolezza di animo. Così la giovialità, la malinconia, il diletto, la pena, la calma, l’agitazione, l’odio, l’amore, l’indolenza, il furore, la mansuetudine, la disperazione si manifestano sul volto con quella alterazione e col riposo di que’ muscoli e tendini, col raggrinzimento della cute, per mezzo in somma di quegli organi che la più grande meccanica, la Natura, ha all’effetto congegnati.

Ma sento già rispondermi: per venire in fama deve il pittore attendere alla bellezza; la bellezza esclude le alterazioni, ed i Greci la ritrassero per eccellenza, conseguentemente loro esser devono i di lui precettori e le stelle che lo devono condurre. Al che io soggiungo che altr’è bellezza di forme, altr’è verità di espressione; ambidue requisiti necessari per ottenere nelle arti imitative il sublime. Massima poi sicura dell’arte ella è che senza espressione la bellezza sarebbe insignificante, come senza bellezza l’espressione sarebbe disagiata. È dall’azione e reazione di queste due qualità, dal consorzio e dall’accordo di queste proprietà discordanti che emerge la bellezza che tocca e che interessa. Non v’ha contrasto in quanto al primo de’ requisiti non giungerà l’artefice a dare bellezza alle forme, quando non ricorra ai greci esemplari, e se pure vi giungerà senza siffatto sussidio, sarà per vie ardue, con indicibili sforzi e per doni, direi quasi, soprannaturali. Relativamente al secondo, considerata l’espressione nel senso più stretto, deve il pittore, per non andare errato e non cadere nel falso, appigliarsi all’archetipo soprano, la Natura. Non perchè i greci esemplari siano destituiti di una parte tanto indispensabile per farsi ammirare, ma perchè pochi sono essi in confronto dell’infinita estensione de’ rapporti che ha l’espressione, e perchè tutti i modelli greci alla scultura appartengono.

La maggior parte de’ lavori di greco scalpello che sottratta alla distruzione del tempo e degli uomini siaci rimasta in eredità, si riduce a tronchi di simulacri d’Iddj, di Eroi divinizzati, di uomini che nelle armi, nelle magistrature e nella filosofia si distinsero; consiste in bassorilievi e frammenti, la cui rappresentazione riguarda i riti, le pompe ed i costumi di quel popolo colto. Eppure possedga il pittore tutto quanto questo tesoro, lo abbia egli minutamente considerato e copiato; ma allorchè gli avverrà di dover dipingere i singhiozzi e l’abbattimento di Agar nell’atto che si congeda da Abramo, troverà egli fra tanto corredo d’imitazione una testa che più confaccia al sentimento, che sia più acconcia ed espressiva di quella che ritrasse il Guercino nel suo quadro che adorna queste gallerie? Il numero degli esempi ond’io potrei rafforzare l’argomento è troppo grande per soffermarmi più oltre in citazioni, nè il paragone reggerebbe fra un pezzo di marmo effigiato ed una superficie piana parimenti effigiata, la quale non solo le forme, ma le altre qualità della natura rappresenta.

Ci ha una notevole diversità fra la pittura e la scultura, ed ognuno che abbia qualche tatto pratico in queste arti ne rimane di leggieri convinto, perchè di diverso meccanismo ed artificio amendue si servono per l’imitazione. Posto il modello naturale sotto lo sguardo, trova il pittore coi colori disposti sulla sua tavolozza i vari toni delle tinte imitanti quella cute sotto di cui scorre il sangue, quella trasparenza e lucidezza che riceve l’umore cristallino degli occhi, quella gradazione di vermiglio di cui sono incarnate le labbra secondo le differenti età,

la variata e lucida tinta che presentano gli ondulanti od arricciati capelli; trova in fine il rossore virginale, la sparutezza dell'inopia, il pallore della morte. Assistito viceversa lo statuario di minori mezzi, e costretto a maneggiare una materia che non si presta alla sottigliezza, trasparenza e varietà della natura, vi supplisce artificiosamente, riducendo lisce alcune parti, altre gregge espressamente trattando, procura con trafori di ottenere leggerezza, altera alquanto gli sporti e le incassature, ed omette tutto ciò che percosso dalla luce in tutti i punti diminuirebbe o distruggerebbe l'effetto del suo lavoro. In fatti sostituisca il pittore al modello naturale una testa grecamente scolpita, ed avrà sott'occhio eleganti e ben tornite forme; ma oltre la privazione delle tinte cercherà invano e ciglia e pupille dotate dalla natura di una grande mobilità, perchè destinate precipuamente all'espressione. Oh potessimo noi contemplare que' prodigi di greco pennello tanto decantati dalla storia dell'arte, il Gialiso di Protogene, che salvò dal saccheggio una città, le Alcmene e le Elene di Zeusi, la battaglia di Maratona dipinta nel Pecile di Atene da Polignoto, le produzioni di Parrasio, di Apelle e di Etione, che la delizia ed insieme la magnificenza formarono di Alessandro, di tanti Monarchi e di tante città! Noi saremmo allora appieno convinti del divario che corre fra le due arti, sebbene sorelle; noi potremmo allora, oso dirlo, prendendo a copiare quelle opere, arrischiarci a porre in non cale la sovrana maestra. Ma sgraziatamente più non esistono: col lungo volgere degli anni tutto scomparve, e gl'incrostati encausti di Pompeja e di Ercolano salvati dalla distruzione da un agente distruttore, quantunque siano ammirandi ed evidenti testimonj del valore di uomini sommi, non ci compensano però di una perdita infinitamente maggiore; d'altronde poi l'Apennino e un lungo spazio di terreno da noi li separano.

Non è perciò che il pittore nell'esprimere le passioni che principalmente si manifestano nella parte più nobile del corpo umano abbia a dare un bando alle reliquie della greca statuaria. Egli si allontanerebbe allora dallo scopo importante, la bellezza. Anzi per quanto poche quelle reliquie esse siano a fronte dell'infinita modificazione degli affetti, per quanto la materia di cui sono elleno composte sia priva delle qualità indispensabili per la pittorica imitazione, vogliono essere tuttavia le norme che il pittore deve seguire onde ovviare quei difetti che comunemente ne' modelli naturali s'incontrano: se non che bisogna ch'egli se ne stia ben guardingo nell'applicarle. È a questo scoglio che vanno a battere i fragili intelletti. Pur troppo si scorge ben sovente l'augusta fronte di Giove gravida del presente, del passato e dell'avvenire applicata ad un contadino o ad un miserabile, sul cui viso dovrebbero raffigurarsi i solchi impressivi dalla fatica, dal disagio, dal rigore della sciagura: pur troppo e gli occhi bovini della Dea della sapienza e quelli dell'altera Giunone, quali li descrisse il divino Omero, si veggono incassati nell'umil fronte della Vergine di Nazaret; e pur troppo le forme taurine del domatore dei mostri sono spesso sostituite perfino ai cinedi.

La bellezza ideale non si confà a tutti i generi di espressione di cui ha bisogno il pittore. I Greci hanno effigiate le loro divinità con caratteri ad esse propri e convenienti, e scansarono que' tratti che potevano dar indizi di passione. Il riposo dell'anima riguardato da Platone come uno stato di mezzo fra il piacere e la pena ammette una leggiera espressione, ed esclude quasi totalmente l'alterazione dei segni visibili, per cui da questo accordo e dalla reciproca elisione di questi sensi scaturisce l'alta bellezza. Laonde la tranquillità ed il riposo possono considerarsi nel tempo stesso come una conseguenza di quella compostezza e severità sì raccomandabili agli occhi de' Greci, i quali riguardavano un movimento troppo precipitato od una contorsione come contraria alle idee della costumatezza ed annunciante una specie di rusticità nelle maniere. L'idea suprema di questi principj si trova impressa in tutte le figure della divinità, di modo che le immagini di Giove ed anche quelle de' Nubi subalterni sembravano esenti da passioni. Con simile sagacità operavano gli antichi artefici nella rappresentazione delle figure degli eroi: non esprimevano affezioni umane che non convenissero all'uomo saggio, il quale sa contenere il fuoco delle passioni, e non ne lascia sfuggire che delle scintille, affinchè quelli che lo onorano e che cercano di esaminarlo, possano indovinare ciò che succede nel di lui animo. Non si scorge sul viso de' Numi e degli Eroi dell'antichità nè l'aria fina e scaltra, nè lo sguardo ironico e maligno, ma vi si scopre la calma e la confidenza accoppiate alla franchezza ed al candore. Ora se questo canone, se questa massima filosofica potrà servire proficuamente al pittore per rappresentare la divinità e tutti quegli enti che hanno con lei rapporto o a lei s'avvicinano, non sarà confacente per tutte le altre figure richieste dalla storia o dagli argomenti pieni di passioni e di affanni, perchè adottandola indistintamente in ogni volto, in ogni figura, verrebbe ad escludere la varietà, a stampare un generale carattere di fisionomie, quindi queste tornerebbero fredde ed insignificanti, di uniforme espressione, pertinenti ad una sola famiglia, fuori del verisimile.

Noi abbiamo, egli è di fatto, oltre i simulacri delle Divinità delle opere greche veramente portentose, dove l'espressione si riscontra a quel grado di sublimità che sforza ad inarcar le ciglia, e dove l'alterazione serve mirabilmente all'uopo; le quali opere giovano infinitamente il pittore. Il punto però sta nel considerare, convien ripeterlo, l'artificio adoperato dallo statuario, e nel saper discernere in esse la giusta proprietà di quel sentimento ch'egli ha voluto esprimere. Il fare del Laocoonte un martire della nostra religione sarebbe incorrere nel falso della espressione, perchè il martire soffre con ilarità e con rassegnazione, il Laocoonte grida, e sia detto con pace di Lessing, grida a tutto potere.

Per quanto il pittore debba attenersi alla nobiltà delle forme ed appigliarsi preferibilmente alle greche, ciò nondimeno gli è lecito qualche volta l'allontanarsene, il che non si addice alla scultura. Il troppo grecizzare, parlando di fisionomie, lungi dall'accrescere l'espressione, la snerva e ne toglie la verità. Imperocchè le stesse forme caricate contribuiscono col confronto a dar risalto alla bellezza ed all'espressione, in quello stesso modo che il sagace tragico al coraggio contrappone la vigliaccheria, agli affetti più dolci le furie, al candore la

malignità più nefanda. Un ceffo arcigno contrapposto ad una fisionomia nobile e delicata aumenterà scambievolmente l'espressione di amendue i caratteri. Non sono rari gli esempi di questo partito negli uomini sommi. Il Giuda collocato da Leonardo vicino a S. Giovanni e non discosto da Cristo fa un meraviglioso contrasto colle forme divine dell'Apostolo e del Redentore; così il Domenichino nel martirio della vergine Agnese ottenne tutto quanto l'effetto del raccapriccio col volto dell'atroce e freddo carnefice preso ad imprestito da un vero sicario, e con quello della Santa tolto veramente dal paradiso. Non meno i Greci stessi sentirono il magico risultato di questi contrapposti. Noi vediamo spesso nelle composizioni effigiate sopra i vasi figulini i protervi e deformi satiri frammisti alle leggiadre ninfe, e lo stesso Dio Pane sedere nell'Olimpo coi maggiori Numi.

Si persuadano una volta i sostenitori del bello ideale, che la vera sublimità consiste nel dare ai varj caratteri delle figure di cui è composta una scena pittorica la giusta loro particolare espressione; che uno che debba essere estenuato per disagi, per malori e per le affezioni urterà all'occhio dell'uomo pensatore se con membra lacertose e ben tornite sarà rappresentato; che le opere del Mantegna, del Durerò, dei Bellini e di tant'altri quattrocentisti, comechè manchino di venustà e leggiadria, contengono un maschio sapere dal lato dell'espressione, la quale le fa anteporre alle fisionomie leziose tutte modellate ad uno stampo che scontrasi sovente nei quadri della nostra età; che Raffaello, il pittore per eccellenza, coll'aver studiato quelle opere, la natura e l'antico giunse ad imprimere ai volti dei tre angeli, che minacciosi sono in atto di percuotere Eliodoro, quella nobiltà, divinità e quel prestigio di bellezze che stanno col rigore esatto del loro ufficio

Che se il pittore per voler cogliere nella giustezza e verità dell'espressione deve abbracciare la natura, vestendola più che può, secondo i casi, di greche forme, lo scultore che tenda allo stesso fine deve in vece adocchiare la natura abbracciando l'antico e non iscostandosi menomamente dalle orme che i Greci lasciarono impresse, giacchè gli somministrano un tipo nobile, più sicuro, più immediato e più adottabile in generale per le espressioni che gli occorrono. Obbligato nell'arte sua a lottare coll'opacità e la pesantezza della materia, non può egli, eseguendo o statue o bassorilievi, dipartirsi da certe costanti linee, da que' profili, dall'artificio in somma che quegli uomini insigni ammaestrati dall'esperienza posero in opera con felice successo in tutte le loro produzioni. [...]

Contuttociò, ad onta che lo statuario abbia de' modelli che per essere depositarj del sommo sapere nell'arte sua gl'intimano una cieca ed indeclinabile imitazione, non deve trascurare di volgersi alla maestra di quegli stessi che li produssero. Troverò sempre in lei bellezza ed espressione che non avrebbe mai immaginate, e che ritraendole renderanno sempre più pregevole il suo lavoro" (1820)<sup>1180</sup>.

l) "Pittura – Programma. Belisario cieco accoglie gli atti riconoscenti d'una rustica famiglia, da lui un tempo salvata dalla strage degli Unni. Scena descritta da Marmonet.

N. 1° coll'epigrafe – *O tu che forse lacrimando vai – dell'esul cieco sopra i giorni amarii, ec.* – Si distingue per una certa vaghezza di colorito, libertà di tocco e armonia dell'effetto. 2° - *Y a-t-il au monde un mortel plus heureux que moi?* – Ha fatto alcune parti accuratamente trattate, principalmente nel protagonista e nelle due figure virili. 3° - *Virtus ubicumque felix* – È il più giudizioso nella composizione, ed il più nobile nell'espressione. Essendo però ciascuno degl'indicati quadri troppo evidentemente mancante in più d'una delle qualità essenziali dell'arte, senza un discreto accordo delle quali non saprebbero gli artisti aspirare all'onorevole distinzione del premio, fu costretta la Commissione a rinunciare per quest'anno al piacere di coronare gli sforzi dei concorrenti di questo ramo importante delle Belle Arti" (1820)<sup>1181</sup>.

m) "Due specie d'azioni abbiamo avuto sulla scena dai greci in qua; consiste l'una nella rappresentazione d'un fatto straordinario, grande e verace, o per tale creduto; l'altra nella pittura di un fatto naturale ordinario, vero, o finto. Nella prima specie, la natura è alterata ed ornata magnificamente dal bello *ideale*; nella seconda lasciata alla natura tutto l'andamento della sua semplicità. Ma in questi benedetti *dramma*, che altro ordinariamente non sono se non romanzi dialogati, io non vedo né la grandezza, né la verità, né il bello ideale, né la natura nativa, semplice e vera; quindi il *dramma* che voi difendete, non riesce ad elevare e scuotere la mia mente come fa la tragedia, né mi destò quella lieta meraviglia che nasce dal vedere la natura sottilmente intesa, e con grande artificio imitata. Si potrebbe aggiungere che il terrore ispirato dalla tragedia è bello e gradevole, però che noi riguardiamo come in pittura que' fatti che sono assai lontani da noi per tempo, per luogo e per circostanze; laddove questi vostri *drammi*, che il cielo benedica, rappresentandomi ordinariamente costumi a noi vicinissimi, il terrore e la tristezza che destano sono troppo urtanti, e non derivano che da un manierismo artificiale. Nessuno torcerà gli occhi da una tela ove sia dipinto il sacrificio d'Ifigenia; ma chi potrebbe vedere quell'atto crudele che oggi si rinnovasse" (1821)<sup>1182</sup>.

<sup>1180</sup> Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 29 agosto 1820, ivi, V (1820), 20, pp. 116-25.

<sup>1181</sup> Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell'anno 1820, ivi, pp. 125-26.

<sup>1182</sup> X., Teatro Re. Elena e Gherardo, *dramma spettacoloso*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 160, pp. 637-39.

n) “[L’invenzione e la composizione] costituiscono il sublime dell’espressione generale, quindi per produrlo nelle opere dell’artista è mestieri che ambedue con pari pregio e concinnità vi concorrano. E volendo io a malgrado della prenotata difficoltà tentare di distinguerle, avviso che possa considerarsi l’invenzione rispetto alla pittura e scultura qual lavoro di fantasia, e che alla composizione il titolo più convenga di raziocinio, siccome quello che agisce contemporaneamente alla prima, e della prima n’è il moderatore. Riguardo all’architettura, essendo un’arte tutta calcolo e ponderazione, si riporta intieramente alla seconda facoltà.

L’invenzione sembra doversi definire quel parto dell’immaginativa eccitata dalla scelta e dalla descrizione di un argomento, ed usando il linguaggio dell’arte, è propriamente quel getto di pensieri che fa il pittore o lo statuario sulla lavagna, sulla carta o sulla creta mentre si raffigura, o dopo aver tracciata nella propria fantasia la scena del soggetto ch’egli deve trattare. Quando l’artista abbia educata questa sua facoltà alle idee nobili e grandiose, il getto racchiude talora di primo slancio tutto il fuoco e tutta l’anima con cui fu concepito, porta l’impronta di tutto il sublime, né abbisogna di posteriori modificazioni, in quella stessa guisa che il poeta caldo talvolta di felice ispirazione, e seduto diremmo sull’apollineo tripode esprime con estemporaneità divini concetti che in altri momenti gli nega la Camena iteratamente invocata. Egli è appunto per questa proprietà comune alla poesia ed anco all’eloquenza che l’invenzione pittorica fu da taluno definita per la parte poetica dell’arte, e che similmente le immagini dell’oratore e del poeta per pittura vennero dai retori qualificate: egli è per quell’estro di cui sono animati ed in cui sono assorti i cultori delle arti belle e delle muse che il sentenzioso Flacco emancipò dal precetto, ed accordò loro un’eguale licenza di espressione e di ardimento.

In mezzo però a tanta analogia di rapporti che collega le arti imitatrici colle descrittive, ed all’identità degli effetti che producono queste figlie tutte della fantasia e del genio, in mezzo ai grandi vantaggi che reciprocamente si prestano, ha ciascuna un modo particolare di concepire ed esprimersi. La plastica, quantunque in stretta cognazione legata o per dir meglio germana alla pittura, non può servirsi pei suoi bassorilievi degli arditi concetti che si confanno alla piana superficie su cui l’altra distende i suoi colori, e così viceversa i piani ed i componimenti per una rappresentazione a bassorilievo (e talora l’attitudine e la movenza di una statua) non tornano bene spesso a grado se li veggiamo adombrati in una pittorica produzione. Tanto meno poi si che l’una che l’altra possono trarre un buon risultato dagli altrui pensieri, obbligate che siano a contenersi negli estremi della descrizione di un soggetto espressamente tessuta da un poeta o da chi non è artista. Che sia in arbitrio di chiunque l’immaginare un quadro è verità, ma che siffatte invenzioni riescano commendevoli senza essere rifiuse a talento dall’esecutore è ciò che forma un punto di obbietto. Non tutto quanto viene descritto può essere con buon risultamento tradotto dal pennello, dalla matita o dallo scalpello, né conservare l’eguale impronta. Abbiamo pure le arti del disegno colle altre che egualmente al diletto tendono affini le idee, e comuni i precetti, si addica meritatamente a tutte quante il vocabolo di belle. E che perciò?... non esiste, come già dissi, fra le arti più direttamente congiunte una differenza sul modo di presentare gli oggetti? Non ha forse ciascuna di esse, dirò così, una sintassi propria e particolare? Il gesto compagno della parola non è talora più espressivo della parola medesima? Non ha esso sovente un garbo, un giro, un lato più dell’altro leggiadro che appartiene alla invenzione, e che non si può descrivere, né tampoco definire? Una descrizione potrà essere viva, animata, elegante, quanto si voglia sublime, sarà atta bensì a preparare l’animo dell’artista, ma non calzerà bene spesso, come si sarà supposto, ad una pittorica rappresentazione. Imperocché per quanto paja che il pittore possa ogni cosa abbracciare ed eseguire nella sua opera, è però costretto a conservare l’unità e a tutto presentare in un sol punto di vista, a non potere che debolmente indicare i lontani oggetti, a sacrificare i più propinqui; insomma al pittore non è data la successione delle azioni, patrimonio delle arti descrittive. [...]

L’invenzione del pittore, secondo il profondo pensatore ed artefice Reynolds, «consiste nella facoltà d’informare il soggetto nel suo spirito nella maniera che meglio convenga all’arte sua, quantunque lo abbia egli cavato dai poeti, dagli storici, o da una semplice tradizione; ciò che lo obbliga ad altrettanto e forse maggiore studio di quello ch’egli avrebbe impiegato inventando il tema. Perché egli trovasi astretto a seguire le idee che ha ricevute, e se è permesso di così esprimersi, a tradurle in un’arte diversa. Sta in questa traduzione l’invenzione del pittore, deve modellare le proprie idee nella sua immaginazione. L’idea ricevuta è grande e patetica per l’intendimento? Gli rimane a considerare il modo di farla corrispondere a quanto è grande e patetico pel senso della vista, lo che esige un particolare lavoro. Qui principia ciò che chiamasi nel linguaggio pittorico l’invenzione, la quale racchiude non solo la composizione, l’arte di mettere il tutto assieme; ma ancora quella di ben disporre il fondo, l’effetto del chiaroscuro, l’attitudine di tutte le figure, la collocazione di tutti gli oggetti che si trovano nel quadro, e che formano una parte di questo tutto.» [...]

La novità del pensiero consiste nell’afferrare un partito da altri intentato rappresentando l’eguale argomento, e nel porgere, dirò con maggior chiarezza, la cosa stessa, sotto un aspetto differente” (1821)<sup>1183</sup>.

<sup>1183</sup> *Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell’I. R. Accademia, letto nella grande aula dell’I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de’ premj dell’I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 23 agosto 1821, «Biblioteca Italiana», VI (1821), 24, pp. 116-25.*

o) “Pittura – Programma Il momento in cui Barnabò Visconti, signore di Milano, incontrato da’ propri domestici che sul far della notte con fanali accesi erano in traccia di lui, viene riconosciuto dal contadino che nel guidarlo al castello di Marignano aveva seco lui famigliarmente conversato.

N. 1° coll’epigrafe – *Desio di gloria all’arte è sprone* – A malgrado di avere rilevato qualche durezza nelle estremità, qualche tocco soverchiamente trascurato ed alcune tinte di carnagione troppo forzate, la Commissione premiò questo quadro per la composizione, per l’espressione generale, pel brio pittorico, per l’esecuzione e l’intelligenza del chiaroscuro. Se ne trovò autore il signor *Pasquale Vinelli*, veneziano, allievo dell’I. R. Accademia.

Non trovò privo di merito il N. 2° - *Questi non vide mai l’ultima sera* – per aver l’autore abbastanza espresso certa quale dignità nella figura principale, ed umiliazione nella guida. Avrebbe forse disputata la palma se si avesse introdotto un effetto di luce e di ombra più convincente, maggior correzione di disegno e più d’energia nella composizione” (1821)<sup>1184</sup>.

p) “PITTURA. Soggetto. Dante che accompagnato da Virgilio all’inferno s’intertiene colle indivisibili anime di Paolo e Francesca da Rimini. Si rappresenterà il momento descritto cogli ultimi versi del canto V della divina commedia:

*Mentre l’uno spirito questo disse,  
L’altro piangeva sì che di pietade  
I’ venni men così, com’io morisse,  
E caddi come corpo morto cade.*

Il quadro sarà in tela alto cinque e largo sette piedi parigini” (1822)<sup>1185</sup>.

q) “Giace il misero Giovanni Galeazzo, triste esempio dell’umana grandezza, sul suo letto di morte, e nel macilento aspetto e nel lividore delle carni tra il bianco e il violato mostra che un occulto male gli rode e gli consuma la vita, di cui non gli resta che un tenuissimo filo vicino a spezzarsi. Un suo famigliare, in sembianza di tutta pietà, lo sostiene dal destro lato mentr’ei s’è levato a sedere entrando nella sua stanza il re Carlo VIII per visitarlo. Stende egli la destra languente ed avvalora la calda preghiera della sua consorte Isabella. Questa, figlia di re e moglie di signore d’un ricco principato, è caduta in ginocchio a piè del monarca francese, e tutta lacrime lo scongiura nella violenza del dolore a non proseguire l’impresa di Napoli a danno di Alfonso suo padre e della casa d’Arragona. Vicino alla madre, che lo circonda col braccio sinistro, sta il piccolo figlio, frutto delle sventurate sue nozze con Galeazzo, e con atti infantili più dall’esempio che dal proprio sentimento commosso ponendosi al petto le piccole mani, e con un vezzo angelico ed un movimento che innamora, sembra implorare anch’egli pietà per sé e pe’ suoi genitori. Carlo ha nel volto quella tinta di commozione alla quale, non ostante l’animo deliberato a non cedere, niuno resiste alla vista dell’umanità che langue, della sventura che prega, e della grandezza umiliata: quasi ei s’inclina a sollevare la donna reale; del resto dice assai chiaramente in ogni sua attitudine d’esser giunto a quel segno onde non è più libero di ritirarsi. Al suo alto fianco sta l’astuto Ludovico, e mentre colle mani sul petto fa cenno d’intenerirsi fra tanta miseria, spia attentamente con occhio traverso i movimenti del volto di Carlo, e par che tema non questo re tralasci l’impresa da lui medesimo ordita; o si discopra il delitto ch’edi divide nella propria coscienza di tradire per sete infame di regno il nipote, e privar di vita colui della cui giovane età esser doveva la tutela e la guida. Un vecchio e dignitoso ministro dell’arte salutare, meravigliosamente dipinto, è ritto in piedi a canto del letto, e stringendo il polso sinistro dell’infermo, astratto da tutto quanto avviene nella stanza, manifesta col comprimere del labbro, e coll’aggrottare della fronte il sospetto che non sia naturale la malattia dalla quale il duca è distrutto. Alcuni paggi di esimia bellezza impiegati in vari uffici finiscono la composizione del quadro, in cui i panneggiamenti, il fondo e tutti gli altri accessori senza danno del principale sono con tanto amore, con tanta maestria e con sì bel garbo trattati, che la stessa invidia non trova dove gli emendi. [...]

La duchessa nell’altro suo quadro era in atto di sostenere il marito, il quale raccomandava al re Carlo, che stavagli in piedi rimpetto, la propria famiglia. Quindi ella, benché di grande effetto per l’alto dolore che dimostrava, non aveva nell’azione alcuna parte diretta, tutto al contrario di quanto fa nell’attuale dipinto, stando a piedi del re, e presentandogli il figlio, e con ogni forza pregandolo. Il duca era in quello la prima parte, in questo Isabella; e il tema del quadro è del tutto cangiato [...]

Ora veggano i lettori di quanti affetti con simile cangiamento abbia l’artista vantaggiato l’istoria. E innanzi a tutto, nella prima tela la pietà si restringe nel principe che nel bel fiore dell’età sua mirasi, secondo l’ingenua espressione del nostro Corio, *come immacolato agnello senza veruna causa spinto dal numero de’ viventi*, lasciando desolata la moglie mobilissima e il tenero pargoletto. Nella presente sussistendo intero quel senso di compassione, svegliasi una lunga serie di patetiche considerazioni, per l’umile positura della duchessa rappresentata qual la dice il Guicciardini *ansia non solo della salute del marito, e d’un piccolo figliolo che*

<sup>1184</sup> Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell’anno 1821, ivi, pp. 125-27.

<sup>1185</sup> CASTIGLIONI-FUMAGALLI, *Programmi pei grandi concorsi dell’imperiale regia Accademia delle belle arti in Milano*, ivi, VII (1822), 27, pp. 134-37.

avea da lui, ma mestissima oltre questo pel pericolo del padre, e degli altri suoi gittata molto miseramente nel cospetto di tutti a piedi del re. Pensieri d'un altro genere sono destati in chi si ricorda che l'incauto Ludovico fu quello che per umiliare, a danno del nipote, la casa d'Aragona condusse le armi francesi in Italia, che da quel punto cominciarono con grandissimo movimento a perturbarla, giusta l'espressione del citato gravissimo storico, e che nell'impedire che queste armi vadano più oltre è impiegata la preghiera d'Isabella; la quale se avesse vinto forse non periva da poi lo stesso Ludovico, e la dominazione sul Milanese acquistata col valore da Francesco Sforza suo padre. Tutti questi pensieri vengono eccitati naturalmente dalla presenza del Moro, che non fa parte del primo quadro. Ed altri pur ne produce il sospetto cangiato quasi in certezza dalla concorde testimonianza degli storici e de' cronisti, che questo principe sia colui che ha propinata la morte all'infelice nipote. [...]

In una pittura siccome questa non è da fare gran caso della rassomiglianza reale de' volti; poiché il pregio tutto ne sta nell'espressione felice degli affetti e nell'effetto drammatico" (1822)<sup>1186</sup>.

r) "Chi si occupasse di analizzare i rapporti della grazia onde dedurne una definizione, s'ingolferebbe in un vasto pelago, e dopo aver scoperto ch'essa è multiforme, versatile e relativa, finirebbe a mio avviso col concludere essere la grazia ciò che piace, come viene generalmente definita la bellezza. In fatti sì dell'una che dell'altra ne giudichiamo per le sensazioni, le quali sono più o meno giuste, vive o stravaganti, secondo la particolare abitudine di vedere e la naturale disposizione degli organi. Un tipo che siasi formato nell'immaginazione o che sia di continuo sotto lo sguardo, un'idea che quantunque erronea venga incessantemente instillata dall'educazione ed infinite altre cause e tendenze fanno s' che diversissime ne emergono le opinioni su questo argomento. [...]

Per quanto però la grazia sia relativa e non sia agevole a definirsi, nondimeno sussiste, né siamo colpiti dai suoi allettamenti, e ci affascina, e adorna essa le opere della natura o quelle dell'arte. I poeti ispirati dal sentimento e più caldi del filosofo ragionatore ci lasciarono nel descrivere le passioni una giusta idea di questa prerogativa. Ci alletta ne' loro componimenti il riscontrarvi espressi con modi i più lusinghevoli e peregrini gli affetti anco diametralmente opposti. [...]

Dedursi potrebbe essere sostanzialmente la grazia nelle arti imitatrici quella parte più seducente del bello medesimo, la quale si diffonde e si applica all'espressione, all'atteggiamento, al moto, alla composizione, all'anima, al sentimento, al tutto" (1822)<sup>1187</sup>.

s) "Pittura. Programma. – La partenza d'Ovidio per l'esilio.

De' sette quadri posti in concorso la Commissione ha giudicati mancanti nelle parti più essenziali dell'arte i N. 3° e 6°, amendue colla medesima epigrafe – *Uxor amans flentem, flens acrius, ipsa tenbat etc.* – Il N. 2° - *Ignoscenda quidam* – ed il N. 7° - *Dum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui etc.*

Ha trovato nel N. 1° - *Conjux humeris abeuntis inhoerens* – qualche merito di composizione ed alcune parti eseguite con sufficiente verità di effetto, ma troppo sacrificate le parti alla totalità dell'effetto medesimo, e soverchiamente trascurato il metodo del dipinto.

Ha trovato il N. 5° - *Vo rinforzando in me la brama antica* – abbastanza ben composto e bene espresso il dolore della partenza, non che assai bene distribuita la luce della fiaccola, ma vi ha riscontrate alcune figure non bilanciate secondo l'attitudine loro, varie sproporzioni nelle parti delle figure medesime e poca nobiltà nel carattere delle due figure principali.

N. 4° *Ter limen tetigi: ter sum revocatus: et ipse etc.* – La Commissione, a malgrado di alcuni difetti nell'attitudine della consorte d'Ovidio, di qualche monotonia nel carattere di alcune teste e di qualche mancanza nella prospettiva lineare del fondo, lo ha trovato degno del premio per la perizia maggiore nel disegno, per l'espressione conveniente al momento preso a rappresentare, per lo stile più deciso di antichità nelle parti tutte, pei grandiosi partiti delle pieghe, per l'accuratezza del dipinto e in fine pel fondo ben immaginato. Se ne trovò l'autore

Il signor Giovanni Tebaldi parmigiano, pensionato a Roma da S. M. la Duchessa di Parma" (1822)<sup>1188</sup>.

t) "[Occorre imitare la verità della natura] sempre nella sua varietà conforme a sé stessa, [non quella della storia] diversa da sé medesima ad ogni ora, ad ogni momento. [...]

La umana mente non per altra via che per quella de' sensi, e massimo fra questi la vista, può raccogliere idee, e fecondare di elette immagini la fantasia. [...]

<sup>1186</sup> G. A. M., *Osservazioni sull'articolo inserito nella Gazzetta di Milano del giorno 8 settembre 1822 intorno al quadro del signor Pelagio PALAGI rappresentante la visita di Carlo VIII re di Francia al duca Giovanni Galeazzo Sforza*, ivi, 28, pp. 20-32.

<sup>1187</sup> *Discorso del sig. IGNAZIO FUMAGALLI, vicesegretario dell'I. R. Accademia, letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premi dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. conte di Strassoldo, presidente del governo in Milano, il giorno 27 agosto 1822*, ivi, pp. 106-14.

<sup>1188</sup> *Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi Concorsi dell'anno 1822*, ivi, pp. 114-17.



Il bello sta immoto, siccome il Sole, in suo trono, poich'egli emana da Dio. Però chi prende con caldo animo a contemplarlo, e ad imitarlo nelle sue forme apparente, quegli porgerà più schietta e chiara l'idea di quella bellezza che venne compagna con la somma sapienza e col primo amore nella creazione dell'universo, e compirà intero l'ufficio delle Belle Arti, [rendere gli animi], sempre diletta, migliori" (1843)<sup>1189</sup>.

u) "Il giovane artista pertanto s'inchini e si formi a quelle venerande scuole; ma, come già dissi, tempri con la sana filosofia la soverchia devozione alla classicità degli antichi, onde nelle opere sue, imprimendo la traccia del proprio sentire, non aggravi di freddezza e di ripetute inutili impressioni l'animo de' riguardanti. Oltre di che, il giudizio della moltitudine dee talvolta prevalere nelle opere di gusto. Ma per moltitudine non s'intende la turba volgare degli abietti ed ignari; ma quella schiera maggiore che rappresenta il complesso del comune criterio e che si allontana dagli estremi" (1845)<sup>1190</sup>.

## II) Segnali di rinnovamento: dal Bello Ideale al vero storico

- a) "L'immaginazione dei diversi popoli differisce di mano i mano come i climi della terra da essi abitata, e le belle arti che le son figlie ne prendono, per così dire, la tinta, e le qualità. Fra queste poi particolarmente la musica; di modo che per testimonianza di Cicerone il saggio Platone giunse a credere che il cangiamento dello stile musicale porti seco il cangiamento dello stato di una città" (1811)<sup>1191</sup>.
- b) "L'idea che ci formiano della bellezza o della deformità, sembra essere intieramente un'operazione dello spirito, che trova certe relazioni nelle cose, certe convenienze o di sconvenienze donde si producono idee piacevoli o ingrato, e le idee accessorie che in noi si risvegliano alla vista di qualche oggetto determinano sovente il nostro giudizio più che le qualità reali dell'oggetto medesimo" (1819)<sup>1192</sup>.
- c) "Platone (dice l'illustre autore del *Genio del Cristianesimo*) definì meravigliosamente l'indole vera della musica, allorquando dettava ch'era d'uopo non giudicarla sulle norme del piacere, nè ricercar la musica che avea il piacere per unico oggetto, ma bensì quella che in sé comprende la somiglianza del bello. Infatti, considerata come arte, essa è un'imitazione della natura; il perfezionamento di lei è adunque la più *bella natura possibile*. Il piacere dipende dall'opinione; varia secondo i tempi, i costumi, i popoli, nè può costituire in sé il *bello*, poiché questo è sempre *uno*, e sussiste assolutamente. Da siffatto principio deriva che ogni istituzione, la quale tenda ad elevar l'animo, a purificarlo, ad allontanarne il turbamento e le dissonanze, a farvi nascer la *virtù*, è, per questa qualità medesima, propizia alla più *bella* musica, o all'imitazione più perfetta del *bello*. Ma se quest'istituzione è, oltre a ciò, d'indole religiosa, allora ella comprende in sé tutti i caratteri essenziali dell'armonia – il *bello* e il *misterioso* – Il canto ci vien dagli angeli, e l'origine delle armonie sta in cielo. [...] Se la storia non provasse che il canto gregoriano è un avanzo di quella musica antica, di cui si narrano tanti miracoli, basterebbe esaminar la sua *scala* per convincersi donde trasse l'alta sua origine" (1821)<sup>1193</sup>.
- d) "[Secondo Lessing] gli antichi avean posta per legge principali nelle arti il bello, laddove invece i moderni hanno sostituita la verità. La bella natura, mi diceva un gran maestrone, [...] non è solamente un bel volto di Venere, ma eziandio un mostro, qualora però sia rappresentato qual è veramente in natura. [...] Io per me concedo di buona voglia che v'abbia un bello che tutto consiste nel vero, o ciò che torna lo stesso, che il vero sia il bello dell'arte, ma preferirò sempre coloro che uniscono queste due leggi, per modo che il bello non vi sia mai dimenticato" (1822)<sup>1194</sup>.
- e) "In quanto all'importanza del bello, se siam lungi dal paradosso e dall'antologica proposizione del Rosseau, con che le arti ha condannate per la mollezza e pel corrompimento che ne venne talvolta ai costumi, non possiam neppure prestar fede alle magnifiche ciance di quelli che di soverchio lo sublimano, e che va ripetendo

<sup>1189</sup> *Discorso letto dal consigliere straordinario dell'I. R. Accademia di Belle Arti FELICE BELLOTTI f. f. di segretario, «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de' premj fattasi da S. E. il sig. Conte di Spaur governatore delle provincie lombarde il giorno 4 settembre 1843», pp. 5-22.*

<sup>1190</sup> *Discorso letto dal professore segretario dell'I. R. Accademia di Belle Arti P. M. RUSCOMI, «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de' premj fattasi da S. E. il sig. Conte di Spaur governatore delle provincie lombarde il giorno 4 settembre 1845», pp. 7-25.*

<sup>1191</sup> *Reale Conservatorio di Musica, «Poligrafo», II (1811), n. 4, pp. 57-59.*

<sup>1192</sup> [BROCCHI?], *Nuove ricerche sul Bello, con l'epigrafe: E se il mondo la giù ponesse mente – Al fondamento che Natura pone, - Seguendo lui, avrà buona la gente (Dante, Parad. Canto 8). – Napoli, 1818[...], «Biblioteca Italiana», IV (1819), 10, pp. 174-88.*

<sup>1193</sup> *Sulla musica in generale, e più particolarmente sulla musica sacra, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 187, pp. 987-99.*

<sup>1194</sup> *Del Vero e del Bello, «Corriere delle Dame», XIX (1822), n. 15, pp. 115-16.*

il nostro autore portando a cielo l'utilità somma della poesia, delle sculture, delle pitture, delle incisioni, e dei monumenti come oggetti del bello, senza però addurre ragioni che valgano a convincere. [...]

Riguardo ai caratteri del bello, mentre l'autore lo fissa *in un aggregato di parti ridotte all'unità di un tutto mediante il nesso di un comune elemento*, dichiarandolo perciò diverso soltanto pel diverso elemento di cui si compone, ora *assoluto e relativo* e differente dal *piacere*, ed ora *sensibile, intellettuale e speculativo, fantastico o morale*, noi possiamo dire, che neppure un'idea, un'osservazione propria aggiunse a tutto quel che già si scrisse da altri, e meglio, e con maggior profondità" (1824)<sup>1195</sup>.

- f) "A farle [le arti] progredire al pari della civiltà, di cui sono amabili figlie, gioverebbe altra teorica, la quale starebbe, a nostro sentire, in una applicazione affatto nuova per le arti, del bello morale. Noi qui brevemente svilupperemo cotale idea.

Da che le arti pervennero a livellarsi col raffinamento sociale, a noi sembra che tosto debbano su questo reagire, e crearsi a maestre di gentili costumi. Altamente diverrebbero più tosto discipline da oziosi. Perfezione adunque di disegno e di contorni, scelta peregrina di maniere, soavità di colorire, vezzo nelle movenze, non dovranno più costituire l'unica meta a cui gli artisti avrannosi a volgere, ma semplicemente un complesso di mezzi. Grande, filantropica, deb'essere la destinazione delle arti belle: iscerre soggetti di alte ed onorate passioni, non tristi spettacoli di stragi guerresche; abbandonare mitici sogni, atti a dileticare, non a commuovere. L'età presente ama il vero, non le storielle da fantesca. Porgere ai sentimenti tutta quella effusione che delle anime candide è propria: mentre in tanta coltura l'analisi degli affetti umani divenne così dilicata, a tutti si nota, che ognuno ama ritrarre dalle produzioni delle arti, anzi tutto la commozione dell'animo, per mezzo della più acconcia espressione. Così adoperando gli artisti sarebbero veri moralisti della società. Quindi non cadenza di vezzi voluttuosa, non visi marchiati da sentimenti di tristizia, non più ischerzi infantili: le belle arti sono dolci compagne di vita, ed a questa mal si confanno le in onestà e le inutili facezie. Se a tali riforme volessero addirizzarsi i coltivatori di simili studi, non ci vedremmo più attornati tuttogiorno da lavori insignificanti, da suggerimenti antiquati, o di tutta improntitudine: maniere di produzioni (e lo asserviamo con dolore) che pur troppo si veggono fiorire nella penisola, e spesse fiato nel paese di Lombardia. Da così fatte parole noi vorremmo parimenti dedurre che a torto si appigliano coloro i quali, punti da questa novella meta delle arti, reputano accomodato il totale annichilamento del bello ideale, quasi aerea pompa. L'ideale nelle arti, noi soggiungiamo, si è quello che ne segna i primi cardini, desso che le solleva ad aura più pura; mentre gioverebbe soltanto sostituire all'ideale greco, l'ideale tratto dalla Natura quale ci si rappresenta oggidì. Il bello morale poi, che noi vorremmo vi si aggiungesse, o sia la teorica della espressione, quella dovrebbe essere che all'arti porrebbe il calore della vita e la sociale rilevanza. Ma da che va provato che le esagerazioni adducono a precipizio, noi diremo del pari, a sproposito adoperare di presenti quelli artisti i quali, intesi soltanto alla più viva espressione, trascurano artatamente i fondamenti costitutivi delle arti; ti assemblano ad una e peregrino e difforme; ed ora ti fanno pompa di costumi bizzarri e soggetti strani, ora di maniere plateali e sublimi insieme fuse; scuola novella di artefici che ha invaso già da due anni la Francia, e che pur si accattò dagli inscienti lauti tributi di ammirazione" (1826)<sup>1196</sup>.

- g) "La qualità di belli attribuita ai suoni sembra dedotta dagli oggetti spettanti al vedere. [...] L'oggetto delle belle arti, come insegnava il nostro Parini, non è soltanto la imitazione, o la imitazione della bella natura; ma è la presentazione degli oggetti fisici, morali o intellettuali, i quali, presentati o in realtà o per imitazione col mezzo degli organi della vista e dell'udito, sono atti ad eccitare nella nostr'anima gradevoli sensazioni [...] L'oggetto dell'arti preclare è la bellezza, il loro fine è il diletto, e l'essere loro si è la imitazione" (1830)<sup>1197</sup>.

- h) "Le arti che tendono ad esprimere il Bello nelle forme e ne' suoni, hanno sopra le arti della parola un grande vantaggio: ed è che l'istinto del Genio serve in quelle talvolta a prevenire la maturità della mente; e un fantasia viva e sicura, una mano franca posson giungere, per raro sì ma non unico privilegio, a trasfondere nelle cose sensibili vera e potente l'immagine della Bellezza. Non così nelle due arti la cui materia è la parola; materia molto più indocile e restia, a cui dominare interamente non basta né la immaginazione pieghevole, né l'orecchio delicato, richiedesi quella sapienza che viene con gli anni, e che insegna a trattar la parola, non come un materiale strumento, ma come un elemento, essa stessa d'intellettuale perfezione e bellezza. Egli è perciò che, mentre si poche son le opere giovanili d'eloquenza e di poesia, che resistano alla prova del tempo, le arti del Bello visibile vantano nella loro storia miracoli di precoce eccellenza. Ciò non toglie però ch'anco in queste la precisione e la finitezza, la sapienza dei mezzi più secondari e dei più spirituali, non sia e non debba

<sup>1195</sup> *Saggio sul bello*. – Padova, 1823, nella tipografia Crescini [...], «Biblioteca Italiana», IX (1824), 35, pp. 413-15.

<sup>1196</sup> G..E SA[CCH]I, *Le belle arti in Milano nell'anno 1826*, «Nuovo Ricoglitore», II (1826), pp. 798-809.

<sup>1197</sup> F. ARRIVABENE, *Principj di Estetica del prof. G. B. Talia. Due volumi in 8°*, «Giornale di Treviso», X (1830), 101-02, pp. 228-41; 103-04, pp. 21-31.

essere tardo frutto della esperienza matura. E a chi in giovanile età mostri già di possederle in grado superiore al comune, non può certo negarsi la più desiderabile delle lodi” (1830)<sup>1198</sup>.

- i) “Chi vorrebbe impor legge ai gusti diversi delle persone? Non è per questa stessa diversità che si dice il mondo esser bello? Ma, per altra parte, non ci avranno alcune leggi certe ed immutabili, secondo le quali poter giudicare della bellezza? E, a dirla con altre parole, oltre quello che ci ha e ci dev’essere di relativo e individuale nel bello, non ci ha e non ci dev’essere alcun che di assoluto e di generale? [...] Quanto a me, per tacer d’altro che si potrebbe pur dire sopra questo argomento, ho sempre creduto che le arti imitatrici siano fatte per abbellire e non mai per snaturare gli oggetti. Ho creduto, oltre a questo, che non sia imitazione lodevole quella in cui sono confusi identità e imitazione” (1833)<sup>1199</sup>.
- j) “Così dalla soavità di mille affetti si forma in quella sembianza [della Madre] un incognito indistinto di dolore, e di pietà, che ti commuove, che ti mortifica, che ti consola. [...] Così l’insigne pittore, senza far tacere la natura, senza smentire il prodigio, ritrasse in diversi aspetti il dolore secondo i petti che il racchiudevano, e per diversi caratteri il concentrò all’unità che forma la catena, ed il riposo del quadro, in che la dignità, e per così dire l’unzione pittorica si riduce. E son pur tali le movenze, i panni delle figure, così naturali, e riposate le pieghe stesse delle vesti, che starsi immote ti sembran l’aure, e rabbriviti gli elementi, meravigliando i trofei della pace, che già ricopre di sue grand’ali la terra. [...] Ne’ soggetti di Religione in cui sempre abbiamo del soprannaturale, e del divino, che si sente, e non si dipinge, v’ha bisogno d’un certo ideale che escluda, o che nobiliti le infermità della natura” (1833)<sup>1200</sup>.
- k) “Se alcuno dicesse che il sig. Ferrari operando in plastica un nuovo Laocoonte tentò di emulare all’antico, fingerebbe un pensiero ch’egli non ebbe certamente: se alcuno invece dirà, che volle nel suo lavoro rappresentare un altro atto di quel terribile dramma, dirà il vero, ed assolverà il giovane scultore Viniziano, che ha dato anche in addietro saggi distinti di grande e felice immaginare, da ogni accusa di temerarietà e di presunzione. Perocchè nel gruppo antico la vendetta di Minerva non è che cominciata; e i due serpenti, che ne sono i ministri, avvinghiati in quel punto il padre e i figli, stanno per addentarli e per farne strazio: laddove nel nuovo questa vendetta è quasi compiuta; poichè spento uno dei figli e l’altro prossimo ad esserlo, ognun vede che poco più oltre può ire la punizione del padre. Ora in questo gruppo il padre infelice sta nel mezzo, colla persona eretta, colla gamba destra protesa in atto di chi scorgendo un pericolo accorre alla difesa, ed essendo attraversato da un’impedimento si adopera per rimuoverlo. Dietro a lui havvi un’ara, e sopra vi è gittato un manto, di cui un lembo ricade. Al destro lato uno dei figli, che sembra il maggiore, sta per essere soffocato da un serpente che lo stringe nei fianchi, e piegando la stesa all’indietro volge al padre un guardo pietoso chieditore di soccorso, mentre una mano posa sulle spalle di lui quasi per trovare un sostegno nell’ambascia, e coll’altra tenta di staccare dal suo corpo il mostro che gli fa guerra. Al manco lato il figlio minore giace estinto; ed il serpente che lo uccise ne tiene ancora colle spire della coda attaccata e sospesa la gamba sinistra alla sinistra del padre, e su per la coscia di questo e per la schiena striscia e si allunga orribilmente oltre il capo, d’onde si ripiega come se mirasse a piagargli il collo. Il misero Laocoonte ansio e angosciato cogli occhi gonfi e dilatati, colla bocca ampia e spalancata, coi capegli irti e quasi per orrore sprigionatisi dalle sacre bende di cui ha cinta la testa, alzando sopra questa la sinistra mano stretta da una spira del serpente e colla destra tentando di costringere all’ara l’altro serpente che minaccia il figlio ancor vivo è in tale attitudine che mostra di esser prodigo dell’anima e degli affetti al fanciullo morto e di serbare le forze per quello che può esser tuttavia di soccorso giovato. Non ancora però egli è in alcun luogo dai serpenti ferito; e ciò fu fatto dallo scultore con finissimo accorgimento; poichè se lo fosse, per legge inviolabile di natura, men sollecito dovrebbe mostrarsi dei figli, e quindi gran parte si toglierebbe dell’effetto drammatico del gruppo, sendo il dolor fisico ad ogni altro senso superiore, e restando per esso i moti del corpo al pari che gli affetti dell’animo sospesi ed intorpiditi. Ma tra il gruppo di Atenodoro e quello del Ferrari havvi questa principale differenza: che nell’uno tra i patimenti più atroci si scorge un dolore, di cui la virtù si è fatta signora, un dolore impavido e per così dire tranquillo, quale i Greci dicevano provenire dalla magnanimità, quale credevano che solo esser potesse dalle arti rappresentato, laddove l’altro esprime un terrore profondo, tutte le smanie, tutte le angosce dell’amor paterno posto a sì dura prova, e fa udire quasi quelle grida orrende che Virgilio indicò, e di cui lo scultore greco non volle dar segno, saggiamente avvisando le diverse ragioni estetiche della poesia e della scultura. Perciò i due gruppi dimostrano esattamente i principii diversi della scuola antica e della moderna, delle quali l’una sempre si prefiggeva la rappresentazione della bellezza, e quindi inclinava all’ideale, e l’altra pone invece ogni cura nel rappresentare le realtà della vita, o brutte o belle che siano, o tristi o gioconde. Tuttavia da alcuno si dà biasimo al Ferrari per aver soverchiamente dilatata l’apertura della bocca del suo Laocoonte, d’onde risulta una disgustosa alterazione nei lineamenti del volto, ed una cavità troppo ampia e spiacevole a vedersi. Altri poi

<sup>1198</sup> N. TOMMASEO, *Francesco Sabatelli Pittore*, «Nuovo Ricoglitore», VI (1830), pp. 9-20.

<sup>1199</sup> *L’Uomo Scimmia*, «Gondoliere», I (1833), n. 66, pp. 261-62.

<sup>1200</sup> *Lettera del Cav. ANGELO MARIA RICCI al Co. Leopoldo Cicognara sopra un dipinto di Francesco Podesti Anconetano, rappresentante la Deposizione di N. S. dalla Croce*, «Poligrafo», IV (1833), 16, pp. 229-35.

notarono che mentre il padre, che pure suppor si deve fornito di maschia ed intera virtù, si abbandona alla violenza del dolore, il figlio dimostra un dolore pacato e mite, anzichè fiero, smanioso, convulsivo, quale provar debbe chi ha ne' fianchi il tormento di un serpente, e scorge l'imminente suo fato in quello dell'estinto fratello: e da alcuni pure fu osservato che il corpo di questo è così bello, così liscio, così fresco che lo si potrebbe dir morto dai dardi di amore, anzichè dai denti di un serpente. Ma prescindendo da queste mende, una lode solenne è dovuta allo scultore Veneziano per l'altezza del concetto, per la magistrale composizione, per l'armonia del complesso, per la gran diligenza posta nei particolari, per tutti quei pregi insomma che costituiscono la eccellenza di un lavoro, e che in questo concorrono mirabilmente” (1835)<sup>1201</sup>.

- l) “Ogni fatto passando dalle mani dello storico a quelle dell'artista perde necessariamente gran parte della propria individualità: non è più narrazione ma diventa rappresentazione; in ciò sta appunto, se non m'inganno, tutto il mistero e l'eccellenza dell'arte.[...]

Si noti che quanto i mezzi della rappresentazione sono più sensibili, tanto più essa diventa allegorica e emblematica. Più allegoriche, poste eguali condizioni, sono le arti del disegno che non quelle della parola, in quanto appunto i mezzi che adoprano le prime sono più essenzialmente sensibili, che quelli adoperati dalle seconde. Ma anche in queste, a bene considerarle, in tuttociò che hanno di materiale c'entra il simbolico o allegorico che dir si voglia; ciò che sono agli occhi i colori, date le debite proporzioni, è per gli orecchi l'armonia. È queste la vera armonia, assai ben diversa dalla sonorità che s'insegna per lo più nelle scuole: fra gl'italiani nessuno ne tenne in mano la chiave, e la volse più a tempo dell'Alighieri. [...]

È vero che le rappresentazioni artistiche eccellenti contengono in se il germe di moltissime idee sottintese, od espresse non più che a mezzo, (ciò ch'è proprio essenzialmente dell'allegoria) che l'anima d'ogni spettatore ha una spiegazione più propria, e sa trovare un significato, se non diverso, più o meno ampio secondo i casi, di quello che è trovato da altri. E in questo modo l'individualità ch'era stata abilmente tolta al fatto dall'artista, viene ad esso restituita dallo spettatore, che la trova in se stesso; e questo e quello si pongono quindi in corrispondenza fra loro; e l'anima si accorge della propria attività esercitandola, ciò ch'è la fonte del vero diletto” (1835)<sup>1202</sup>.

- m) “Chi vuol formarsi alla poesia, o al canto concepisca da prima l'idea del bello; sappia cosa voglia dir bello, e quale sia il vero bello, poi con giudizioso criterio scelga da questi e da quegli il buono, il migliore, e cammini sulla sua via. Egli troverà nei quattro accennati poeti [Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso] di che pascere l'intelletto e l'anima sua, troverà nei diversi pregi delle due egregie cantanti [Pasta e Malibran] tutta compresa l'arte, tutto esaurito lo studio, tutti proposti gli esempi del bello scientifico, ideale” (1835)<sup>1203</sup>.

- n) “Un giovane artista che ardisce cimentarsi con Agesandro, Polidoro e Atenodoro, scultori di Rodii, autori del gruppo meraviglioso, riputato da Plinio, uomo di vivacissima fantasia, *opus omnibus et picturae et statuariae artis preponendum*, può considerarsi come un fenomeno nella storia dell'arte, un suggello che segna l'età fortunata in cui viviamo. Se nelle cose grandi il voler solo merita elogio, *in magno et evoluisse sat est*; di quale encomio non è meritevole colui che, non solamente apre l'ali a cose grandi, ma vi si accinge con intrepidezza d'ingegno e sa lodevolmente condurle? Tal è il giudizio che noi portammo accostandoci al gruppo del Laocoonte *plasticato* dal sig. Ferrari, giovane artefice di grandissimo nerbo e valore.

Non rammentiamo il fatto notissimo nelle scritture di Quinto Smirneo, di Virgilio, d'Igino, e nè meno che Laocoonte, figlio di Priamo e di Ecuba, sacerdote d'Apollo, personaggio di elevatissimi spiriti, osò, stimolato da patria carità, contendere l'ingresso del famoso cavallo nella sua patria, e opporsi ai destini che la volevano arsa e distrutta; cagione per cui Minerva, congiurata più d'ogn'altra deità ai danni di Troia, ferocemente il punì, facendolo spirare con due giovinetti suoi figli fra' morsi e rinvoltimenti di due terribili serpi. Da questa favola, poco morale, provenne la più perfetta tragedia che abbia mai saputo ideare l'antica scultura. Chè tragedia perfetta fu qualificato dal Visconti il gruppo meraviglioso del Museo vaticano, dove la virtù, il coraggio e l'eroismo che soffrono ingiustamente, sono presentati nella più sublime guisa, collo stile più elevato e con artificio in supremo grado eccellente.

Per favellare di questo gruppo dopo quello ne dissero il Winckelmann, l'Heyne, il Visconti, il Lessing e molti altri celebratissimi, ci farebbe mestieri aver sotto gli occhi gli scritti di Policletto, di Antigono, di Apelle, di Protogene, di Agesandro e di Senocrate, pittori e scultori greci, che insegnarono l'arte con dotti trattati da essi medesimi mirabilmente illustrati coi loro capolavori. Ma se noi ci troviamo in difetto di sì possenti sussidi, avviam tuttavia, che il gran mistero dell'arte s'alloghi nella verità dell'imitazione, nella sceltatezza delle forme, nell'espressione degli effetti. Arduo al sommo è toccare a questa meta. Grande ingegno, studio e fatica

<sup>1201</sup> G.° V.°, *Il Laocoonte. – Gruppo del sig. Luigi Ferrari di Bartolammeo*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 6, pp. 21-22.

<sup>1202</sup> *Le Allegorie*, «Gondoliere», III (1835), n. 35, pp. 137-39.

<sup>1203</sup> LAMBERTINI, I. R. *Teatro alla Scala – Emma d'Antiochia, poesia di Romani, musica di Mercadante*, «Gazzetta di Milano», 1835, n. 9, pp. 33-34.

immensa si vogliono nell'artista per afferrarla: e se la vera e perpetua celebrità, i meritati onori, le degne ricompense conseguir si potessero a prezzo di conviti, di doni, di precii, di svenevoli ciance, gli uomini celebri, onorati, remunerati, ci pioverebbero a centurie dal cielo.

Durissimo è pertanto lo scoglio che l'artista ha d'affrontare per cogliere il gran mistero dell'arte. Egli evitar deve l'esagerazione, rispettar la bellezza, mantenere la grazia e l'armonia: dall'altro canto deve parlare all'animo, dare all'azione la convenevole energia per produrre il maggior effetto possibile. La moderazione dell'espressione offre un grande vantaggio relativamente all'effetto che si vuole produrre: perchè l'azione delle membra non essendo stata recata fino all'ultimo termine possibile, la mente dello spettatore concepisce uno stato ancora più energico di quello espresso dalla figura, e può credere di veder già compiuto l'ultimo sforzo. Per tal modo l'osservatore gode il vantaggio del momento presente, prevedendone quello che deve seguire di poi: e l'artista così esprime un sentimento elevato, aumenta la forza dell'espressione, la quale moderando, ne rende l'effetto più profondo insieme, più eroico, e meno penoso. *Vedi, o giovane*, dice Filostrato, *l'immagine di Panteo? Il dolore non ha punto alterata la sua bellezza. Vedi Meneceo morente? Egli ti par quasi che dorma. Vedi Antiloco spento? Diresti che la sua anima lo ha lasciato nel momento della sua maggiore felicità.* Come raffigurarono i greci artefici Filottete? La riflessione è del Winckelmann: essi espressero il suo carattere dietro i principii della saggezza piuttosto, che dietro l'immaginazione della poesia. Come assembrarono le furie di Oreste? Per certo allorchè egli, acchetata la sua orribile frenesia, abbattuto dice al fedele suo Pilade: *O amico levami di qui: ma che non incontri la tomba della mia madre.* E Laocoonte? La fermezza del sacerdote di Apollo si fa riconoscere nel movimento del capo, sul volto, nel gonfiamento del petto e fino nella contrazione dei piedi: ma tutto è moderato, tutto è sentito con somma forza d'ingegno, con gran nobiltà. L'estremità delle membra si ravvicinano al cuore, come è naturale all'uomo saggio che soffre, all'eroe che soccombe, senza avvilitarsi. Ma il dolore non è, si può dire, che materiale, l'anima ha conservata tutta la sua dignità; le fattezze sono d'uomo maturo di sorprendente bellezza, e sebbene alterate alquanto da violento dolore, pure conservano un'aria dolce che tanto più interessa chi lo mira.

Il Ferrari, mosso forse da diversi principii, si dilungò affatto da questa dottrina stabilita dalla greca sapienza, che costituisce la vera metafisica o l'assoluto dell'arte; e ci venne scolpendo Laocoonte esterrefatto, compreso d'altissimo orrore, avente ai piedi un figlio già spento, e l'altro chiedentegli aiuto. Quella mano lanciata in alto, gli occhi sbarrati, l'irto crine e lo sfrenato impeto della persona manifestano un'anima volgare in quel sommo sacerdote coltivatore della patria: quindi non ci vediamo la dignità e il nobile carattere che si conviene alla grandezza d'un personaggio de' tempi eroici.

A mostrare questa superiorità dell'anima negli eroi, credettero per ciò i greci artefici necessario dare ai loro volti una certa tranquillità anche fra gli orrori della morte, e quindi eziandio nelle pugne più ostinate e crudeli ci rinnovano l'immagine di Nettuno sorgente dal mare tumultuoso

(a) *Iratus placidum caput extulit undis.*

Per la qual cosa se rispetto all'invenzione il lavoro dell'egregio scultore potrebbe parere a taluno in questa parte manchevole, negar non possiamo d'essere stati colpiti osservando la perfetta esecuzione di questo gruppo tremendo. Il giovane artista, educato negli studii dell'antico e nell'esatta osservazione del vero, danneggiò, per così dire, il suo robusto pensiero, e con anatomica diligenza ricercando in quelle tre statue le giunture, le ossa, i muscoli e le vene, le particolareggiò con tratti sì risentiti e fieri e con tale magistero da elevarsi alla forza di Michelangelo e stabilire una propria sua scuola e senza esempio fra noi" (1837)<sup>1204</sup>.

- o) "Ma un altro giovine vi ebbe che si produsse con un'opera tanto straordinaria quanto ardita, e destò ammirazione; e quantunque anche di questa si sia parlato molto e scritto non poco, pure e perchè insolita, e perchè non ancor portata al suo compimento e suscettiva di miglioramento, non sarà forse discaro che vi si torni sopra.

Luigi Ferrari, socio dell'accademia delle belle arti di Venezia, presentò il modello in gesso di un colossale Laocoonte. Non essendo ora che il modello, non è mio avviso l'entrare nel minuto esame d'ogni singola parte; potendo il tocco d'uno scalpello alterare l'intera espressione d'una fisionomia, tal giudizio pronunciar si deve sopra l'opera condotta all'ultimo termine; ma l'insieme di un gruppo, l'idea che lo anima sono già dati dal modello, e sopra quelli si può giudicare.

Ardita sicuramente è l'impresa di trattare il Laocoonte, non solo pel confronto al quale l'artista si espone coll'antico; ma perchè il campo delle idee che offre è di già più ristretto, essendo in parte esaurito dal genio greco, dal quale non si può toglier nulla senza essere servile copiatore. Al giovine artista correva debito d'infondere al suo gruppo un'espressione nuova. Ora vediamo s'egli abbia raggiunto questo scopo.

Il soggetto, come è ben noto, è tratto da Virgilio, *Eneide*, lib. II, dal verso 199 al verso 227. Al cospetto de' Troiani adunati in sulla spiaggia del mare attorno al fatale cavallo greco, divisi in consiglio, e titubanti se lo debbano ammettere fra le loro mura, come consigliava lo spergiuro Sinone, ovvero precipitarlo in mare od abbruciarlo come persuadeva Laocoonte, sacerdote d'Apollo ed allora anche di Nettuno, veggonsi due smisurati serpenti, da lunge in sull'onde marine che sibilando s'avanzano, e lanciandosi là dove erano i figli di

<sup>1204</sup> G. DEFENDI, *Pubblica mostra delle belle arti nelle sale di Brera in Milano. Articolo II. Scultura – Luigi Ferrari*, «Gazzetta di Venezia», 1837, n. 107, pp. 425-26.

Laocoonte, li avvinghiano ed uccidono colle loro spire, e poscia assalgono lui stesso accorso per liberare la prole; ed ei ne rimane parimenti vittima.

Dato questo soggetto, l'artista aveva due difficoltà da superare: l'una propria a chiunque voglia trattare il soggetto. Egli doveva creare un'opera indipendente dalla descrizione di Virgilio, poichè l'artista che s'attiene servilmente a descrizioni non crea, e del resto vi passa tale diversità fra le loro produzioni, che una bella descrizione fedelmente tradotta sulla tela o rappresentata in marmo può diventare languida e snervata; verità dimostrata all'evidenza da Lessing nella sua opera del *Laocoonte*; ma non per questo sentita da tutti; l'altra difficoltà già toccata era quella che risultava dal confronto col gruppo antico.

Quanto alla prima, il giovane scultore non tolse a prestito da Virgilio che il nudo fatto, e l'essenzial circostanza espressa nell'idea:

... Primum parva quorum  
Corpora natorum...  
Implicant.  
Post illum auxilium subeuntem  
Corripiunt.

Egli rappresentò Laocoonte nel momento che giunge per soccorrere i figli; ma l'un d'essi è già morto. Sbigottito, egli fissa lo sguardo sull'estinto; mentre l'altro figlio alla destra di lui, avvinto dal serpente con cinque spire, si appoggia colla mano sinistra al padre che non gli porge aiuto, perchè è tutto immerso nel dolore per quello che giace già estinto.

In questa duplice idea dell'un figlio già morto, e del padre che lo contempla fisso, sta il caratteristico del gruppo e la differenza dell'antico.

L'idea di presentare l'un de' figli già morto, opponevasi all'essenzial circostanza di mostrare che dal lato del padre non v'era stato indugio o tardanza nel correre in loro soccorso; ma l'artista seppe vincerla con la maestria di un genio altrettanto semplice che chiara. Il serpente che ha ucciso l'un figlio, non lo ha ancora interamente abbandonato, ma con una spira formata coll'estremità della coda che gli gira attorno al ginocchio sinistro, ne tiene sollevata la gamba, mentre s'avvinghia al piede ed al braccio sinistro del padre stesso. Ora se un serpente è dotato di tanta forza, che con una sola spira formata dall'estremità della coda, tiene sollevata la gamba d'un cadavere, e di tanta celerità, che all'istante che arriva il padre, il che è dimostrato dal gran passo ch'ei fa accorrendo, già lo cinge con due spire, l'una dall'altra lontana; se un serpente, dico, è dotato di tanta forza e celerità, non avrà duopo che di pochi istanti per distruggere una vittima allorchè la cinge con più spire.

Quell'idea invece di far nascere dubbio sulla celerità del soccorso, l'allontana interamente, ed ha moltiplicato, per così dire, l'effetto dei figli, permettendo all'artista di dar loro caratteri affatto opposti, e far nascere sensazioni diverse presso gli spettatori.

Nel Laocoonte antico, la cui sublimità si concentra tutta nella figura del padre, talchè quel gruppo si ritiene opere da diversi scultori, i figli presentano ambidue la stessa idea. Essi sono avvinti dai serpenti, ed esprimono il dolore che loro cagionano le strette; bensì l'uno è sofferente in grado maggiore dell'altro, perchè cinto con più spire, ma tuttavia racchiudono la medesima idea. Nel gruppo moderno invece, l'un giovine modellato con bellissime forme giace disteso al suolo, mostrando il vero abbandono del corpo senza vita, mentre in pari tempo si vede che da pochi istanti ha cessato di soffrire, essendone il petto ancor gonfio, ed alcuni muscoli del lato destro ancora tesi; egli è colà per destare la compassione, che acquista maggior forza dalla bella e fresca gioventù dell'estinto. Il fratello invece dimostra il massimo dolor fisico. L'idea nata nella spira che tiene sollevato il piede dell'estinto, si moltiplica co' suoi effetti attorno al corpo di colui che cinto con cinque giri dal serpente, non ha un muscolo che non esprima il dolore che soffre. L'un piede è appoggiato a terra e convulso, l'altro viene alzato dal serpente; egli si appuntella colla mano sinistra a Laocoonte, e colla destra tenta di svincolarsi dal serpente; ma lo sforzo suo è vano, come vano è quello del padre che col braccio disteso vorrebbe respingere il mostro, il quale spalanca invece le sue fauci vicino al lato sinistro del giovine, e colle sue strette gli fa inarcare il dorso, e riempie l'astante di spavento.

L'espressione di Laocoonte che vede i suoi figli perire per causa sua, benchè innocente, doveva essere maggiore, ed essa è d'un genere diverso dall'antico e nel massimo grado.

Il Laocoonte greco, quella statua di tanta perfezione, illustrata da Lessing, da Schiller e da Winckelmann, esprime l'uomo che supera il dolore con forza più che umana. Noi *vedgiamo nel Laocoonte*, dice l'ultimo citato autore, *la natura nel suo maggior dolore; vi scorgiamo l'immagine di un uomo che cerca di adunare intorno al suo cuore tutta la forza dello spirito contro i tormenti.*

L'artista moderno si è dipartito affatto da questa idea, ed il suo Laocoonte, lungi dal rappresentare un uomo che supera sè stesso, lo presenta vinto interamente dal dolore che lo opprime; ma questo dolore è sublime, poichè è l'amor paterno che spinse Laocoonte ad affrontar il pericolo; ma nel veder poi svanita ogni speranza, si converte in cordoglio fierissimo che gli toglie la ragione, e risponde benissimo all'idea che suscita l'estinto. Per quanto breve immaginar si debba l'azione, pure que' minuti, que' secondi che egli impiega nel guardar fisso l'esamine, poteva impiegarli nel soccorrere quello che pure era ancor vivo; ma appunto perchè il dolore che stringe fieramente l'anima, acceca la mente, e l'uomo allora più non ragiona, ed opera solo per istinto, così

Laocoonte concentra tutto il suo pensiero sopra quello al quale nulla più giova; e solo col braccio destro che tiene disteso all'indietro, cerca aiutare al figlio ancora lottante, tentando respingere il serpente.

*Il petto del Laocoonte (antico)*, continua Winckelmann, *sollevasi a stento per l'angoscia che lo stringe, e per lo sforzo ch'ei fa di trattenere l'espressione della sensazione dolorosa, e di tutti concentrare e rinchiudere in sè stesso i suoi mali*.

Nel nuovo invece questo sforzo non poteva aver luogo, ed il suo petto è anzi amplissimo come d'uomo che ha corso, che s'abbandona al dolore e dimentica sè stesso.

L'artista ha saputo trarre un bel partito anche dai serpenti; poichè mentre dell'uno non si vedono che spire, la cui forza viene espressa dall'avvinghiato, l'altro sale con tutta la sua lunghezza lungo il lato sinistro di Laocoonte, rannodasi in altro al braccio sinistro, dimostrando la forza e la celerità.

Così quel gruppo, quanto alla creazione, è prodotto nuovo; non ha nulla che sia servilmente copiato, anzi ha un altro merito, e non piccolo, ch'egli qual si presenta da sè stesso si spiega indipendentemente da qualunque descrizione. Anche colui che è ignaro di Virgilio, e del fatto, vi trova facile il senso; se non è Laocoonte, è un padre qualunque che accorre per liberare i figli; l'azione intera e già consumata espressa nell'estinto non lascia dubbio sull'effetto dei serpenti; e l'uomo preso da tanto dolore che dimentica il suo pericolo e fissa un cadavere, non può essere che un padre" (1837)<sup>1205</sup>.

- p) "L'eredità di Canova fu diversamente divisa fra' suoi discepoli, e mentre egli per rigenerare l'arte attemperava la natura all'antico, altri seguirono l'esempio de' Greci, altri amarono più attenersi al vero: Bartolini fu di questi ultimi, e nelle sue opere più dell'ideale amò riprodurre la natura. [La *Fiducia in Dio*] si atteggia in parte come la Maddalena di Canova" (1837)<sup>1206</sup>.
- q) "Il giovinetto [Ferrari] si sentì agitato dal desiderio di comporre vedendo i capolavori dell'antichità e di Michelangelo, tentò seguirli, e questo desiderio è arra del suo ingegno. [...] Nel concepire il Laocoonte egli non pensò già né al sacerdote antico né al sacro terrore della divinità da lui offesa; pensò ai sentimenti che doveano destarsi in Laocoonte siccome uomo e padre, e questi espresse nel proprio gruppo con tutta la potenza d'una mente fortemente ispirata" (1837)<sup>1207</sup>.
- r) "Se il vecchio Thorwaldsen non ama vivere che nell'antichità, il giovane Luigi Ferrari di Venezia ha mostrato di essere a ventisei anni lo scultore de' suoi tempi. Egli ebbe l'ardire di riprodurre quel fatto antico della morte di Laocoonte, staccandosi affatto dal capolavoro del gruppo statuario greco per essere contemporaneo. Egli attinse il suo stile piuttosto che all'ideale antico, alla verità sublime di Dante e di Michelangelo. Il suo Laocoonte mette nell'animo un brivido di spavento, come il Gerione dell'Alighieri e il Davide del Buonaroti. Egli ci rappresentò lo sventuratissimo sacerdote che a canto all'ara cerca indarno di svincolarsi dai serpi che avvinghiano lui e la sua prole. Colla destra sorregge un figlio morente che al di lui braccio s'abbandona e colla sinistra distesa cerca di liberarsi dalle orribili spire di una fra le due serpi. Giace già estinto a' suoi piedi il maggiore dei figli e con occhio di terrore ei lo guata e ne impetra di dolore e di spavento. È un infelice che vuol vendere cara la sua vita, ma la morte implacabile gli sovrasta e lo trafigge. La maestà del sacerdote ha ceduto agli affetti di padre: è un secondo Ugolino che muore co' suoi figli. Dal lato del pensiero, va il gruppo del Ferrari annoverato fra le creazioni più forti della moderna scultura: v'è una potenza d'ispirazione tutta quanta italiana" (1837)<sup>1208</sup>.
- s) "Il sig. Ferrari, giovine di circa ventisei anni, ha esposto un gruppo colossale in gesso in cui rappresentò *Laocoonte*. La naturale difficoltà dell'argomento dovette qui essere notabilmente accresciuta dal confronto del gruppo antico, la cui celebrità è così grande da spaventare ogni artista. E noi non intendiamo di raffrontare l'opera antica con questa di cui ora parliamo; ma ci sembra di poter affermare che il sig. Ferrari trattò il suo soggetto con sapere e felicità uguali all'ardire. Il suo Laocoonte è in piedi vicino all'ara, in mezzo a' suoi figli; uno dei quali già morto giace supino a sinistra, l'altro fieramente avvinghiato da un serpe cerca di attenersi con una mano alla destra spalla del padre, mentre già quasi soffocato accenna di cader riverso. E il padre infelice col destro braccio steso sull'ara si sforza ma invano di trarsi da quelle orribili spire; e sollevando in alto il manco intorno a cui è attorcigliato l'altro serpente, spalanca la mano mentre in atto di grande orrore fissa lo sguardo nel giovinetto già estinto a' suoi piedi. Notano alcuni che la composizione di questo gruppo, o come dicono l'*azione*, è pittorica piuttosto che da scultore: in quanto a noi crediamo che quando l'effetto è sì grande e le difficoltà superate così felicemente, non sia lecito insistere sopra queste censure senza pericolo di esser tenuti o pedanti od invidiosi; e portiamo opinione che il genio debba osar di affrontarle. Se questo gruppo è meno simmetrico dell'antico, è forse appunto per questo più efficace, ed osiamo anche dire più vero. Vi è

<sup>1205</sup> L. TORELLI, *Del Laocoonte. Modello di gruppo colossale di L. Ferrari*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», IV (1837), pp. 678-85.

<sup>1206</sup> D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, «Gazzetta di Milano», 1837, n. 134, pp. 533-34.

<sup>1207</sup> ID., *Esposizione delle belle arti a Milano*, ivi, n. 135, pp. 537-39.

<sup>1208</sup> D. SACCHI, *Scultori*, «Album», I (1837), pp. 76-83.

inoltre una cognizione della macchina umana da onorarsene non pure un giovane ma un provetto nell'arte; ed oltrechè la figura del Laocoonte è risplendente di grandi bellezze, e mostra in ogni sua parte l'effetto dell'orrore da cui è compreso, sono mirabili il petto e la gola del figlio vicino a morir soffocato, e più mirabile ancora è il corpo dell'altro già irrigidito e veramente pieno di morte. Forse è vero, come notano alcuni, che nella figura del padre, a cominciar dal torace e nel basso ventre qualche parte avrebbe dovuto essere modificata e qualche altra invece più risentita; e crediamo che nel figlio ancor vivo tutto il torso sia un po' troppo lungo, mentre in vece le cosce appajono corte. Ma a petto dei pregi questi difetti, se pur sussistono, sono assai piccoli, e tali che il giovane artista potrà facilmente emendarli. Il genio poi del sig. Ferrari si manifesta principalmente nel suo concetto di far che il padre si affissi nel figlio estinto, e che da quella vista proceda l'immenso orrore che lo assale e lo vince. Diresti che in quella pienezza di forza virile non sarebbe impossibile ancora uno scampo, se quell'orrendo spettacolo non soffermasse il misero padre a morire insieme coi figli. Questo affetto paterno di cui non v'è alcun sentore nel gruppo antico imprime nell'opera del sig. Ferrari una tanta e sì nobile novità, che basterebbe a giustificare il suo ardimento quand'anche non fosse riuscito ad esprimerlo con tanta perfezione" (1837)<sup>1209</sup>.

- t) "Indole principale dell'età nostra è l'*eclittismo universale* e la *generalizzazione*. [...] Con questo [ultimo] vocabolo vogliamo significare quel confronto fra scienza e scienza, tra letteratura e letteratura, e quindi il continuo sperimento di applicare i principj dell'una all'altra, ora per meglio conoscerne le leggi, ora per migliorarne le forme, e così mano mano. Da ciò deriva una maggiore concatenazione di tutte le parti del sapere. Molte scienze, molte arti procedeano un tempo disgiunte, ed invano la filosofia antica, sotto il velame della mitologica rappresentazione delle muse sorelle, accennava alla fratellanza ed al concambio di uffici onde vogliono essere sostenute e nodrite tutte le umane cognizioni. Quanto poi fecondo riesca di nuovi risultamenti un siffatto sistema, non si può dire appieno, mentre magica sembra la sua potenza, né sa umano guardo misurarla" (1837)<sup>1210</sup>.
- u) "In questo momento in cui si rinnova la lotta di opinioni sul *Bello* nelle arti, crediamo che questo articolo, e qualche altro che verremo dettando, non parranno inopportuni. [...] Osiamo porre per principio che lo stato di bellezza, per un ente qualunque, è quello nel quale egli perviene alla sua destinazione: l'ente organizzato la troverà raggiungendo il più perfetto sviluppo delle sue fisiche facoltà; l'ente morale quello delle sue facoltà intellettuali e della virtù che ne sono lo sviluppo" (1837)<sup>1211</sup>.
- v) "Il bello non conosce geografia, per lui non esistono mura o barriere che gli tolgano l'entrata, né guardia che lo arrestino al confino. Egli è dappertutto nel medesimo tempo, come Dio di cui è splendido riflesso. Ogni dì egli scopre nuovi mondi, Americhe del pensiero, che niuno avrà mai supposto esistere. Esso è libero e cambia di forme come il Proteo di Virgilio: voi stimate pigliarlo e renderlo fisso sotto una tal forma, ma in un istante il liono che ruggiva cambiassi in un terribile incendio nel quale come nei ruggiti del liono voi riconoscete il Dio. L'arte non accetta che una legge suprema e fatale, che è, per così dire, la sua condizione e la sua natura, e questa legge è il bello. [...] Non istate a dire; codesto è cattivo genere, perché gli uomini ne sono stanchi; il genere non irrancidisce mai" (1839)<sup>1212</sup>.
- w) "La dignità dell'arte comica, non esclude né invenzione né originalità; e richiede immaginazione, affetto, critica, intuizione. [...]  
Si persuadessero una volta gli attori, che solo per la via del vero e non altrimenti, si può toccar sublime nelle arti. [...] Modena sviluppa con straordinaria penetrazione i caratteri nelle più recondite parti e nelle tinte più svariate, conservando unità di maniera. Egli si identifica completamente col personaggio; entra nel suo cuore, nel suo spirito; ne divide le gioie e gli affanni, ne incarna le abitudini, i capricci... e scruta tutti i rapporti naturali tra le varie specie d'affetto e le varie forme corrispondenti d'espressione, ch'egli cava dall'anima e visibilmente figura. Lo che, parmi, i vecchi recitanti non conobbero interamente, né sanno per tradizione, molti de' nostri vecchi saputi, che non ammirano troppo il Modena. Al quale fu ben agevole persuadere i più schivi estetici, non alcuni colleghi retrogradi che persistono nella maniera antica puramente convenzionale, guardano la natura soltanto estrinsecamente, non mirano nel suo seno profondo, come nel seno di un amico. Anelano cioè, al bello esteriore, al decoroso, al convenevole, che pur sanno rado imitare; e a quel falso grandioso, a quell'eroico fattizio che sì abbondantemente largiscono nella inverisimile recitazione della loro tragedia. Modena percorre tutti gli stadi del vero, esprime ogni particolarità della vita morale, giunge i confini dell'arte. E passa da un carattere all'altro, creandoli interamente, e analizzandoli tutti con diversi tratti e con egual

<sup>1209</sup> I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XXII (1837), 85, pp. 428-59 (430-32).

<sup>1210</sup> O. ARRIVABENE, *Introduzione alla nuova serie dell'Indicatore*, «Indicatore», n. s. I (1837), pp. V-XVI.

<sup>1211</sup> [G. J. PEZZI], *Sul Bello Assoluto*, «Glissons», n. s. II (1837), n. 75.

<sup>1212</sup> *Del Bello nell'arte*, «Fama», IV (1839), n. 149, pp. 594-95.



profondità; non dimenticando pur il colorito intermedio, le secondarie finezze. [...] Modena poi stabilisce un'epoca nella storia dell'arte comica, perché seppe comporre il bello universale al nazionale, l'assoluto al relativo, e mischiare il colorito generale al locale. [...] Modena è attor d'arte e d'ispirazione, di sentimento e di ragione: è uomo e poeta" (1843)<sup>1213</sup>.

- x) "Conturbate sì fattamente dallo strepito della materia, o dal terrore del vuoto, che cosa rimane a far mai a queste anime se non tornar nel passato, rannodare le tradizioni spezzate, rianimare lo scheletro che almeno è scheletro di Gigante? [...] E che cosa abbiam saputo far noi (parlo sempre dell'arte) in questo secolo dove tutto si accetta e si riconosce per legge intellettuale, dove la forza, da organica s'è fatta critica, dove l'individuo è sparito sotto alla massa, i fatti sotto ai principii, le persone sotto alle forme, e quasi direi la natura visibile sotto le astrazioni del numero? Due sole voci elevaronsi nelle terre italiane; una di lirica sacra da Alessandro Manzoni, e un'altra di lirica nazionale da un altro. E poco stante quelle due voci si sono insepelrate in un ferreo silenzio, non so ben dire se impaurite di sé medesime o infastidite d'altri. Forse ad una di quelle voci mancava il tempio delle religiose credenze, all'altra mancava il fuoco delle nazionali virtù. Né certo quelle due voci usciranno più dalla lor solitudine per cantare il presente. Il presente si ordina e non si canta: questo secolo, o vogliasi o non si voglia, non è secolo ispiratore: gli artisti lo potranno ammirare, ma non amare [...]. Il poeta è qualcosa di sublimemente disorganizzato e morboso, egli domanda il contrasto e il patimento come una necessità della vita, e anziché modulare l'Idillio della gioia su un campo di biade fiorenti, e sotto il limpido sole, amerà sempre meglio di temperar l'Elegia del dolore su un cimitero illuminato da poche stelle nuotanti nella gelida oscurità. Perciò egli torna al passato, quando il presente gli è muto; torna al passato, a questo oceano dal mugghio perpetuo, sulle cui onde a hci sa vederli passano i fantasmi delle generazioni lacrimando e combattendo pur tuttavia. È là, su quel lido misterioso, che il poeta, nella solitudine della notte, si ferma a interrogar quelle forme e quelle forme sospendono per un momento il loro eterno viaggio, e rispondono quasi riverenti alla potenza del Signore.

Ma convien esser giganti, non liliputi, per cacciar dalle viscere questo grido interrogatore; altrimenti quelle larve, le une dalle altre sospinte nel loro giro, non udranno la vostra voce minuta e impotente; e voi, rimasti delusi al cospetto di quell'oceano, vedreste passarvi davanti mute e sdegnose le terribili ombre, lasciandovi appena negli occhi una lieve impressione dei loro esterni colori: non avrete compresa la grande anima del passato ma qualche suo mutabile e fuggitivo apparimento: e la coscienza di voi medesimi, se ne avete una, vi farà dare indietro miserabilmente afflitti del vostro errore; e forse colti, da un impeto di leggerezza superba, vi crederete ingannati da ridicoli simulacri, e stringendovi nelle spalle, vi parrà meglio di radere il lido e pescar conchiglie come i fanciulli. [...] [Modena] è per mio sentimento uno de' più sagaci e grandi interpreti del passato. Egli lo sente dentro da sé con veloci e nobili rapimenti, lo medita con sincera e lunga adorazione, lo fa visibile altrui con austera e corretta potenza; la natura non volle far quest'uomo scrittore, avendolo pur dotato di tre qualità eminenti per divenirlo, osservazione, perseveranza, entusiasmo: e non pertanto rimango dubbioso a dire se il gabinetto e i volumi lo avrebbero fatto sì grande quanto il teatro e la vita" (1844)<sup>1214</sup>.

- y) "E una bella speranza ci viene innanzi tutto dalla scultura, la quale s'è aperta ormai una via nuova e grande, e in quella procede animosa, liberandosi dalle pregiudicate tradizioni della scuola. Più povera di mezzi, più legata, che la pittura, a certe forme convenzionali, ella ha toccato già nel ristretto suo campo a una meta, a cui l'altra indarno s'affatica di giungere. E pare veramente che un'era gloriosa l'attenda, se si consideri questo nascente fervore di giovani, a cui s'è come rivelato un raggio di quella bellezza morale che le arti studiano d'imitare. D'accanto alla vecchia scuola, la quale non riconosce altro bello fuorchè quello degli antichi esemplari, un'altra via se ne vien formando adesso, che cerca le sue ispirazioni nella verità e nella natura. Le insulse reminiscenze mitologiche cominciano ad essere abbandonate, e v'è chi pensa che l'arte debba essere la personificazione ideale degli affetti, e dei pensieri della moltitudine. Ben parve temerità straordinaria sulle prime questo tentativo di ravvicinar l'arte alla vita, d'imprimere alla scultura un carattere, da cui pareva rifuggire. Ma la moltitudine, che non sa nè di scuole nè di sistemi, e che segue solo il primo e il più sicuro dei giudizi, quello della propria commozione, comprese tostamente quanto eravi di grande nell'innovazione, e lasciò i bei nudi e lo studiato drappeggiare dei vecchi maestri, per accendersi e per palpitare davanti alla viva ed efficace rappresentazione della vita.

E noi saremo perdonati, speriamo, se seguiremo, per questa volta almeno, le simpatie della moltitudine, e ci tratteremo con particolare predilezione davanti a ciò che è giovine e nuovo. Nel grande numero delle opere presentate, che sommano a più di cinquecento, il vanto di aver sostenuto l'esposizione di quest'anno è dovuto per la maggior parte ad artisti ignorati ed oscuri, che facevano ora le prime prove: e noi ci volgiamo con compiacenza a questa giovane generazione, che sorge piena di speranze e di vita, e a cui sorge un sì bell'avvenire. Noi ci congratuliamo soprattutto colla scultura, la quale ebbe apertamente gli onori del primato, e ci porse lo spettacolo di una gioventù non solo esperta negli artifizi dello scalpello, ma che sente e che

<sup>1213</sup> G. S[ACCHI], *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, «Rivista Europea», n. s. I (1843), 2, pp. 108-15.

<sup>1214</sup> G. PRATI, *Qualche considerazione sull'arte in rapporto ai nostri tempi e alcuni cenni sopra Gustavo Modena*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 141, pp. 561-63.

pensa, e che accetta con coraggio le difficoltà della via intrapresa. Tutti conoscono i nomi di Fraccaroli, di Sangiorgio, di Monti, di Gandolfi, di Motelli, artisti già celebrati, e di cui ammirarono anche quest'anno pregevolissime opere; ma non tutti conoscono egualmente i nomi di Puttinati, di Vela, e meno ancora quelli di Pandiani e di Strazza. E noi, ricordando dei primi le glorie tuttavia recenti, ci stringiamo con affetto a queste glorie novelle, donde ci viene una sì lieta promessa.

Ed eccoci davanti alla statua del Vela, stupenda opera, e forse la più ardita novità, che si sia tentato ai nostri tempi nella scultura. Non è più il marmo che noi abbiamo davanti agli occhi, ma qualche cosa di palpitante e di vivo, che illude cogli effetti abbaglianti del chiaroscuro. Per poco che la si stia riguardando, noi crederemmo vedere sorgere quella leggiadra *fanciulla, che prega genuflessa*, noi la vedremmo muovere le chinate palpebre, e animarsi d'una vita repentina. Sì grande è la potenza di quella fronte modesta e severa, sì bella la luce che splende in quello sguardo abbassato, così vera l'apparenza di quelle membra graziose, che si direbbe aver lo scultore profuso nella statua tutta la magia della tavolozza. E veramente egli ha ottenuto collo scalpello gli effetti quasi del colorito, e questa statua, veduta dopo le altre, si spicca, per così dire, dal luogo in cui posa, e s'impone agli occhi ed all'attenzione di chi osserva. Non è possibile passar freddi dinanzi a lei; anche il meno intelligente vi ravvisa alcun che di straordinario, di diverso dalle altre statue, che lo agita e lo commove, senza saperne il perchè. Se potesse valere un paragone a descrivere l'impressione ch'ella suscita in mezzo alle altre statue, la rassomigliremmo al suono armonioso d'una voce umana, che sorge di mezzo al multiforme accordo di soavi strumenti. E gli strumenti possono dilettere, possono commovere, ma alla voce umana soltanto è data quella misteriosa vibrazione, che scende nel più intimo del cuore, che lo rapisce e lo esalta. Il concetto di questa statua non può essere più semplice e gentile. L'artista ha immaginato una fanciulla, che appena sorta dal letto, così come trovasi, colla camiciuola che le cade alquanto da una spalla, s'inginocchia a fare la sua preghiera del mattino, e, chiuso il libricino che tien fra le mani, s'abbandona a quel pio raccoglimento, che assorbe l'anima dopo una fervosa aspirazione. La sua posa è tranquilla e serena, come quella di persona che si solleva oltre gli affetti terreni, e riposa in una celeste fiducia. Niuna bellezza sensuale riveste le sue membra, coperte per la massima parte dalla camiciuola che le scorre sotto il ginocchio piegato e le scende fino ai piedi. L'artista non aveva da occuparsi che dell'anima in quel momento di religiosa concentrazione, e questa splende raggianti sul viso della vergine, e diffonde sul resto della persona una bellezza ben più leggiadra e divina, che non quella di alcune forme squisite. E fu per certo delicato pensiero quello del Vela di rappresentare la camicia sollevata sulla persona della fanciulla, e cadente senza pieghe, inerte e dritta, con quelle sole increspature, che può cagionar l'atto dello star ginocchioni. Quella sprezzatura d'ogni artificio scultorico, quell'amore estremo della verità anche a pregiudizio dei soliti effetti, non è soltanto un atto di coraggio in lui, ma una profonda conoscenza del bello, una vera rivelazione artistica. Egli ha compreso che la scultura, sebbene arte eminentemente plastica, è pur essa rappresentazione di concetti morali, a cui è subordinato il magistero della forma. Lasciamo che i precettisti gridino al traviamiento dell'arte, al barocchismo della scultura; noi ammiriamo le loro statue olimpicamente dignitose con sì studiata venustà di membra e di panni; ma questa di Vela noi la amiamo, come si amano le cose semplici e grandi, la amiamo, perchè non cerca sedurci, ma chiede soltanto un palpito di simpatia corrispondenza. E questo palpito noi l'abbiam sentito vicino a lei, e con noi tutta quella immensa folla che ogni giorno le si accalcava d'intorno. Trionfo desiderabilissimo pel Vela, che può compensarlo di qualche pregiudicata opinione e di qualche garrito giornalistico. E noi preghiamo il Vela a non badare a questi ostacoli, soliti ad attraversare la strada de' buoni ingegni, specialmente se si scostano dalle vie battute; lasci dire i pseudo-maestri; il coraggio di sfidare i pregiudizii non gli mancò; non gli manchi ora la costanza, che è la dote principale del genio.

Della quale costanza deesi lodare singolarmente il Puttinati, scultore educato alle idee moderne, e che quest'anno mostrò nel suo *Masaniello* un ardimento degno di qualsiasi più grande artista. Non era soltanto nell'esecuzione, ma nel concetto medesimo della statua, ch'egli aveva a combattere le ragioni più tenaci dell'arte. Far discendere la scultura alla rappresentazione di una natura incolta e volgare, in cui l'entusiasmo altissimo dello sdegno dee suscitare moti violenti e scomposti, corrompere l'aristocratica maestà del marmo fino a modellarsi a nelle membra d'un rozzo pescatore vestito di ruvido farsetto, d'un farsetto così lontano dal manto greco o romano, che non si presta neppure alla più piccola piega, è tal cosa da far inorridire tutte le accademie del mondo. Che direbbe il Bruto romano così eroicamente drappeggiato e armato di pugnale, se potesse vedersi daccosto questo congiuratore lazzarone, che grida e s'agita come un energumeno, e brandisce per arma un miserabile bastone? Davvero sarebbe il caso per lui di rinnovare l'atto doloroso dello zio, di coprirsi artisticamente il volto per non mirare questo degenerare tribuno, questo volgare sollevatore di plebi. Non sappiamo se qualche tenero purista si sia coperto gli occhi davanti alla statua del Puttinati, ma certo la figura di quel pescatore, che solleva la sinistra in alto in atto di suscitare il popolo a ribellione, che nell'aperta bocca, negli occhi schizzanti minaccia, nei muscoli del volto agitati e convulsi, in tutto quello scompigliato sussulto di una persona invasa da un fortissimo spirito, mostra dimenticare affatto le eroiche convenienze della statuaria, dev'essere parsa a molti un gran sacrilegio. E noi appunto di questo lodiamo il Puttinati, che seppe imprimere tanta verità a quella statua, che ognuno che la veda non può ingannarsi sul personaggio che rappresenta. Soprattutto era pericoloso conservare il costume non solo, ma il tipo nazionale dell'ardito pescatore, e mostrare nella posa avventata e scomposta di lui quel carattere di turbolenta vivacità che contraddistingue la plebe napoletana, senza cadere nell'esagerato e nel triviale. E il Puttinati superò anche questa difficoltà con una

maestria pari all'arditezza. Quell'atto impetuoso del garzone, che si protende innanzi, e par che giganteggi più che la statura nol comporti, non ha nulla che non sia vero e bello; e noi ci sentiamo come trasportati da quel fremito di vita che scorre per tutte le sue membra. Si sarebbe detto che la sala, in cui era esposto, non bastasse a contenerlo, sì forte è in esso il movimento della persona, così meravigliosamente energica l'espressione. Gli intelligenti, freddi e minuziosi osservatori delle opere, possono bensì aver notato qualche leggera scorrezion di disegno in quella statua, specialmente nella coscia sinistra; ma noi, senza voler contraddire alla verità di cosiffatta critica, confessiamo che, se mai esistono quei difetti, l'armonia dell'insieme e la grande efficacia dell'espressione non danno tempo di accorgersene. E questa è la più bella vittoria del concetto morale sopra la bellezza dell'esecuzione, se quelle mende, che in altra statua basterebbero a scemarne il merito, in questa non guastino punto, non siano nemmeno avvertite.

Che se fosse d'uopo un'altra prova di ciò, basterebbe mettere a paragone il *Masaniello* coll'altra statua del Puttinati, pur essa grande al vero, rappresentante una *donna che sta per entrare nell'acqua*. Qui la più accurata esecuzione artistica ha creato forme seducenti che spirano un profumo di soave bellezza; qui la mano dello scultore non ha lasciato appiglio alla critica la più oculato. Ed è una leggiadra figura di donna quella ch'egli ha rappresentato in atto di sollevare la cadente camicia, e di protendere il piede mollemente peritosa a tentare la frescura dell'onde. Quel seno denudato, quelle coscie condotte con squisita morbidezza sono mirabili per bellezza e per verità; e il volto gentile e la leggerezza di quelle pieghe raccolte senza studio intorno ai mollissimi lombi rivelano uno scalpello educato alle più riposte finezze dell'arte. Dal lato dell'esecuzione questa statua è superiore d'assai alla prima: e nondimeno la moltitudine vi pose poca attenzione, rapita com'era da quella singolare potenza di vita che animava il *Masaniello*. Quel grido, che pareva quasi scoppiasse dalle labbra convulse del pescatore, empiva, direm quasi, tutta la sala, ed era impossibile sotto l'impressione di esso ammirare una statua, la quale non aveva altra parola a dirci fuorchè quella di una graziosa lusinga.

Accenniamo di volo una pregevole *Susanna* del Galli, e i piccoli gruppi di Lorenzo Vela, in cui il marmo è ridotto a così squisita morbidezza, ed è così bene espresso il carattere degli animali raffigurati, che l'illusione non potrebbe esser maggiore. Nè vogliam tacere di due leggiadre statue di Magni e di Rafaele Monti, l'una rappresentante una *fanciulla in atto d'offrir un fiore*, l'altra *Nerina che sta per scendere al bagno*. E ci gode l'animo di poter tributare una lode ai due giovani scultori pel diligente studio del vero che si ravvisa in quelle due opere, e per la finezza con cui è condotto il marmo. Anche l'espressione delle due figure è graziosa e piacente; e noi raccomandiamo loro, poichè sì franca hanno la mano e sì gentile il pensiero, di ispirarsi un po' più alla vita del cuore, di tradurre nel marmo alcuno di quegli atti, che, più dell'offerta d'un fiore o dello scendere in una fonte, ci faccia accorgere di sentire e di amare.

E per questo non vorremmo lodare interamente il Pandiani per la sua *Egle*, se già la squisita bellezza di quella statua, e quel non so che di puro e di soave che al circonda, non ci facesse sorpassare a quanto ha di arcadico il concetto. Ninfa, o pastorella, che sia, è pur leggiadra quella vergine, che dal suolo, su cui abbandona confidente le bellissime membra, sorge colta da improvviso rumore, e sta dubbiosa in ascolto, pretendendo il capo, in atto di spiar quasi in quel rumore il suono di un passo amato. Teme ella od affretta col desiderio quel passo che suona ancora lontano? Forse timore e speranza combattono ugualmente nel suo cuore, e le hanno atteggiato il volto a quell'amorosa inquietudine, che lo scultore seppe sì ben indovinare. Ed è graziosissima quella posa di lei, così leggiadra, che appena par che tocchi il suolo su cui giace, così soavemente voluttuosa, che par che inviti e respinga ad un tempo. Non si può non sentirsi ammaliati da quella purezza di forme, da quella mossa leggiadra, da quel non so che di gentile e di armonico che è in tutta la sua persona. Il nudo vi è eseguito con una perizia straordinaria in un giovine, che espone adesso la sua prima opera; nè sapremmo qual altra statua di questi ultimi tempi possa andare innanzi a questa per la squisitezza del disegno. E questo, se è argomento di lode pel Pandiani, è pure argomento di belle speranze per la scultura, la quale, con tanta eccellenza di esecuzione, non ha che a coltivare con amore le nuove tendenze per toccare a una meta gloriosa.

Ed ecco, a confortare viemeglio codeste speranze, un altro giovine scultore, lo Strazza, che da Roma invia a' suoi concittadini un'opera di meravigliosa bellezza, quasi stavamo per dire un capo lavoro. Chi ha veduto quell'*Ismaele* che giace sul suolo col corpo stanco e sfinito, colle braccia cadenti, col viso sparuto, colle labbra tumide e desiose, nelle quali si legge il fiero tormento dell'arsura, non ha dimenticato al certo il ribrezzo angoscioso suscitato da quella statua. La verità di quella terribile agonia è tale, che non si può guardarla senza un brivido, come se si assistesse al letto d'un moribondo. Quel corpo giovine ed esausto, donde vedesi quasi dipartir la vita, quei capelli arruffati e sparsi sulla fronte, quella bocca, donde si direbbe uscire l'anelito mortale, e da cui s'intravede la lingua incollata alle labbia, hanno una tal espressione di ambascia e di patimento che stringe il cuore. E veramente, se il sentimento artistico suscitato in noi dalla bellezza stupenda dell'opera non superasse in questo caso l'ingrato senso del dolore, staremmo in forse di applaudire alla scelta di un soggetto così fastidiosamente tristo. Non è già che noi rifuggiamo dall'aspetto del dolore, chè anzi lo crediamo più d'ogni altro sentimento atto ad educare e a sollevar gli animi ad alti pensieri; e la scultura, interprete d'ogni sorta di bello, non deve trascurare quel più elevato e sublime che da esso le viene. Ma noi non vorremmo la nuda e gretta rappresentazione del dolor fisico; dove non sia rialzata in qualche parte da un sentimento morale. Insieme col corpo che soffre vorremmo vedere lo spirito che lotta e che resiste; senza di che l'uomo non è che materia, e questa non appartiene più all'arte. Se non c'inganniamo, è a questo modo che gli antichi compresero la rappresentazione del dolore; e ne fa fede il *Laocoonte*, nel quale il dolor fisico si

confonde nell'ira imponente del vecchio sacerdote, che sente nella stretta del serpente l'inesorabile presenza del fato; ne fa fede il *gladiatore*, nel quale vediamo espresso il dolore della sconfitta nel viso contratto dall'estremo anelito della vita fuggente. Ciò sia detto senza scemar nulla al merito dello Strazza, la cui statua è tra le prime dell'attuale esposizione; e non è poco per chi aveva a sostenere il confronto di tre o quattro altre statue, tutte stupende. E noi, indipendentemente dall'impressione morale, non possiamo che ammirare l'arte finissima con che lo scultore ha reso conto d'ogni membro, d'ogni muscolo, sicchè l'illusione è intera e irresistibile. Certo che con tanta potenza di scalpello, con occhio sì esercitato a cogliere il vero nelle sue più difficili apparenze, lo Strazza fa presagire di sè un grande artista, appena che voglia sollevarsi al di sopra della natura materiale dell'uomo a cercare lo spirito che la informa e la vivifica, e in cui solamente sta la suprema espressione dell'arte. E noi siamo lieti di poter salutare in questo giovinetto, che or suda a rimuovere gli ostacoli dal sentiero da lui prescelto, un futuro campione della rigenerata scultura italiana.

Abbiamo abbondato di lodi per la scultura, non tanto perchè quest'anno fosse la più ricca di belle opere, quanto perchè ci sembra veramente la più avanzata delle arti belle, la sola che accenni una tendenza franca e deliberata. E vuoi animare anzi tutto quest'impulso che comincia a portar un ramo dell'arte nella regione delle idee e dei sentimenti, e che parte dal vero esteriore per salire all'eterno vero dell'anima. Singolar destino che questa direzione, quasi diremmo, spiritualistica ci debba venire appunto dalla più plastica delle arti, da quella che più d'ogni altra dee combattere colle tenaci tradizioni del passato. Non neghiamo già quanto sia più agevole l'imitazione del bello nel marmo anzichè sulla tela; e sappiamo quanto la scultura si giovi della facile riproduzione delle forme, di cui non ha che a copiare esattamente il modello. Ma appunto perciò la scultura ha compreso quanto sarebbe povera la gretta imitazione materiale, senza il pensiero che la animi; ed ha abbandonato le perpetue riproduzioni del medesimo modello per interrogare essa pure la storia, per discendere nei misteri del cuore umano a cercarvi la vita e l'ispirazione. Se la pittura non si riscuote alla gara, toccherà alla scultura ormai a raffigurarci i grandi fatti del nostro passato, ad esprimere i dolori e le gioje, di cui viviamo. E la scultura minaccia veramente d'invadere il campo della pittura, e tenta usurparle un po' de' suoi mezzi così efficaci e potenti. A che altro tende quella scuola, che sorge adesso col Vela, se non a togliere al marmo perfino l'idealità di quella superficie liscia ed uniforme, lavorandolo colla finezza d'una miniatura, e dandogli quasi gli effetti del colorito? Non è un metodo affatto nuovo; e già nel Bernini e in tutta la scuola dei barocchi se ne possono vedere le tracce; il che forse ha provocato e provocherà gli anatemi dei puristi. Ma niuno prima di lui aveva pensato a far servire quella potenza d'effetto, che possedevano i barocchi, all'efficacia d'una espressione morale. E ci ricorda un monumento sepolcrale che il Vela inviava non ha guari a Pavia, in cui il giovane scultore affrontava arditamente il costume contemporaneo e perfino il barocco cappello moderno, rappresentando un *marito in atto di pregare sulla tomba della moglie*, ch'egli guarda a capo chino e coll'occhio inumidito da una lagrima. Due figliollette gli stanno d'accosto, e la più piccina giuoca inconscia d'ogni sventura, mentre la più grandicella compone il viso ad una mestizia, che non è ancora dolore, ma un melanconico presentimento di qualche cosa di tristo ch'ella non sa spiegare. Ed ecco una scena della vita affettuosa, solenne, rappresentata nella sua più pura semplicità, che la scultura ha usurpato alla pittura, e ch'ella ardisce eseguire costringendo il marmo a foggarsi a marsina ed a cappello tondo, mentre l'altra impaurisce ancora degli ardimenti, e soprattutto non trova pensieri da esprimere. Si direbbe in verità che le due arti si siano scambiati gli uffici, e che, nel mentre la scultura diventa tutta espressione e colorito, la pittura si restringa alla fredda e semplice riproduzione materiale” (1846)<sup>1215</sup>.

- z) “L'arte è in primo luogo il realizzare l'idea, non già l'imitazione di tale o tale altra forma particolare [...]. Io non posso accogliere un'altra teorica, la quale, confondendo il sentimento del bello col sentimento morale e religioso, pone l'arte al servizio della religione e della morale, e le dà per iscopo di renderci migliori e di elevarci a Dio. [...] L'oggetto dell'arte è dunque quello di produrre opere che come quelle della natura, od anche ad un più alto grado, abbiano l'allettamento dell'infinito [...].

Fra la scultura e la musica sta la pittura, quasi del pari preziosa che l'una, quasi del pari commovente che l'altra. Siccome la scultura, essa contrassegna le forme visibili degli oggetti, aggiungendovi la vita; come la musica, esprime i sentimenti dell'anima, e tutti quanti gli esprime. Ditemi di grazia qual sentimento non si trova egli sulla tavolozza del pittore? Ivi è la natura intera a sua disposizione, il mondo fisico e il mondo morale” (1846)<sup>1216</sup>.

### III) *Canova e i suoi biografi*

- a) “[Canova] rivale degli antichi Greci. [...] [Ogni statua] ha per modello, o per meglio dire, ricorda qualche classico pezzo dell'antichità, come l'Apollo, la Proserpina di Siracusa, la Polinnia, la Mnemosine, le

<sup>1215</sup> C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. IV (1846), 2, pp. 340-89.

<sup>1216</sup> V. COUSIN, *Del bello e dell'arte*, «Fama», XI (1846), n. 31 e 34.

Niobi: tutto spira eleganza, purità di gusto, sentimento e grazia nelle espressioni, morbidezza di scalpello, e somma intelligenza nell'accordo generale di tante parti" (1806)<sup>1217</sup>.

b) "Tutti quegli uomini che si sentono nel seno un vivo amore per il bello naturale e morale, e che vogliono rendere assuefatto il loro cuore a palpitare vivamente ove per le orecchie ricevano una qualche generosa azione, devono meditare di continuo sulle opere del nostro Canova. Ma perché egli è pur troppo impossibile, che tutti quelli divisi dalle felici montagne e dall'immenso Oceano possano fruire di questa nobile lezione, che i lavori di un uomo solo, come che d'incredibile attività, non possono per ogni dove farsi ammirare, così una esatta descrizione delle sue opere ove fosse stesa da persona dotata di tenero cuore, e di una mente assuefatta al grande, all'onesto, ed al retto, e nutrita dallo studio dei più accreditati esemplari, sarebbe l'unica cosa, che ne fosse dato da desiderare. La dichiarazione delle opere di Canova dovrebbe mirare all'unico oggetto di bene operare nel carattere morale di un lettore savio, rappresentando per così dire con parole alla mente di chi legge le opere di quel miracoloso scarpello, e dimostrando l'entusiasmo, la passione, e l'affetto che quel sommo artista ha saputo scolpire. Senza che, per questo modo, tali descrizioni arrecheranno argomenti di utilità non solo a chi non è dato di ammirare quelle figure, ma saranno bene accolte eziandio da quelli cui la fortuna rese partecipi di un tanto dono, col farli avveduti del modo con cui osservar si deve un sublime parto dell'arte, e col renderli accorti di assai più cose, che una indotta persona non saprebbe, così di primo tratto, considerare" (1812)<sup>1218</sup>.

c) "Secondo il chiarissimo autore [Cicognara] la scoltura venne a perire fra noi, o direm meglio ad assonnare per l'abuso delle statue onorarie, per lo trasporto delle più belle di esse sul Bosforo, per la distruzione del gentilesimo, per la corruzione de' costumi, per la viltà de' mecenati, ma più ancora pel fanatismo della nascente religione che volle distrutte le opere insigni degli scarpelli greci e romani. Non posso però convenire col sig. Cicognara che la umiltà della religione cristiana, che parlò con tanta eloquenza e vigore d'immagini nei primi padri della chiesa, congiurasse a tenere inceppato il genio degli artefici nei secoli di mezzo; no; noi abbiamo tante altre politiche cagioni per giustificare questa decadenza, che ne avanzano ancora; e forse che prima del risorgimento della scoltura e delle pitture le storie dei due testamenti non offrivano lati campi alla immaginazione de' nostri artisti ben superiori alle fonti da cui e Fidia, e Prassitele, e Zeusi ed Apelle traevano le idee archetipe de' loro simulacri e delle loro pitture?" + lode ai trecentisti + sottolinea la lode all'Italia "Ma quello che più mi ha sorpreso e dileticato non poco alla lettura di questa storia è l'onnipotente amore che avvampa per ogni dove di gloria per la bella Italia. Sì, tu fosti culla delle arti, tu centro e ricovero delle più grandi produzioni dell'orgoglio umano, tu maestra e dotta, quando le ora emuli nazioni di Europa erano ancor boschi ed armenti; tu hai di che lodarti di questo tuo cittadino che combatte per l'onore del tuo nome e ti mostra in quella veste di perenne magnificenza, di cui ardì spogliarti talvolta l'arroganza degli stranieri" (1812)<sup>1219</sup>.

d) "L'arte della scoltura, sì pregiata da tutte le nazioni che possono vantarsi di civiltà, quanto è di onore all'umano ingegno, tanto è di gloria speciale e propria all'Italia. [...]

La scoltura è singolarmente nostra. È nostra, perché primi e soli quasi morta la risuscitammo; e per noi si mostrò fino da' suoi principii bella e stupenda. È nostra, perché non si trova nazione che o per copia e grandezza di opere, o per numero ed eccellenza di scultori voglia pur contendere coll'Italia. È nostra perché dagli Italiani ricevette ogni altro paese quanto ha di buoni in quell'arte; e ricevuto serbollo come potè; nè vi aggiunse, nè seppè mutarlo, se non quanto gli piacesse di peggiorare: nè si può lodare una scuola francese, o fiamminga o spagnola o tedesca di scoltura, come si può di pittura. È nostra, perché gl'Italiani bastarono alquanti secoli a mostrar ein essa quel più che potessero i moderni ingegni: e all'età nostra donarono i cieli un Canova, che scemasse meraviglia ai miracoli dell'antichità, e dopo duemila anni ringiovanisse il mondo delle arti. [...]

Istoria dell'arte, non degli artisti. Perocchè il sapere dove nacque uno scultore, quali maestri ebbe, quali fautori, quali emuli, e quali opere condusse; ciocchè nelle vite degli artisti suole narrarsi, e ne abbiamo non poche; non è più che parte della materia che si dee trattare ed illustrare dalla storia dell'arte, la quale sta principalmente nelle opere: e queste paragonate tra loro in ragione di tempi e di merito mostrano verissimamente il procedere dell'artE; che talora corre verso il perfetto, talora si ferma, e talvolta è che torni addietro. E questa vicenda ha pur le sue origini e le sue cagioni, non tanto nelle scuole degli artisti quanto ne' costumi degli uomini e nelle

<sup>1217</sup> B. B[ENINCASA], *Descrizione del monumento da porsi nella chiesa di S. Agostino in Vienna, ordinato da S. A. R. il duca Alberto di Saxe-Teschen, alla memoria della defunta sua sposa Maria Cristina arciduchessa d'Austria, ideato ed eseguito dallo scultore Antonio Canova*, «Giornale Italiano», 1806, n. 96.

<sup>1218</sup> *La Testa d'Elena scolpita in marmo dall'impareggiabile Canova, e da esso regalata ad Isabella Albrizzi nata Teotochi. Pisa 1812*, «Poligrafo», II (1812), n. 4, pp. 51-55.

<sup>1219</sup> AGATOPISTO CROMAZIANO, *Estratto di una lettera sul primo volume dell'opera del sig. cavaliere Cicognara Il risorgimento della scoltura in Italia* [...], «Giornale Italiano», 1812, n. 225.

fortune delle città: e il dimostrare queste cagioni è ufficio non meno importante e debitamente richiesto allo storico delle arti” (1816)<sup>1220</sup>.

e)

“Salve, o diletta Italia,  
Sempre feconda madre  
Di nuove opre leggiadre  
Al guardo, ed al pensier!  
Fosti l’augusta sede,  
Poi della Grecia erede,  
Nel gusto, e nel saper.  
So che ne’ studj rigidi,  
Ond’eri altrui maestra,  
Sull’Europea palestra  
Cedi all’altrui sudor;  
Ma nel trattar le imagini,  
Che il genio sol comparte,  
In ogni libera arte  
Serbi il primiero onor.  
È ver ch’oltre l’oceano,  
Ed oltre l’alpi avvenne,  
Ch’altri Dedalee penne  
Non senza onor spiegò;  
Ma se la sorte d’Icaro  
Non incontrò, fu solo  
Perché ver Febo il volo  
Non mai tentare osò  
Tra folte nebbie indigene,  
Presso il gelato Arturo  
Stender potea sicuro  
Icaro stesso il vol;  
Chè se talun men timido  
Oltre le nebbie ascese,  
A batter l’ali apprese  
Su quest’Ausonio suol.  
Qui lo straniero estatico  
Incontra ad ogni passo  
In tela, in bronzo, in sasso,  
Vivente la beltà.  
E queste pur Vecellio,  
E Allegri aure beate  
Spiraro, e l’Urbinate,  
Cui pari alcun non ha;  
E i duo campion d’Etruria  
Da Vinci e Buonarroti,  
Che per sentier ignoti  
La via del grande aprir.  
Ma di quell’aureo secolo  
I nomi a che ridico?  
Forse il valore antico,  
In noi poteo languir?  
Molti oggi pur risplendono  
Per opre industri e belle,  
Se non che l’altre stelle  
Oscura astro maggior.  
Parlo del vivo Fidia,  
L’Italico Canova,

<sup>1220</sup> [P. GIORDANI], *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova (in Venezia, nella tipografia Picotti in foglio. T. I, 1813, T. II, 1816), del conte cavaliere Leopoldo Cicognara, presidente della Accademia di Belle Arti in Venezia, «Biblioteca Italiana», I (1816), 3, pp. 235-44.*

Che i greci di rinnova,  
 De' Greci emulator.  
 Che dissi? forse illudemi  
 Cieco di patria affetto?  
 Ah no! il comun concetto  
 Tai sensi pria nodri;  
 Primo fra i primi artefici  
 Lui tutto il mondo onora  
 Dal nido dell'aurora  
 Sin dove ha tomba il di.  
 Tal l'opre sue lo mostrano,  
 In cui tutto diletta,  
 E forza, e grazia, e schetta,  
 Ma scelta verità:  
 Omai la stessa invidia,  
 O laude a lui tributa,  
 O inefficace, e muta  
 Al suo cospetto sta.  
 Impaziente Insubria  
 Attende or quel Tesèò,  
 Chè la sua man compieò  
 Col più sublime ardir.  
 Il vidi: all'uom quadrupede  
 L'un braccio il collo afferra,  
 L'opprime, e in sen gli serra  
 Fin l'ultimo sospir:  
 L'altro solleva, ed agita  
 La noderosa clava,  
 E già sul mostro aggrava  
 Il colpo micidial:  
 Crolla il Centauro, e piegasi  
 Sulla riversa schiena:  
 Da terra un braccio appena  
 A sostenerlo val.  
 Ora qual pel suo Piritoo  
 L'emulator d'Alcide  
 De' semiuman conquide  
 L'indomito furor;  
 Tal se l'orgoglio estraneo  
 L'Italo onor contrasta,  
 L'onta a punir sol basta,  
 Canova, il tuo valor.  
 Raro mortal! Propizia  
 Dal fianco tuo la Dea  
 Morbifuga Igièa  
 Mai non rivolga il piè.  
 E a coronar degl'Itali  
 Petti le calde brame  
 Del tuo Tizian lo stame  
 Filin le Parche a te" (1818)<sup>1221</sup>.

f) "Una schiera di Angioletti, di cotali membra sottili ed allungate, e di una cotale carnagione rossiccia e quasi trasparente, che non so se vi gusterà gran fatto, uso sì come sarete a que' gigliati e rosati puttini, a quelle guancie pienotte e fragranti, a que' morbidi e carezzevoli corpicciuoli del Giambellino, del Correggio e dell'Albani.

L'erudito ab. Meschini, che mi fu in quel viaggetto carissimo ed utile compagno, seppe rendermi ragione di quella nuova forma di Angioli pitturati dal Canova, ciò è, aver egli voluto con quelle membra diafane e prolungate significare la impassibilità e la immensità di quelle perfettissime essenze. [...]

<sup>1221</sup> *Supplemento allo Spettatore Italiano n. XIX: All'Italia, sede delle belle arti, in lode di Canvoa. Inno Del Cavaliere GIUSEPPE LONGHI, «Spettatore», V (1818), pp. 625-27.*

Quel che mi parve di dover ammirare si è, ch'essendo tutti addolorati per la morte del divin Redentore, ciascheduno però esprime un dolore di specie diversa e tutto suo proprio. La Vergine Maria mostra il dolore rassegnato; e questa sua rassegnazione apparisce dagli occhi rivolti al cielo, dalle mani distese in atto di fargli il sacrificio del proprio cuore, e dalla sua medesima postura, stando ella tutta ritta della persona, senza né pur appoggiare un gomito o piegare un ginocchio, quasi ch'Ella significhi con ciò di spregiare ogni altro conforto che non le venga di cielo. Maria Cleofe mostra il dolore compassionevole; ella in quel suo mesto ed amabile volto dà chiaro indizio della pietà che le stringe l'anima in veggendo così reciso in sul fiore il bellissimo giglio delle convalli, quello di cui fu detto essere il più avvenente fra i figliuoli degli uomini, il cui labbro era tutto asperso di grazia, poiché il Signore Iddio suo lo aveva unto coll'olio della consolazione. Nicodemo mostra il dolore eloquente, ed intanto eloquente che il nostro artefice, rinfrescando l'esempio di Timante, non ha pur osato di esprimerlo; voi perciò lo vedrete coperto il viso con un lembo del suo mantello, il quale però non toglie che voi dall'atteggiarsi del rimanente di sua persona non vegniate a conoscere la forza del suo dolore, e a noverar quasi le sue lacrime. Giovanni mostra il dolore disperato; egli con tutta la persona si lascia andare sovra i piedi di Gesù, da' quali si direbbe che umano argomento più non valga a distoglierlo; e' non basa a' circostanti che si addolorano al pari di lui, imperciocchè estima di aver in se tante lacrime da bastar egli solo a pianger degnamente la morte del divino Maestro. Voleva forse esser manco il dolore di quel diletto discepolo, che vide un tratto il suo Gesù posargli la testa nel seno in atto di dormire? Giuseppe d'Arimatea mostra il dolore imperturbabile; da quella faccia renduta via più rispettabile dalla canizie e dagli anni bene apparisce l'interiore turbamento del suo animo; ma questo non si manifesta altramente per le comunali vie di singhiozzi, e del pianto; egli crederebbe di fare ingiuria a Dio, lacrimando un fatto, che Dio medesimo ha ordinato nella sua eterna sapienza; però il suo è come un silenzio del dolore, uno di que' pochi silenzi che tornano soventi volte assai più eloquenti di ogni eloquente parlare. Nell'ultimo Maddalena mostra il dolore affettuoso; essa si gitta sovra il capo di Gesù, cioè sovra la parte più cara di una persona che si ama; ha i capelli sparsi per il collo e per le spalle, che la parrebbe un peccato da poi che con quelli ripulì i piedi del Redentore, il toccarli ora, l'annodarli, o in qual altro si voglia modo aggiustarli alla fronte. La bellezza del suo volto da quella nebbia di dolore è fatta come un bel mattino di primavera, che sia ingombrato brevemente da alcun nuvoletto. Voi partirete dallo studio del Canova; ma è impossibile che d'in sul limitar della porta non torniate con l'occhio sovra Maddalena, e sovra quella tenera ed ammirabile espressione del suo dolore" (1821)<sup>1222</sup>.

g) "Il gruppo marmoreo rappresentante in due statue gigantesche, Teseo che sta per uccidere un centauro, può chiamarsi una delle più meravigliose opere dell'incomparabile scultore sig. marchese Canova. Impugna l'eroe e alza con la destra la pesante clava di Perifète; e stringe con la sinistra la gola del feroce nemico, il quale, stramazza la bestial sua parte per terra, è in atto di fare gli ultimi inutili sforzi contro il prode terribile vincitore. E' inutile esporre, con quanta proprietà in tale stupendo lavoro seguito abbia l'egregio artefice le leggi del nudo; ed espresso gli effetti naturalmente discordi di un valoroso guerriero, il quale riconosce aver vinto, e di un nemico rovesciato e sconfitto. La natura è sempre maestra di questo scultor sommo; e gli elogi mille volte ripetuti del costante e non mai da se discosto suo genio, possono, per non dir sempre lo stesso, oggimai sottintendersi. Questo gruppo è destinato per la Cesarea Corte di Vienna, alla cui volta sarà incamminato fra poco" (1821)<sup>1223</sup>.

h) "Schiudesi la scena di questa composizione a piè della Croce, ove trovansi aggruppate tre figure di tutto rilievo, il Redentore depresso, la Vergine Maria, e la Maddalena. Il primo è mollemente giacente come corpo cui manchi la vita, ma il sommo accorgimento dell'artista non lo esprime con membra irrigidite, con stiratura di tendini, né col capo pendente, come fece la più parte degli artefici che trattarono questo soggetto. Non dimenticò egli mai nel suo alto concetto l'Uomo Dio, e se in tutte le sue sculture abbiamo veduto Canova ben ricordarsi i precetti di Lessing, o per meglio dire insegnare egli stesso all'età nostra fino a qual grado estender debbasi la convenevolezza dell'espressione, e il decoro, nel fuggire ogni indicazione che conduca al ribrezzo, o a ciò che permesso al poeta, è negato all'artefice, può dirsi che in questo altissimo soggetto conobbe magistralmente quanto dovesse far cumulo e tesoro di queste dottrine.

Esprime nel Redentore l'abbandono più facile con tutta quella flessuosità di membra che denotano il puro silenzio dell'anima, qual debbe esprimersi nel corpo rimasto qua giù pegno di pace all'uman genere, e il cui spirito rivolò nel seno dell'Eterno Padre: il torso è sorretto alquanto appoggiando là dove siede la Madre Divina, e dolcissimo è l'effetto prodotto dal rientrare alquanto del petto coll'incurvare la linea del dorso, lasciando vedere tutta la pastosità delle carni, e la bellezza delle forme, cui il patimento estremo di poche ore non poteva aver tolta l'esimia venustà, né dopo esalato l'ultimo respiro doveva più rimanere alcuna traccia di sofferenza. Che se veggiamo nei corpi umani riposare la serenità sui tratti del volto allo sparire l'alito della vita per quanto fosse il patimento che li condusse a finire, ben conobbe l'artista qual esser doveva la dolcezza soave che nell'angelico volto del Divin Figlio era da esprimersi, allorché cessarono gli atroci tormenti che il

<sup>1222</sup> *Viaggetto a Possagno. Lettera all'ill. cav. Carlo de Rosmini di PIER-ALESSANDRO PARAVIA*, «Giornale di Treviso», I (1821), n. 7, pp. 11-25.

<sup>1223</sup> *Belle Arti*, «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 73, pp. 287-89.



menarono a morte. Ed è perciò che in questo gruppo è oggetto principalmente d'ammirazione la bellezza del volto del Redentore, che direbbesi assorto nella pace celeste, e starsi anche dopo morte modello delle dolcezze di paradiso impresse nei tratti più affettuosi, e delineate dal bello primitivo che la mente dell'Eterno Fabbro scolpì ad immagine propria sulla prima sua creatura. E la saggezza profonda dello scultore non perdè di vista certo come il Divin Figlio comparso fra noi vestito d'umane spoglie, fu però concetto per opera immortale, e decorato di tanta bellezza per cui si disse il più bello tra i figli degli uomini; e come le cause seconde le quali imprimono sui germi frali ed umani una quantità di orme difettose che alterano la primitiva lor costruzione, queste cause tacer dovevano nell'ineffabile misterioso concepimento, talchè dopo la Creazione di Adamo, il Divin Verbo esser doveva il più perfetto modello del sommo Fabbro. E qui non scelse lo scultore le forme Apollinee, né altro Tipo di bellezza convenzionale di là dove la vantata antichità ci presentò tanta copia di ideale sublimità, il corpo del Redentore presenta un bello classico del suo proprio genere, tolto dalle più pure forme del naturale, senza che ci rimembrino gli antichi marmi, ma offre un prototipo di bellezza originale, quale se da tutto il creato fosse stata stillata, e concreta in un solo oggetto: né forse uscì mai dalle mani di Canova un modello di perfezione da eguagliare quella che impresse in questa sublime figura condotta con amorosissima diligenza e corrispondenza di parti dal capo all'ultima delle sue estremità.

Siede dal destro lato della composizione la Vergine con maestà sublime, quale ad altissima donna convieni, ed il suo dolore intensissimo, e profondo non esala quale esprimer potrebbe donna mortale; ma eretta sublimemente e rivolta la fronte al Cielo, sembra offrire all'Eterno Padre quella doglia amarissima, cui troppo angusta è la terra per contenerla. Non diransi quei tratti bellissimi del volto imitati dal dolor delle Niobi, né che ci ricordino altra figura celebre per espressione: Canova fè dell'antico studio, non plagio; e nel suo stile trasfusa i tesori della maestra antichità e della più maestra natura: talchè quelle forme, quel movimento, e quella elevatezza di concetto l'artefice trovò nel suo cuore, nel suo intelletto, nella sua religione. Colla destra essa alquanto sorregge il capo del Figlio che appoggia al di lei ginocchio sinistro, talchè per l'abbandono non potendo maggiormente inchinarsi, mantiene una positura altrettanto aggradevole che naturale. Finissima accortezza che toglie non solo gli ingrati effetti di que' stiramenti nei tendini del collo, i quali risulterebbero per l'abbandono del capo cadente, ma ne allontana persino il timore o l'idea. Colla sinistra palma aperta allargando il braccio grandiosamente essa accompagna l'elevare della fronte e degli occhi, esprimendo l'olocausto del suo dolore, che direbbesi a un tale atto il cielo aprirsi per accogliere l'intensità di questi profondissimi sentimenti. Larghe, e maestose sono le pieghe che velano il copro dignitoso della Regina dei Cieli, e tal vedesi in questa tragica scena il decoro di tutto il suo portamento qual si addice all'altezza sublime del suo grado.

Dall'altro lato al contrario umanamente prorompe e fonde in lagrime la Maddalena, che prostrata a piedi del Redentore in preda alla doglia più acerba inchinasi scapigliata, e dovotamente colla destra sorregger sembra il braccio divino quasi volesse imprimervi un bacio, e non l'osi, ristando colla sinistra in atto di sospensione per lo timore d'esserne indegna. L'espressione di queste due figure rappresenta una tal varietà di dolore, che per ciò solo direbbesi lo scultore aver toccato il più alto apice della sua gloria; anche nella Maddalena è vario, e sceltissimo l'andamento delle pieghe che per la loro spontaneità momentanea fanno conoscere come anche in questa parte le cure dell'artista vennero coronate dal più felice successo.

Al contemplar questo gruppo ove l'artefice nascose il suo magistero scordasi la difficoltà superata nell'accozzamento felice di tanti oggetti, che dovunque lo giri sempre aggradevole ne riesce la composizione, né vi fu chi sapesse trovarvi menda, o esprimere desiderio che veruna delle parti subisse modificazione alcuna per migliorarlo" (1821)<sup>1224</sup>.

i) "Abbiamo qui da alcuni giorni il marchese *Canova*. Egli era proveniente da Possano e diretto a ritornare a Roma. La sua salute da alquanto indebolita soggiacque in questi giorni a gravi sopravvenienze. Nella decorsa notte ebbe qualche tregua e riposo, lacchè ha diminuito la nostra inquietudine" (1822)<sup>1225</sup>.

j) "Adempiamo al tristissimo officio di annunziare la morte di quel lume della Scultura e delle Belle Arti moderne, il marchese e cavaliere Antonio Canova. Egli era giunto in questa città nella sera del dì 4 corrente, in compagnia del suo amato fratello Ab. Sartori-Canova, ed era smontato alla casa del sig. Antonio Francescani, alla cui famiglia lo legava antica e ben meritata amicizia; ma vi giunse così malconco di salute che, appena ascese le scale, dovè porsi a letto. Fino da quella notte cominciò a patire di vomito violentissimo, che si rinnovava ad ogni assunzione di benché minima quantità d'alimento, e che ben tosto si unì a profondo ed incessante singulto. Tutti li mezzi dell'arte salutare, amministrati dai più cospicui Medici di questa città, valsero appena a rendere meno frequenti le tornate di vomito, e più rade e meno intense le concussioni del singulto; ma non furono da tanto di togliere le cagioni dell'uno e dell'altro, né di aprire all'alimento ed ai medicamenti le vie intestinali, che in onta ad ogni cura, si mantennero costantemente chiuse. Le forze dell'infermo dovettero quindi mano mano declinare ed estinguersi; e infatti, poco oltre il mezzodì del 12 corrente, si cominciò a conoscere non lontana la perdita di sì grand'uomo. Il dì di lui amico signor consigliere

<sup>1224</sup> *Belle Arti*, ivi, 1821, n. 268, pp. 1069-72.

<sup>1225</sup> *Venezia 12 ottobre*, ivi, 1822, n. 233, p. 929.

Aglietti servì al mesto dovere di dargliene l'annuncio, e quell'anima pura lo ricevette con tanta soavità di calma, con quanta doveva compiersi una vita tutta impiegata in opere di beneficenza e di religione. Li singhiozzi che s'innalzavano intorno al suo letto, allorché ei venne sacramentato, attestarono la pietà santissima, con la quale ei s'avviava fra le braccia di Dio; e il senno e la chiarezza con cui dettò le sue ultime volontà, ben fenno conoscere, che niun turbamento destava in lui il suo vicino presentarsi all'Eterno. Alcun tempo dopo cominciò a cadere in un quasi sonno letargico, dal quale tuttavia si destava tratto tratto, e rispondeva alle inchieste, e parlava anche non domandato; e fu in questi intervalli, i quali si ripeterono più volte, che uscirono dalla bocca di lui tali sentenze di virtù, e di religione, da riempire di maraviglia e di profonda venerazione li molti che gli stavano dintorno, e da far nascere talvolta la lusinga di conservare al mondo questo suo splendido ornamento. Ma nè le cure assidue dell'amoroso fratello, interamente consacrato alla sua esistenza, né gli aiuti dell'arte medica, che non cessarono mai di soccorrerlo, né le ospitali sollecitudini della famiglia Francescani, per le quali si vide quanto ben le stesse l'onore di sì alta e sincera amicizia, né i voti dell'intera città, che alla minaccia di tanta sventura, tutta si commosse a timore e a speranza; né quelli infine dei molti e ragguardevoli personaggi, dei quali o l'amicizia, o il rispetto, o la gratitudine aveva circondato il letto dell'illustre moribondo, poterono differire più oltre la di lui salita al cielo; e alle ore sette e quarantatré minuti di questa mattina, il cuore angelico di CANOVA palpitò per l'ultima volta, e la di lui mente divina si chiuse per sempre a' suoi sublimi concepimenti. Sarà del suo biografo il parlare più a lungo di sì grave perdita, non riparabile forse che dopo il corso di molti e molti secoli, e la quale verrà con dolore sentita, nonché dall'Italia, dall'Europa intera; perché, come scrisse un illustre vivente, allorché un uomo è salito a tanta gloria, in quanta venne il CANOVA, esso non appartiene più a questa o a quella nazione, ma è pubblica ricchezza, e onore comune del mondo" (1822)<sup>1226</sup>.

k) "Le preziose spoglie dell'immortale Canova che saranno accompagnate dimani alle ore 10 antimeridiane nell'I. R. Basilica di S. Marco alle solenni Esequie celebrate da S. E. Monsig. Patriarca, ed assistite dalle lagrime di tutti gli ordini di persone; riceveranno il più cordiale compianto dalla schiera in particolare degli Artisti, in quelle Sale Accademiche, che più volte suonarono delle profonde dottrine dettate dalle stesse sue labbre.

Il sig. Cav. Leopoldo Conte Cicognara suo singolare estimatore ed amico, benemerito Presidente dell'Accademia stessa, leggerà la funebre orazione.

Dalla I. R. Accademia di Belle Arti.

Venezia 15 ottobre 1822" (1822)<sup>1227</sup>.

l) "Il Fidia del Secolo – Antonio Marchese Cavalier CANOVA del fu Pietro d'anni 64 mesi 11 giorni 12" (1822)<sup>1228</sup>.

m) "Secondo l'avviso fatto stampare nella Gazzetta di martedì p. p. si celebrarono ieri le solenni esequie, e si pregò pace all'anima del gran Canova. Alle ore dieci della mattina la preziosa sua spoglia fu levata dalla casa Francescani, ed onorevolmente accompagnata alla Basilica di S. Marco. I membri della Veneta Accademia di Belle Arti, come i figli più cari al di lui cuore, vollero adempiere al caro ufficio di sostenerne la bara, e dopo di essi venivano i membri della C. R. Istituto delle sezioni di Venezia e di Padova, i Soci dell'Ateneo di Venezia, oltre a gran numero di persone distinte. Giunto il funebre convoglio nella Chiesa Patriarcale, fu il cadavere collocato su di un catafalco, fregiato di analoghe iscrizioni. Dopo la recita del Notturmo, S. E. il nostro amatissimo Patriarca celebrò pontificalmente la solenne messa di requie, seguita dall'Ecclesiastiche assoluzioni, dando quest'ultimo contrassegno della sua affezione verso l'illustre trapassato. Non vi fu quasi alcuno tra i funzionari e magistrati di questa Città, non ordine ragguardevole di persone, il quale non abbia voluto decorare del suo spontaneo intervento questa pia cerimonia; e la mestizia de' volti, il tacito raccoglimento, e persino i bruni panni facevano chiaramente conoscere come ciascuno si sentiva trafitto nel più profondo dell'anima per una perdita così funesta. Né la sola chiesa era tutta calcata di gente; ma questa si spargeva ancora per gli atri e per la piazza, quasi volesse assistere al pio rito col desiderio, se tutti in fatto nol potevano con la persona. Compiute le religiose cerimonie, fu il cadavere così benedetto accompagnato alla riva della piazzetta con numerosissimo seguito di distinti soggetti intervenuti alla funzione; quivi lo si collocò in apposita barca, consegnando un sì prezioso deposito all'Arciprete di Possano, destinato a dargli nella nuova Chiesa, e quando sarà compiuta, la solenne tumulazione. Così alle altre glorie, che a quel fortunato villaggio procacciò la pietà di questo incomparabile suo cittadino, si aggiungerà ancor quella di esser destinato a custodirne le ossa.

Terminata verso il mezzogiorno la religiosa funzione, i più distinti soggetti ed estimatori del genio e della virtù fra quanti vi erano intervenuti si riunirono ad un'ora pomeridiana nella gran sala dell'Accademia di Belle Arti, ov'erano tanti i preziosi oggetti, che ridestavano la memoria dell'illustre trapassato. Quivi il Presidente

<sup>1226</sup> Venezia 13 ottobre, ivi, n. 234, pp. 933-34.

<sup>1227</sup> [...], ivi, n. 235, p. 937.

<sup>1228</sup> Distinta delli decessi nella R. città di Venezia li 12. ottobre 1822, ivi, n. 235, p. 940.

medesimo di quell'Accademia sig. Conte Commendatore Leopoldo Cicognara, con quel spassionato amore che lo ha sempre distinto per l'onore delle arti e delle cose italiane, e con quella energica eloquenza, che è tutta propria di lui, recitò il funebre elogio del Fidia del secolo, che fu da esso rappresentato sotto i due aspetti di artista e di cittadino. Nella prima parte mostrò l'oratore per quali vie ha potuto il Canova portar la sua arte a sì alto apice di eccellenza e di perfezione, in modo da passare dall'oscurità di una bottega che teneva in Venezia, a dettar canoni del Bello sulle famose rive del Tevere; schierò sotto gli occhi le principali meraviglie uscite da quel sommo Scarpello, e si fermò sopra tutto nel monumento Rezzonico, e specialmente sulla figura del Pontefice orante, alla cui mirabile espressione non avrebbe bastato né lo studio degli antichi, né la imitazione della natura, che erano così famigliari al Canova, s'egli non avesse tratto il sublime concetto di quella fisionomia dal fondo del proprio cuore. Nella seconda parte poi parlò il Cicognara delle incomparabili virtù, che fregiarono questo cuore, e come ei si apriva alle lagrime di tanti infelici per asciugarle, e come ei palpitava di gioia solo allora che avea fatto del bene. E di questo nobile sentimento bastò recare sole due prove; l'una l'aver egli devoluto tutte le sue rendite del Marchesato d'Ischia, che gli conferì il Sommo Pontefice Pio VIII a solo vantaggio delle Arti e degli Artisti; l'altra l'aver egli impiegato il frutto di tante sue fatiche e di tante sue glorie nella costruzione di quel magnifico tempio in Possano, il quale attesterà in ogni tempo non meno la religiosa pietà di Canova, che l'affetto vivo ed operoso che ha sempre nutrito per la cara sua patria. Disse poi il Cicognara come il cuore del Canova non conobbe mai cosa fosse né orgoglio, né invidia, né bassezza, né finzione; e quando venne a mostrar com'esso era fermo e caldo nelle amicizie, così gli s'ingropparono gli affetti, che ei fu astretto a fermarsi per piangere, e tutti gli astanti si videro in quel momento commossi, il che tornò ad elogio dell'oratore assai più che i concordi applausi, onde il suo discorso fu replicatamene interrotto. Possa l'anima del gran Canova, che riscosse fra noi sì largo tributo di lodi e di pianto, essere stata accolta nel bacio del Signore, come certamente e qui e altrove si conserverà sempre cara ed onorata la sua memoria. Ecco le iscrizioni che si leggevano in questa mestissima circostanza:

*Sulla porta della Chiesa*  
ANTONIO CANOVAE  
SCVLPTORVM MAXIMO  
AD PROPAGATIONEM VENETI NOMINIS  
NATO  
IN VENETORVM SINV  
NVPERRIME EXTINCTO  
FVNVS ET LACRIMAE  
*In fronte al catafalco*  
EN EXVVIAE MORTALES  
ANTONII CANOVAE  
QVI PRINCEPS ARTIVM SOLEMNITER  
REMVNTIATVS  
SCALPRI SVI MIRACVLA PER EVROPAM  
ET VLTRA ATLANTICVM MARE  
DIFFVDIT  
QVI A MAGNIS REGIBVS  
PRAECONIIS HONORIBVS PRAEMIIS ADAVCTVS  
NVNQVAM HVMANAE SORTIS  
IMMEMOR EXTITIT  
QVOTQVOT ESTIS PVLCHRI RECTIQ  
AMATORES  
PIAS PRECES AD TVMVLVM FVNDITE  
*Al lato destro*  
TEMPLVM  
QVOD IN POSSANEI CLIVO  
INCREDIBILI SVMPTV  
DEO OP MAX  
EVTRVENDVM CVRABAT  
SVAE IN RELIGIONEM OBSERVANTIAE  
ERGA PATRIAM CHARITATIS EXIMIAE  
IN ARCHITECTVRA EXCELLENTIAE  
INGENS ARGVMENTVM  
*Al lato sinistro*  
TANTA IN EO AMPLITVDO INGENII AC VIS  
VT QVVM  
IN SIMVLACRIS EFFINGENDIS  
AD PHIDIAE LAVDEM  
CONSENSV OMNIVM PERVENISSET

PICTVRAM  
 PER OTIVM EXCOLENDO  
 MAXIMORVM ARTIFICVM PRAESTANTIAM  
 FERE ASSEQVERETVR  
*Dietro il catafalco*  
 SI QVA PIETAS FIDES  
 EFFVSA IN EGENOS BENEFICENTIA  
 MORVM SVAVITAS  
 ET IN SVMMO GLORIAE FASTIGIO  
 MODESTIA INCOMPARABILIS  
 FATORVM ORDINEM MORARI POSSENT  
 IAM NON TE ANTONI  
 ANMA SANCTISSIMA  
 INOPINAT FVNERE SVBLATVM  
 NVNC VENETI TVI  
 MOX ROMA ET VNIVERSVS ORBIS  
 LVCTV MOERORE  
 PROSEQVERENTVR” (1822)<sup>1229</sup>.

n) “Addobbato a lutto la chiesa di Possano, erettovi nel mezzo un catafalco, e poste intorno ad esso, e sulle porte d’entrata di molte iscrizioni latine della dotta penna del sig. abate Meduna Parrocchiano di Monfumo, cominciarono all’albeggiare di quel giorno a celebrarsi gran numero di Messe, e appresso a intonarsi le solite preci d’espiazione. A decorare vie più la funzione si fece trasportar nella chiesa il magnifico quadro rappresentante la deposizione di Cristo, opera, e dono preziosissimo di quel sommo, che seppe con mirabile magistero trattare lo scarpello insieme e il pennello, e non è a dire come la gran gente ivi raccolta corresse a deliziar le pupille in quella tela, non a saziarle, che per vederla, e tornarvi sopra assai volte non poteano dipartirsene contenti abbastanza, perché abbastanza non giungevano a raccogliere le bellezze di quella dipintura, a magnificare la liberalità del donatore, a piangerne l’acerbissima morte. E quasi che un qualche conforto dovesse a tutti recare il vedere almeno qual sito dove riposano per ora le sue ossa, continua era indicibile nella sagrestia la calca del popolo avido di vedere, e di baciare quella parete che racchiude un tanto tesoro. Era uno spettacolo de’ più commoventi il mirar ascendere quell’alto colle persone di ogni età, di ogni condizione, di ogni sesso, che da ogni lato ivi si trasportarono, non punto badando alla lunghezza, o alla fatica del viaggio, che ve n’avea di vecchi venerandi, di chiari scienziati, e di lontani paesi, come di Vinigia, di Padova, di Vicenza, di Feltre, di Bassano, di Trevigi, a non parlare della gente di que’ dintorni, che per la massima parte colassù s’era condotta tratta all’amore di un tanto uomo, alla voglia di sentirne pubblicamente le lodi, e viemaggiormente alla fama generale, e giustissima del lodatore. Era coperto il Cielo, come se avesse voluto anch’esso dar mostra in quel dì di dolore, ma le gravide nubi retterono prodigiosamente la pioggia a non disturbare con essa la maestà di uno straordinario tributo di ossequio reso alla memoria del più grande fra gli artisti di molti secoli. Se questo non era, né la chiesa avrebbe capito la gran turba ragnatasi, né molta parte di essa avrebbe udito un accento. Ma per buona sorte, permettendo il cielo, ha potuto il valente oratore ascendere sopra di un palco eretto sotto un ampio padiglione in un largo piazzale a canto la chiesa, ed ivi contentare l’impaziente folla, e dar prova solenne del suo mobilissimo animo, e della sua maschia eloquenza. Prese a lodarlo siccome grande per la sua perizia nelle arti, e grande per le virtù dell’animo. Com’egli abbia maestrevolmente toccano ogni più grave e delicato argomento che al suo proposito si conveniva, non è penna che possa descriverlo: solamente è da ricordare, ch’egli parve trar lena, e nerbo straordinario dalla grandezza del soggetto, che unanime e replicatissime furono le acclamazioni per quell’aureo scritto, e che è generale, e vivissimo desiderio, che cedendo egli una volta alla sua rara modestia, consegnasse alle stampe la sua orazione, certamente, che è tutto, degna del Canova. Né si creda, che dopo avere in effetto versato di molte lagrime durante l’elogio, abbiano voluto le genti ristarsi dal visitare que’ luoghi; che anzi amarono le cento volte rivedere e il dipinto, e la tomba, e il tempio condotto a buona altezza, e mirare almeno le muraglie della sua abitazione, se dato non era, giusta il voto comune, di entrarvi, attesa l’apposizione dei suggelli. E tale era la confusione degli affetti che in tutti destava e il nido ove nacque, e quel magnifico edificio, che per sua volontà, e religione s’innalza al sommo Iddio, che non può dirsi quale di essi tenesse il primo nel cuore, se la meraviglia, o la riconoscenza, o l’amore, o il dolore, certo che tutti dureranno eterni, e passeranno di generazione in generazione in fino a tanto che nei petti degli uomini si conservino in onore e riverenza le arti belle, e le più insigni virtù dell’animo.

Sulla porta della Chiesa che guarda la piazza  
*Ingredior quod te manet spectacvlvm*  
*Intvs fvns precec lacrymae*  
*Svper exvvas Antonii Canovae*

<sup>1229</sup> Venezia 17 ottobre, ivi, n. 237, pp. 945-48.

*Inter pictores eximii  
 Scvltorvm celeberrimi  
 Desideratissimi  
 Nec tantvs heic qvestvs reconditvr  
 Moeret  
 Qva terra patet quisqvis sapit  
 Sulla porta maggiore  
 Antonio Canovae  
 Fratri optvmo dulcissimo optatissimo  
 Johan Baptista  
 Sartotivs  
 Ex matre frater  
 L L Q  
 Parentat  
 In fronte al catafalco  
 Antonivs Canova Petri F  
 Vixit ann LXIV mens XI d XII  
 Qvam brevi vir incomparabilis  
 Pivs qvam brevissime  
 Elatvs Venetiis III id oct CIΘIΘCCCXXII  
 Have anima pientissima  
 S Q T T L  
 Al lato destro  
 Hactenvs Canovae tabvlam  
 Et templvm visvrvs  
 In postervm prob veneratvrvs ejvs cineres  
 Adesto  
 Pagnvs sies avt adveno  
 Reqvietem adprecare  
 Lacrymas effonde lacrymas  
 Ille obiit deflendvs  
 Venetis orbi patriae  
 Al lato sinistro  
 Heic ortae heic hvmantvr  
 Ant Canovae mortales exvviae  
 Cvjvs praecellentissimvm erga patriam stvdium  
 Effusa in svos largitio  
 Templvmq svmptvosvm  
 Ad alpvm radices testantvr  
 Qvod  
 Conterraneorvm manibvs  
 Ac indigenis lapidibvs  
 Opprime ectrvi cvravit  
 Hevs quantvs amor patriae  
 Dietro il catafalco  
 Qvod Lysippvm ac Vitrvvium  
 Redivivos ferme revocarti  
 Qvod aeqvaverit Apellem  
 Qvod Phydiae extiterit discipvlvs  
 Aemvlator Victor  
 Parvm fvit Antonio Canovae  
 Ni tot praeclarissimis virtvtibvs  
 Animvm et mentem excolvisset  
 Vt praecteritorvm memoriam aeqvaret  
 Svrperaretq  
 Ac svi maximvm relinqveret desiderivm  
 Alla Tribuna dell'Oratore  
 Qvisqvis ades  
 Avdi  
 Canovae Magni lavdationem  
 Non sine fletv gemitvq  
 Scito*

*Exavdisse te soli natalis*  
*Voces Evrope totivs*  
*Has*  
*Vltra Oceanvm*  
*Iterat grandis natio*" (1822)<sup>1230</sup>.

o) "Mi lusingo non sia sterile deposito presso di voi una suppellettile di notizie che riuscendovi grata potrebbe anche all'Italia tornare proficua, se dalla vostra penna si porrà termine a ciò che da più anni sul conto di un uomo sì grande avevate cominciato a delineare. No vi sbigottite se la mal ferma salute parrà farvi mancare di lena, poiché il soggetto saprà per sé stesso ispirarvela, e potrei dirvi a prova che a lungo può essere travagliato il debole corpo, ma non può a lungo starsi inferma un'anima come la vostra capace di sentire e bisognosa di comunicare i più grandi, i più nobili, i più universali sommovimenti. [...]

Né tampoco io credo si muoveranno i rigoristi a fare di questo argomento censura, accusando l'artefice, quasi in ciò fosse miscuglio di profane idee mal confacenti al luogo sacro ove soglionsi collocare simili monumenti; che ognuno ben ravviserà nelle Parche un'espressione allegorica del debole tessuto dell'umana vita, non altrimenti che veggiamo personificati i simboli delle virtù e delle affezioni dell'anima per soccorrere visibilmente l'immaginazione dello spettatore. E nella santissima chiesa di S. Antonio di Padova Matteo Allio milanese, là dove appunto si apre l'ingresso all'arca del Santo, con molte allegorie scolpiva le Parche; e ben più profani concetti mesceva il gran Michelangelo poetando col suo immaginoso pennello, e pingendo *Caron Demonio con occhi di bragia* là dove sull'ara santissima nella cappella pontificale da Giulio secondo in poi 35 Papi celebrarono solennemente, e celebrano tutt'ora i più venerandi misteri della religione" (1822)<sup>1231</sup>.

p) "Mio caro don Giuseppe

Padova li 30 giugno 1823

Jeri ho avuto il fascicolo XXIV del vostro giornale, lessi con pazienza il lunghissimo articolo sul discorso di Bianchetti, e sopra di esso appunto bramo dirvi la mia opinione con quella libertà, ch'è propria della vecchia e sincera nostra amicizia. L'estensore promette di far conoscere il lavoro del Bianchetti *nella forma che a Giornale si addice, cioè notandone le bellezze, ed i mancamenti* (pag. 285). Va benissimo; ma di questi ne fece appena cenno alla pag. 288, dicendo, che nelle due prime parti gli pare che il Bianchetti abbia *troppo iperboleggiato*, e poi converte l'incerto biasimo in lode grandissima, senza provar quello, perchè forse gli sarebbe stato troppo duro; ed alla pagina 298, che *lo stile è in alcun sito alquanto intralciato per collocazione non comune delle parole*. Io invece sostengo che lungi dall'iperboleggiare il Bianchetti seppe anzi nell'istituito confronto tenersi in una tale generalità che senza intrinsecamente danneggiare la gloria di uno, pose nel punto più elevato quella dell'altro; e sono poi di parere che il discorso, non *in alcuni siti* solamente, ma quasi dovunque abbia il difetto di una costruzione troppo studiata. Sopra tutto poi condanno che per dare l'estratto del discorso abbia usati, non dico le parole, ch'è ben fatto, ma tanti e tanti squarci dell'autore, perchè questa è una mansione da copista. Fatti i conti voi vedrete che ne riportò un terzo circa. Io gli perdonerei volentieri tutte queste colpe, quantunque non veniali, se avesse poi mantenuto la data promessa di *notare le bellezze del discorso*. So che mi ripeterà *che a luoghi opportuni ha detto quanto basta dell'invenzione originale, dell'ordine ingegnossissimo, e dell'eloquenza magnifica di questo discorso* (pag. 298); ma io gli dirò che ciò è falso falsissimo; perchè ognuno si accorse, che soltanto nella sua immaginazione bastano a questo scopo integrale le poche parole che disse con una generalità quasi apposita infine dell'estratto di ogni punto, e che tutti quelli che avranno letto il discorso, fosse anche il Pievano Arlotto, le sapevano senza ch'egli si desse la pena di stamparle. In somma l'estensore fece accessorio del principale, e questo si è quasi affatto dimenticato. Ora lasciandogli il merito non invidiabile di aver copiato il discorso per *presentarlo al Pubblico nella forma che a Giornale si addice*, permettetemi, carissimo amico, che mi provi a *presentare* a voi nel modo conveniente le vere bellezze che fecero e faranno tanto plausibile lo scritto del Bianchetti.

Merita di essere molto considerato l'esordio per la convenienza delle cose esposte con amabile semplicità, necessario artificio d'oratore che *non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat*, e che nulla ostante mostrano la gran via che l'alto ingegno del Bianchetti si aperse a lodare degnamente il Canova. Tutto sta nella proposizione = Canova ebbe un potere sul secolo in cui visse capace di contrastare a qualunque altro =. Non mancò l'autore di cattivarsi l'animo degli ascoltanti protestando ch'egli non pretese di fare un elogio, ma soltanto di dire alcune parole che palesassero l'intenzione degli Accademici trivigiani nel porre, e dedicare l'Erma al loro socio, e concittadino Canova. Al quale per ultimo si rivolge con un'apostrofe così bella, affettuosa, e adattata, che la migliore forse non si poteva fare, e che chiude l'esordio in un maniera ben degna de' primi vivissimi applausi che gli furono dati in quel giorno del suo trionfo nell'Ateneo di Treviso.

<sup>1230</sup> *Funerali a Canova in Possano*, ivi, n. 250, pp. 997-1000.

<sup>1231</sup> *Lettera del conte LEOPOLDO CICOGNARA, al sig. PIETRO GIORDANI, sopra un modello di monumento attribuito a CANOVA, «Ape»*, III (1822), 2, pp. 133-44.

Conobbe il Bianchetti che lodare il Canova come primo degli scultori, e come uomo di grandi virtù morali sarebbe stato ripetere ciò che tutti sanno, nulla aggiungere alla sua gloria, con nulla procurarsi l'attenzione de' suoi uditori e lettori. Che fece egli adunque? Si aperse una nuovissima ed ampia strada, esaminando l'influenza ch'ebbe il Canova, considerato come principe ed animatore di tutte le arti, sopra il suo secolo. Per far questo era necessario ch'egli esaminasse questa influenza nelle tre grandi vicende che accompagnarono la vita del Canova, cioè la rivoluzione, e l'impero francese, ed il restauro europeo. Sopra l'Italia ebbe il Canova una particolare influenza, cioè quella di ricuperarle il quasi perduto scettro delle arti; ed il Bianchetti non poteva astenersi, nè si astenne, dal far questa digressione in onore della sua patria. Siccome poi il Canova esercitò tutta la sua influenza mediante la meraviglia e l'amore che destava nelle genti, così si aperse al Bianchetti il campo di toccare con larghi e maestri tratti, la perfezione sua nell'arte, e la somma sapienza e virtù che furono le cause vere della universale ammirazione ed affetto verso di lui. Questa ammirazione, e questo affetto non tanto onorarono il Canova, quanto la presente età che dimostrò con essi di esser atta a provocare i più vivi sentimenti verso il genio nelle arti, e la eccellenza nelle virtù. Ecco la tela filosofica del discorso del Bianchetti. Il massimo artificio poi della tela oratoria è quella di averla saputa colorire con quasi tutte le opere del grande scultore; onde e provò i suoi assunti cogli argomenti stessi che questi gli offeriva, e si aperse la strada a trattarli con tutte le immagini e gl'idoli che si convengono all'oratore. Queste cose, e l'ordine con cui furono disposte, mostrano ch'egli le immaginò e meditò con acutissimo ingegno e profonda filosofia. L'esame che andrò facendo di ogni punto in particolare del discorso non lascerà dubbio alcuno sopra quanto asserisco.

Che intelletto ha colui che non ammira nel primo punto come il Bianchetti, dopo aver fatta breve e viva descrizione dei popolari delirj ai tempi della rivoluzione, esalti la influenza del Canova che li contrastò col potere delle arti, facendosi a tutti meraviglioso ed amato? Chi non consocce quanto sia giusto che perciò solo la eccellenza del Canova è da dirsi divina? Chi non conosce che perciò di lui ebbero molta necessità i suoi contemporanei, onde imparare sconosciuti o vilipesi precetti: la venerazione a' sommi Pontefici, la immortalità dell'anima, il vero amor della patria, della sapienza ec. ec., che il Canova signoreggiando i sensi profondamente impresse nelle menti, e nei cuori di tutti quanti videro i suoi mausolei dei due Papi Ganganelli, e Rezzonico, la sua Psiche, il gruppo di Psiche e di Amore, e i bassi-rilievi rappresentanti la vita e la morte di Socrate? Ma il discorso di alza a un volo quanto ardito, altrettanto degno di potentissimo ingegno, quando nel secondo punto mette in confronto la influenza del Canova sopra le genti mediante le arti pacifiche, con quella del Guerriero straordinario, che cangiata in brevissimo tempo una grande, ed assai fiera repubblica in impero assoluto, dominò molta parte di Europa. Nel paragonare lo stupore del mondo per militari imprese nuovissime le une all'altre rapidamente succedentisi, rovesciando regni, leggi ed imperi, mutando i destini di milioni di uomini, con lo stupore che da per tutto ed in tutti eccitarono le opere del Canova, venne il Bianchetti a considerare questi due uomini singolari del lato unico in cui potevano essere confrontati, cioè riguardo alla loro influenza sul proprio secolo; e a mostrare quanto validamente per il Canova il potere delle arti contrastasse a quello sterminatissimo delle armi. Che se alcuno accusò il Bianchetti di avere senza necessità fatto questo confronto e depresso il Guerriero per innalzare l'Artista, questi e non intese nel vero suo senso la proposizione fondamentale di tutto il discorso, non ne vide la grandezza, non ne conobbe l'importanza, e sopra tutto gli sfuggirono i sottili artifizj, co' quali seppe nelle prove condursi il Bianchetti facendo astrazione da tutte le altre proprietà e circostanze di questi due uomini, e solo ponendo in paragone la influenza ch'ebbero sul secolo. So anche io che sembra strano il confronto delle vittorie, e de' sconvolgimenti politici con le arti e le statue, ma ciò il Bianchetti non fece, e chi vede più in là della corteccia, e sa nella mente rappresentarsi ed unire tutte le minime parti di un ragionamento ingegnoso, sublime, astratto e spesso in figura, onde trarre per giusto e favorevol modo la conseguenza opportuna, non dirà certo che il paragone sia inutile, e tanto meno male condotto; come sarebbe nella falsa supposizione che non si fossero messi in confronto i soli effetti morali operati dai due, ponderandoli prima con vera giustizia senza ombra, per chi bene intende, di odio, o timore, e appoggiandosi a storici fatti dei quali i presenti e furono e sono testimoni infallibili. Bene errò assai l'autor anonimo dell'estratto quando disse epilogando il discorso del Bianchetti quelle parole (pag. 288) "della quale stupenda, e nuovissima lotta a quale dei due sia d'attribuire la vittoria palesano svelatamente le mutate sorti dell'uno, e la durabile gloria dell'altro". Imperocchè il Bianchetti non propose, e non assegnò a nessuno la palma in fatto d'influenza sul secolo, ma solamente andò mostrando che il Canova principe delle arti divideva lo stupore della nazione con quello che pur lo comandava dal carro del trionfo. E siccome, osservando d'acuto filosofo, che nel vario commuoversi delle genti sta la forma de' loro costumi, e da esso unicamente traggono la maniera di pensare, e di sentire, così se la meraviglia di cui andavano prese per i bellici fatti le rendeva piene di spiriti ardenti, dimostra che l'altra, che sentivano vedendo le opere del Canova, riusciva necessaria a toglierne la fiera attitudine eccitando l'amore di una gloria innocente e tranquilla; e tale in vero ne fu l'effetto che tutti convennero nel chiamare il secolo col nome del Canova. Di queste parti scorrendo il Bianchetti gli viene a luminosa prova la ricordanza delle statue del VII Pio, della nuova Augusta, del Guerriero stesso che scolpì in sembianze di pace; e quindi accompagnando il Canova nel nuovo ordine di cose ricorda quelle di Pio VI, della Religione trionfante, della Pace, del gruppo di Marte e Venere, e di Carlo III protettore degli ameni studi. Se il Bianchetti non si fosse sollevato a tanta altezza di pensieri, e non avesse posta tanta acutezza d'ingegno e di oratori artifizj nella trattazione di questo arduo assunto, sarebbe stato fuor di dubbio dai volgari più inteso, ma non avrebbe fatto del Canova il più magnifico, il più giusto, il più stimato elogio che immaginar si potesse. I

piccioli oratori in argomenti da popolo hanno mestieri di essere a tutti chiarissimi; i grandi parlando di sublimi soggetti basta che lo sieno ai pochi dotti, nel giudizio dei quali solamente riposano, e del favore si adornano. Con intendimento, che sempre più accresce la gloria del Canova, per lo stesso sentiero da cui prima mosse venne poscia il Bianchetti trattando della speciale necessità ch'ebbe del Canova l'Italia.

Imperocchè se dalle cose dette risulta che la influenza che su tutti gli uomini di qual si sia incivilita parte del mondo esercitò, fu tale da regolarne i pensieri ed i sentimenti per la commozione dell'animo, era indispensabile alla vera grandezza de' meriti Canoviani che si mostrasse, che oltre a questa necessità comune con tante genti, l'Italia ne avesse del suo Canova una tutta propria, ed esclusiva. La quale non vi sarà alcuno che neghi essere veramente stata quella di conservarci non contendibile il dominio nelle arti del bello sopra tutte le nazioni. Le prove ne sono notissime, ma non deve esser taciuto che il Bianchetti seppe disporle nel vero lor ordine, e narrarle con vaghissima e forte eloquenza, specialmente dove dice del merito ch'è d'attribuirsi al Canova per la restituzione dei rapiti monumenti delle arti, mettendo in confronto la sua gloria, riconducendoli a Roma, con quella de' Scipioni, de' Flaminj, de' Marcelli, de' Paoli Emili, de' Mummj che decorarono i loro trionfi con tantequisite opere trasportate dalle vinte provincie. Vi sono delle proposizioni, e questa n'è una, ch'è difficilissimo ragionare appunto perchè sono ammesse da chicchessia; quindi è da lodarsi molto il Bianchetti per averlo fatto nella guisa più conveniente, efficace ed onorifica al suo soggetto.

Dopo di aver parlato di questi sorprendenti effetti prodotti dal Canova, doveva il Bianchetti condursi a dire delle loro cause. E se una è per tutti facile a scoprirsi, la eccellenza nell'arte, è solo di acuto ingegno ritrovar l'altra, la sapienza e la virtù, ed ambedue poi di valoroso oratore, educato alla scuola di sommi filosofi degnamente trattare. Grande avvedimento, e difficilissimo ad eseguirsi ebbe il Bianchetti, dicendo della eccellenza del Canova nell'arte, di non entrare ne' particolare che sono propri di un Artista, e tuttavia non preterir nulla che la ponga nel vero e maggior suo lume. Altri avrebbe descritto minutamente le più famose opere del Canova per dedurne la loro eccellenza; egli innalza il discorso alla cagione prima che tanto eccellente rese l'artefice, e qua e là, a luoghi opportuni e spontaneamente connessi con filosofico e sublime ragionamento solo ne ricorda in prova le principali.

I Winckelmann ed i Lessing diedero i più grandi insegnamenti dell'ottimo uso ch'è a farsi della metafisica nel trattare delle arti del bello, ma nè questi nè quelli a' concetti di altissimo sapere accoppiarono in grado così eminente, come il Bianchetti, le doti che costituiscono il vero oratore, e sopra tutto quella di eccitare a sua voglia gli affetti per trionfar delle opinioni. Nè questo io dico per incolparli, ma soltanto perchè sia noto che il Bianchetti quantunque tutto assorto in sottilissime e astratte considerazioni, non cessò mai di mostrarsi in assoluto possesso di una eloquenza che non ebbe molti esempi nel mondo. Ed in vero posto per base che la eccellenza del Canova fosse per l'ingegno particolare di cogliere sino da giovanetto, e rappresentare i vari modi del bello naturale, onde poi conobbe, ed evitò i difetti de' più celebrati maestri, e studiò solo nella natura penetrando da sè in alcuna parte delle mistiche ragioni della greca bellezza; posto per base che appena veduta un'opera di greca mano tutte queste ragioni conoscesse, e subito si facesse emulo de' greci scultori, e sia giunto anche a superarli in alcune prerogative che i dotti in tali materie dimostrano; e posto per base, io dico, la essenza, e gli attributi di questa perfezione dal Canova raggiunta, ogni zotico intelletto capisce quanta forza oratoria si richiedeva a non cadere nello sterile, nel cattedratico, e quasi direi nel sofistico, e ciascuno che non sia fuor di giudizio accorderà che il Bianchetti invece fu copioso, ornato, verissimo. Finalmente in modo da tutti distinto io giudico che sia da notarsi quell'argomento veramente singolare con cui nel progresso di questa parte che esaminò il Bianchetti a confermare fuor di ogni dubbio la eccellenza del Canova nell'arte, mette il suo potere su' popolari affetti sopra quello degli stessi artisti della Grecia; e questo argomento è, ch'eglino rappresentavano i loro numi, e le storie patrie, onde tra il soggetto e le affezioni dell'animo degli spettatori essendovi la massima corrispondenza, l'opera doveva necessariamente produrre il massimo effetto: mentre all'incontro il Canova dovendo per lo più far rivivere morte rimembranze, e figurar storie non credute, e non credibili non era per nulla aiutato dalle opinioni delle genti; e però se queste a suo talento e generalmente commosso, è chiaro che il suo potere su' popolari affetti fu maggiore di quello degli stesso artisti della Grecia. Inoltre riflette il Bianchetti con un pensiero veramente felice, e che ne' giusti confini amplifica a meraviglia la lode, che questo miracoloso potere ha messo il Canova in gara mobilissima anche con Omero, e Virgilio, perchè seppe far che di nuovo si giudicasse Elena meritevole di essere contesa con una tremenda guerra di dieci anni, che si sentisse pietà per la morte di Priamo, per la offerta di Ecuba, e pel ritorno di Telemaco, che si temesse l'ira di Achille, e lo scontro di Ajace con Ettore, che ognuno si rallegrasse alla danza dei figli di Alcino, e che tutti ammirassero la saggia bellezza di Palamede. Oh! Quanto è mai dilettevole per le persone sensate di leggere le lodi di un uomo che si stima, e si ama celebrate in una maniera così inaspettata, ed insieme convenientissima! E quanto onore non deve acquistarsi chi ha l'ingegno capace di ritrovare questi argomenti scelti tra gli ottimi, e sì grande la eloquenza da trattarli come esigono il soggetto, e le circostanze!

A mettere in tutta evidenza oratoria le altre due cause per le quali il Canova ebbe tanta influenza sopra il suo secolo, cioè la sapienza e la virtù, il Bianchetti seguita ad usare maestrevolmente delle opere stesse di lui spiegandone i riposti intendimenti, pe' quali si fece insegnatore del bello con le immagini del vero, o l'aperta manifestazione ch'esse facevano delle tante e grandi virtù dell'animo suo. In questa parte egli filosofò assai cautamente, e non trascorse mai nella facilissima iperbole: il qual merito è d'altrettanto maggiore che pochi sanno moderare l'ingegno colla semplice verità, e pochissimo avrebbero saputo con tanta esattezza, e



precisione le mitologiche dottrine, quando occorre, far servire all'assunto senza entrare in pensieri o strani o falsi o non intesi con manifesto discapito di questa grandissima lode che il Canova si meritava. A chi non può piacere il modo con cui il Bianchetti parla del Tempio di Possagno, il quale dice a tutta ragione che piuttosto che una speciale virtù del Canova fece aperto tutto quanto egli era nella mente e nel cuore? L'autore immagina ciò che ne avrebbe detto, vedendone il disegno, udendo le tante meraviglie ch'erano per adornarlo, un antico meno avvezzo a lasciarsi occupare dallo stupore perchè spettator continuo d'opere che sono tuttora lo sbalordimento di tutti. E come è indubitabile che questi avrebbero creduto ed ammirato come opera di un intero ottimo popolo, così l'oratore invigorisce l'argomento pensando a ciò che ne dovremo dir noi che sappiamo, ed i posteri che sapranno, ch'ella è opera di un uomo solo, del Canova. E quindi vi aggiunge nuova forza dipingendo al vivo le tante difficoltà del luogo; e deduce da tutto questo con fervide parole la conseguenza e la prova del grande amore che avea posto il Canova in Possagno sua patria, alla quale rivolge il Bianchetti un'apostrofe tutta piena di magniloquenza, e di affetto. Questa maniera di porre sotto gli occhi, persuadendo prima la mente, l'oggetto che si vuole lodare, è propria soltanto, io non cesserò mai di ripeterlo, di soli quelli che accoppiano a squisita arte del dire tutta la filosofia necessaria.

In ultimo luogo a ricondurre al suo principio il discorso, raccogliendo insieme le fila, e a far grandeggiare ancora il soggetto, ingegnossissima immaginazione si è quella di proporre se la generazione presente amando ed ammirando così straordinariamente come si è detto il Canova, abbia più lui onorato di quello che sè medesima. Ed assai opportuna qui torna la narrazione dei fatti più cospicui che rafforzano questo amore, e questa ammirazione che tutti posero nel Canova, ed avevano per l'opre sue; onde dopo aver toccato di nuovo il confronto che a principio si fece tra il potere sugli animi degli uomini delle armi trionfanti, e quello delle arti ricondotte alla possibile perfezione, ogni parlare mirabilmente finisce il Bianchetti con un'apostrofe agli Italiani animandoli al coltivamento dell'ingegno e del cuore; la qual lascia indecisi se sia più apprezzabile per l'eloquenza, o per la verità e l'altezza dei concepimenti dedotti da profonda scienza morale e politica.

Eccovi, mio caro Monico, quello che io principalmente trovo di bello, e di grande nel discorso del Bianchetti; di cui il vostro collaboratore non fece parola nel suo articolo che avete stampato, essendosi invece tutto occupato a farne un epilogo inutile, e a scagliar colpi alla macchia contro i detrattori di questo discorso. Al qual proposito permettetemi che vi dica il mio parere. Io non sono persuaso che a' critici ingiusti nessuno che abbia generoso cuore, e mente illuminata possa degnarsi di badare, e tanto meno di rispondere, specialmente nelle forme d'Archiloco usate dall'autore dell'estratto. E chi non sa (per toccare di tutti i generi di critici ch'egli accenna) che gl'invidiosi sono incorreggibili, e da lasciarsi a intisichire nel proprio rancore? I superbi così fuori del senno che nessuna ragione odono, nessun disonore fuggono e paventano? Gl'ignoranti, ed i sciolti, gente quasi direi venuta al mondo solo perchè non sia interrotta la catena degli esseri viventi? Che giova spender parole a confutar costoro? Quali uomini persuadere sapranno che non sieno uomini della loro stessa natura? Male dunque, e malissimo fece quell'estrattista a parlare di essi, e così acremente rimbrottarli. È necessario, Don Giuseppe, che scegliate pel vostro giornale più giudiziosi scrittori, o che voi con l'ingegno e la dottrina che vi sono propri gli poniate sulla via retta, vietando che n'empiano gl'interi fogli con inopportuni, o rabbiosi cicalamenti.

Continuate ad amarmi, e credetemi

Vostro affezionatissimo Amico  
F.G." (1823)<sup>1232</sup>.

q) "Le ultime pagine di questa biografia sono consacrate alla memoria dei protettori di *Canova*, degli amici e corrispondenti suoi, e degli scrittori che trattarono del *Canova* e delle sue opere, lui vivente. Si chiude quest'operetta coll'esame rapido del problema, se *Canova* giungesse alla greca eccellenza, in quale parte la adeguasse, e per qual modo si alzasse egli su gli scultori che comparvero in Italia ne' secoli di *Giulio* e di *Leone*. L'A. è d'avviso, che quantunque *Canova* possa non avere raggiunta l'eccellenza dei greci maestri, egli è nondimeno il solo finora che abbia ciò osato con non comune fortuna; e che allorquando non si trattò d'imitazione, ma di cose veramente originali, produsse tali opere da onorare assai giustamente il suo secolo, il che massime si ravvisa in quelle, delle quali non trovasi indicazione veruna nelle opere dell'antichità" (1823)<sup>1233</sup>.

r) "[Bianchetti] esaltò il Canova qual genio straordinario, che valse co' prodigi della sua mente e della sua mano ad eclissar non dirò, ma forse a pareggiar la gloria di quanti più insigni fiorirono ne' più bei giorni d'Atene e di Roma, ed a ricondurci alla cultura di quel vero bello e di quel vero buono, che, negletta da più secoli, stava per perdersi del tutto ne' grandi sconvolgimenti morali e politici, de' quali fu miseramente

<sup>1232</sup> F. G., *Lettera al Direttore del Giornale sul Discorso di Giuseppe Bianchetti in lode del Canova*, «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete», IV (1823), 25, pp. 20-29,

<sup>1233</sup> *Biografia di Antonio Canova scritta dal cav. Leopoldo CICOGNARA, aggiuntovi I° Il catalogo completo delle opere del CANOVA; 2° Un saggio delle sue lettere familiari; 3° La storia della sua ultima malattia, scritta dal dott. Paolo ZANNINI. – Venezia, 1823, editore Giambattista Missiaglia [...], «Biblioteca Italiana», VIII (1823), 31, pp. 180-84.*

feconda la nostra età; chiudendo coll'esortare gl'italiani ingegni a giovarsi di tutti que' mezzi, che loro accordò la natura per farsi sempre più ammirare e riverire nelle più colte e possenti nazioni nelle scienze, nelle lettere e nelle arti" (1823)<sup>1234</sup>.

s) "Adempio un po' tardi la promessa fattavi, egregio Signore, di rendervi conto dell'opera più importante di pennello che sia uscita dalle mani del nostro Canova, e che ho veduta anche dopo le felici mutazioni da lui operatevi. Un accesso di chiragra alla destra mi sorprese dolorissimamente allorchè stava per pagare il mio debito verso di voi, e appena in istato di gittare sul foglio qualche idea, vi mando il mio scritto. So che disposto a far caso più dei pensieri che delle parole non pretenderete ch'io scriva come sarebbe mestieri di fare per dare nel genio ai puristi studiosissimi della bella giacitura delle frasi, e dei vocaboli, che da troppi non s'intendono. Lieve cosa mi sarebbe l'occuparmi di questo, e taluno mi graverà di torto imperdonabile perchè non mi vien talento di farlo. Ma ognuno ha una fisionomia sua propria, e uno stile, e un carattere, e un'indole: e buona o cattiva che sia questa mia, mi sarebbe d'avviso di burlarmi di coloro che mi conoscono da molti anni, se volessi vestirmi alla foggia del trecento per esser grato a quelli che non mi sprezzarono finora col mio aspetto naturale. Quanto più si rimonta ai primi modelli, si circoscrive maggiormente il numero delle differenze, e si toglie la varietà degli esemplari: il concentrarsi a così scarsi tipi produce facilmente un genere di monotonia, come succede ove un perfetto calligrafo ammaestra un numero di fanciulli, che finiscono per aver tutti lo stesso carattere.

Molti hanno finora scritto ed emesse le loro opinioni intorno ai meriti di Canova scultore, ma pochi si estesero a parlar di Canova pittore, di Canova che per sollevare il suo braccio dalla fatica della mazza e dello scarpello, prese a trattar qualche volta con suo indibile diletto i pennelli; e se poi non pari al Bonarroti nel maneggio di questa doppia foggia d'imitar la natura, poichè quegli ne fece scopo quasi primario dell'arte sua, e questi il prese a mero sollievo; nondimeno chi scriverà la storia di lui, non dovrà prescindere dall'esaminare un tanto uomo anche su questo argomento con quell'imparzialità che si compete allo storico, e non colla superficialità, o le false prevenzioni con cui sovente gli stranieri pronunziano sul merito delle arti italiane.

La maggior parte delle opere di Canova possono dirsi giovanili, appunto perchè in quella prima età il suo braccio gravato d'asprissime ed insopportabili fatiche, abbisognava il più spesso di acquistar nuova lena nel riposo. Ed è ben meraviglioso il ricordare come li primi immensi monumenti da lui scolpiti, fossero presso che senz'aiuto da lui lavorati, e persino fu visto privo di mezzi, e di ogni aiuto curvare il dorso sulle pesanti leve, e smuovere i più pesanti macigni nella sua officina, prima che miglior sorte gli fornisse agi e fortuna per cui valersi del sussidio di materiali collaboratori. Del che pianger debbe l'arte per l'impiego d'un tempo prezioso, che altrimenti avrebbe egli dato a nuovi concetti, e ad opere più meravigliose.

Le non molte opere sue di pennello, che la più parte veggonsi presso di lui, e di cui non suol fare gran pompa, al segno d'essere quasi ritroso a mostrarle, sono del genere gentile per la composizione, e vennero eseguite sulle tracce del colorire dei Maestri veneziani, quasichè egli dir volesse alla romana gioventù come sia pernicioso lo scostarsi dalla natura, e da' veneziani Maestri sopra tutto nell'impasto del colore. Il soccorso che offrono alle Arti i romani monumenti per quanto sia grande, anzi immenso, non può però negarsi che torna a profitto in tutte le prerogative dell'arte meno che nel colorito; ed avviene talvolta che i teneri alunni passando dalle venete scuole a godere il premio delle pensioni in Roma, quanto guadagnano in istruzione, e in disegno sulle grandi opere degli antichi Maestri, altrettanto perdano nel colorito, se cautamente non si attengono da quel pericoloso sistema dominante in Roma, o di fredda e secca imitazione degli antichissimi Maestri; o di ferrigna e annebbiata luce che pel tormento del pennello attenua tutto lo splendore del colorito; o di quello smaltato e leccato stile, che più la pomice che i pennelli adoprando, assomiglia le tele alle opere di porcellana, e gela e raffredda il genio e l'anima, toglie la trasparenza vera per surrogarvi un diafano cristallino e falso, e in luogo di sangue sotto la cure vi fa scorrere il succo de' fiori, o il freddo bianco dei marmi.

Canova vide tutto ciò ne' suoi primi anni, e non perdettesse di mira in alcun momento il succoso colorir tizianesco, e più d'ogni altra cosa quel caldo impasto di Giorgione, che forma l'incanto di chi osserva, e la desolazione di chi imita. Le sue Grazie, le sue Veneri così dipinte producono un tal genere di illusione, che non direbbesi opere dell'età nostra, e lasciano conoscere quanto egli giudicò pernicioso il seguire lo stile dei pittori del suo tempi in Roma, e si fece tesoro della libertà, della trasparenze, dell'antico tocco veneziano più facile a sentirsi che ad insegnarsi.

Possano così preservarsi queste opere dal pericolo che incorrono le tele, ove l'artefice ebbe cura d'anticipare con troppa industria gli effetti del tempo. La patina e l'accordo meraviglioso che l'età con un magistero arcano produce sui lavori dell'uomo non vogliono essere di troppo accelerati con impaziente artificio. Che ciò soltanto potrebbe farsi impunemente ove i secoli sapessero di dover astenersi dal produrre siffatte alterazioni e modificazioni: ma ove queste indispensabilmente si debbano accumulare su quelle che vi prepara la nostra intolleranza, o l'amore piuttosto di un effetto istantaneo, che del voto della posterità, si fa luogo in tal caso a non irracionevoli timori. La qual cosa ov'anche non fosse per accadere nelle opere di pennello di Canova, e

<sup>1234</sup> Cesare Rovida, *I. R. Prof. di matematica in Milano, Socio corrisp. Dell'Ateneo di Treviso, Componimenti per la dedizione del busto eretto al CANOVA nell'Ateneo di Treviso il primo di aprile MDCCCXXIII – Treviso 1823, dalla tipografia Andreola [...]*, ivi, 32, pp. 131-34.

non fosse applicabile alla circostanza, nondimeno ho qui notata come un dubbio che però è stato da questa prodotto, e la cosa non cessa di essere per se stessa men vera.

Dopo aver fatti diversi tentativi in quest'arte, non seppe resistere l'ottimo Canova dall'accordare alla Chiesa parrocchiale della sua terra nativa un gran Quadro per il maggior altare che tutto di propria mano condusse, e dopo numero d'anni emendò in molte parti, col renderlo infinitamente pel suo effetto migliore, senza alterarne possibilmente il concetto, che sempre rimase lo stesso, e nuovo, e grande, e veramente degno della mente elevata che seppe sì nobilmente immaginarlo.

Il corpo di Gesù estinto deposto di croce, e disteso per esser sepolto occupa il centro della parte inferiore della tavola. Astanti sono tutte le persone descritte nei Vangeli, cioè la Vergine, le tre pie donne, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea, e s. Giovanni. Bellissimo è il corpo del Redentore come che essendo stato breve il tempo della passione, non poteva essere per conseguenza mai sfigurato, e poichè la più bell'opera dell'eterno fabbro, creata senza macchia a di lui immagine dopo compiuto l'olocausto, e la redenzione del genere umano, riprese, col tacere d'ogni sofferenza mortale, tutte le tracce della beltà divina.

Dalla qual beltà non vorranno saperci grado gli adoratori de' Cristi di Margaritone, o delle altre nere ed affumicate, e spaventevoli immagini cui ardono incensi e voti più per una pia consuetudine che per la loro espressione, e i loro lineamenti.

Sorge di mezzo, dietro al corpo di Cristo, la Vergine che aperte ambo le braccia, e rivolta alla gloria del cielo sembra compenetrata d'un dolore più che mortale, e direbbesi che quel suo atto d'intenso cordoglio sia l'ultimo dei sacrifici per cui si schiusero le porte del cielo, e fu compiuta l'espiazione della colpa della prima Madre.

Giovanni come il più diletto fra i discepoli, e come fratello (dacchè fu coll'estreme voci del Redentore nell'ultime parole pronunciato verso la Madre *Ecco il tuo figlio*) s'incurva sul corpo dell'estinto Maestro, e gli imprime devoto un bacio sulla mano: dimostrazione di riverenza, e ad un tempo di affetto, che a nessun altri poteva con decoro dell'arte e del soggetto esser concessa.

Dall'opposto lato prorompendo in doglia mortale la Maddalena, come colei a cui nell'animo più dolci e tumultuose affezioni si agitavano, si incurva con effusioni del cuore, e con rispetto sul capo del Redentore, nè della propria ignuda destra osando sorreggerlo e toccarlo, preso un lembo del lenzuolo su cui è distesa la sacra spoglia, oltre il servire in tal maniera al decoro, produce pel sommo artificio del pittore un tal movimento nelle pieghe di quei bianchi panneggiamenti, che ne toglie ogni monotono andamento.

Muto di doglia e fatto di pietra il pio Nicodemo sulla destra del Quadro si cuopre col manto la faccia, e non attrae verso di sè l'attenzione dello spettatore, se non in quanto la riverenza dell'atto, e il magistero del disegno nelle ben disposte pieghe permettono di osservare. Dall'altro lato avvanza il buon vecchio d'Arimatea come spettator passionato della scena lugubre e nei due intervalli che restano in ambo i lati veggonsi devote in adorazione le altre due Marie che chiudono la composizione.

Tutto il fondo del Quadro dolcemente è reso chiaro da un vapore che estendesì da un centro di luce divina posto nella parte superiore. In questo centro si raffigura l'eterno Autore della natura, lo spirito increato dell'eterno Padre. Qui è dove felicemente l'artefice elevò sè stesso alle sublimi idee della religione, e dimentico della bassezza in cui caddero tanti che il precedettero, rappresentando l'eterno Padre colle tracce dell'età senile e l'onta degli anni impressa sulla maestà del volto di quegli che non ebbe principio, e non avrà mai fine, si dipartì interamente dal comune, e pose la faccia divina esprimente tutto il vigor della vita e radiante di luce, come centro di tutto il creato e d'ogni celeste sistema, attorno cui direbbesi aggirarsi le sfere qual vero Sole dell'universo. Le braccia divine veggonsi aperte in atto di accogliere l'anima del Figliuolo, e questa sublime immagine pare voler denotare, per quanto da' mezzi umani può esprimersi, l'onnipotenza, la forza, l'amore, l'eterna impassibilità. Quasi dal seno pare che gli emani lo Spirito divino, poichè vedesi la colomba parimenti radiante di luce sua propria, prender parte nell'altissimo mistero, e far che nulla manchi al soccorso degli umani intelletti destinati a comprendere col mezzo soltanto degli oggetti visibili.

Dalla periferia di questa luce divina, ove può dirsi aver centro questa specie di visione d'oggetti increati, si veggono i cori degli Angioli prendere a poco a poco forma e colore, ma però lasciando una tal quale incertezza all'occhio di chi riguarda: avvedutissima incertezza; poichè se ben si considera il raffigurare degli esseri incorporei pare che si richieda un genere a parte, se non di forme (che dalle umane non è dato il dipartirsi), almen di colore; e poichè trattandosi di cose astratte sarebbe prima duopo il convenire sui modi di esprimersi, e ciò non fu mai fatto che in maniera tacita, incerta, e arbitraria, così Canova si trovò abbastanza giustificato per far rivivere una certa tal qual mistica maniera di figurare i Cori angelici, che dagli altri contemporanei non suol praticarsi.

Quindi impropria riconoscendo negli Angeli l'infanzia (poichè in questa non si ammette lo stato dello sviluppo perfetto) trascelse perciò di figurarli nell'adolescenza, quali ritraendo intenti al mistero per aggiungervi una maggior espressione col manifestare il dolore, e coprirsi il volto colle mani, e quali incumbendo all'ufficio di messaggeri celesti, col dar fiato alle trombe per destare nel limbo i Padri, per aprire i sepolcri, ed annunciare ai cieli, e alla terra la redenzione del genere umano. Incerti di tinta, agili di struttura, sottili a guisa degli spiriti, incorporei per quanto esser può ciò che colla materia esprimer si tenta, egli cercò di vincere una difficoltà inseparabile dalla natura stessa della cosa. Alcuni dissero che quei Cori angelici non sapevasi bene a che natura appartenessero, ed è ciò forse che cercò chi li esprese, per elevarli dalla nostra frale e comune, e nella necessità di cercar qualche transazione felice. Altri disse che rassembrava alle ombre segnate nei contorni di

Flaxman, che molte Dantesche, ed Omeriche, e di Esiodo ci espresse con tanta finezza di accorgimento: e in tal caso ben si compiacerebbe il Canova che venisse rassomigliato il suo tentativo a quelli del celebre scultore inglese, il quale ha pur tanta parte nel felice andamento delle arti odierne, e ognuno di noi può ricordare, come le sue nuove ed arditissime produzioni unironsi con altri mezzi a scuotere l'Europa, e richiamarla al gusto delle antiche imitazioni, talchè se Canova ebbe collaboratori in gioventù per operare la fortunata rivoluzione nelle arti, uno di questi si fu il Flaxman allora dimorante appunto in Roma.

Che se esempi di ciò vogliansi trarre o dagli antichi monumenti, o da primi restauratori dell'arte nei quali era tanta finezza di pensiero, basterà volgersi alle antiche pitture sui greci vasi della Campania volgarmente chiamati Etruschi, e si troveranno molte figure volanti perdere le tracce del corpo nel lungo strascico delle pieghe, e pongasi mente a ciò che solea fare Giotto, e tutti i suoi seguaci, ed in specie il vero pittore degli Angeli Fra Beato Angelico da Fiesole, che ciò potrà giustificare pienamente l'odierno concetto.

Tutta la parte superiore di questa tavola riverberata dalla luce che esce dal centro va a poco a poco con facile gradazione preparando un fondo alle figure che vi fanno distacco meraviglioso; e molto più da che nel decorso anno con grande avvedutezza ed esperienza l'Autore operò vari cambiamenti utilissimi togliendo l'ingombro d'un sepolcro che vedevasi dietro la Vergine sulla sinistra del quadro, e lasciandovi ora quella vaporosa incertezza che meglio addicesi alla natura di questa composizione. Talchè potè anche con felicissimo successo vestire a bruno la Vergine, staccandone il corpo contro le parti chiare che ha dietro di sè, e contro la spoglia del Redentore, la quale forma l'oggetto principale sul davanti della composizione.

Il colore vi brilla maggiormente quanto è maggiore la parsimonia con cui vedesi adoperato, la qual cosa è meno propria ad essere indicata in una descrizione di quello che sono il concepimento e la composizione, che ho tentato di esprimere.

Quest'opera passerà alla posterità come il saggio principale di questo Artefice nell'arte del pennello, ma il grado che vi manterrà più elevato non sarà tanto per la composizione, il colorito, e l'espressione che particolarmente vi domina con eminenza, quanto per la filosofia dell'arte, e per esservi tutti osservati i precetti di Lessing col discernimento più fino.

Accadrà però fuori di dubbio che la prevenzione dei riguardanti vorrà riconoscere lo statuario, ma davvero molto meno vi si ravvisa che nella più parte dei quadri storici moderni, i quali a parer mio peccano in questo difetto per vari motivi, e principalmente perchè o cercano d'imitare l'antico che studiano con incessante fatica, e disegnano con somma accuratezza, e questo trapiantano nelle opere loro di peso, senza neppur spogliarlo della rigidità del sasso; e forme e giaciture proprie delle statue veggonsi il più delle volte accozzate con abuso e mala applicazione di quegli studi che gli antichi Maestri più accorti studiarono di celare, e i moderni manifestano di troppo, anzi sembra che ostentino. O veramente, se consultano la scelta e nobile natura, in luogo di sorprenderla ne' suoi movimenti di volo, senza per dir così che se ne avvegga, tengono a languir di tormento il modello le giornate intiere: talchè ho dovuto sentirmi ripetere le mille volte da artisti anche non volgari, che avevano avuto lunghe e laboriose sedute e grave dispendio nei modelli, e che le spese per i loro quadri, a cagione di ciò, assorbivano i loro compensi.

Qual differenza non passi difatti dall'espressione e dal movimento passeggero di una figura allo stento e alle stiracchiate d'una giacitura accademica che da mediocri artisti vien trasportata materialmente in un quadro! I passeggeri movimenti delle passioni, e gli atteggiamenti più naturali del corpo umano non sono diversi dagli accidenti di luce nell'atmosfera. Un paesista che cominciava a fare i suoi studi dal naturale querelavasi che le nubi non stavano ferme a modello, e che le ombre degli oggetti mutavano luogo col giro del Sole, e sul mezzogiorno trovava mutato tutto il lavoro che aveva preparato il mattino: mi avvenni in questi, e ridendone, mi si affacciò al pensiero ciò che fanno i compositori di storia che mettono alla berlina i loro modelli le giornate intiere. Chi non sorprende il segreto della natura, chi non coglie i lampi del bello, non arriva ad intenderne, nè a trasfonderne gli effetti nello spettatore del quadro, e ritengo per dimostrato che i sommi Maestri studiarono bensì l'antico, e la natura, ma trasfusero in loro quei buoni elementi senza plagio, senza stento, senza imitazione servile; dal che ne derivò la bella varietà de' loro stili, mentre pur troppo per un gran numero degli odierni studiosi dell'arte vi si incontra una somiglianza di stile e di metodo derivante per certo dalla materialità con cui prendono ad imitare gli stessi tipi, senza che mai possano essere originali” (1824)<sup>1235</sup>.

t) “Ella stasi piuttosto considerando ai modi sui quali potrà meglio accomodarsi a disegnare il suolo colla danza, di quello che si volga sovra numeri già spiegati, e ritrae l'idea di Dante  
.....come si volge  
Infra sé Donna che balli,  
E piedi innanzi piede appena mette.

La Ninfa difatti sovrappone un piede all'altro, né sa deliberarsi ancora a spedirlo ai moti della carola. Reca al labbro l'indice della destra mano, a meglio indicare la sua concentrazione, e a richiamar l'attenzione degli

<sup>1235</sup> *Sopra il dipinto del Canova nella chiesa di Possagno. Lettera del presidente LEOPOLDO CICOGNARA al professore Giambattista Marzari, «Memorie Scientifiche e Letterarie dell'Ateneo di Treviso», III (1824), pp. 354-62.*

spettatori sui movimenti, che farà. Ma comeché ancora non discorra a tempo, già interpreti la sua intenzione di disporre i piedi ad un'armonia, e di aggiustarsi agli inviti del suono.

Il suo corpo è disegnato di una proporzione, e di una grazia amorosa, e veramente è modellato all'eleganza del ballare. Nella sembianza esaminata attentamente, traspare un accorgimento nascosto: poiché sebbene si rechi blanda, e chiami la confidenza colla benignità del volto, e del sorriso; ella non sa così celare la brama di mercarsi plauso, ed affetto, che alcun poco non la palesi nello scaltro obliquo girare delle luci. Il capo inchina alquanto da una parte con un vezzo, che tiene il mezzo fra la semplicità, e una smorfia voluttuosa" (1832)<sup>1236</sup>.

u) "Se dunque gli ufficii di una tenera affezione e se l'altissima ammirazione per le opere di chi diede un nome all'età in cui visse, mi dettarono le presso che estemporanee parole che confusero le mie lacrime con quelle dei circostanti sul feretro che recava le ancor calde sue ceneri alla nativa terra di Possano, ond'essere custodite a piè di quegli altari che egli innalzava all'Onnipotente: se furono per me chiusi i grandi periodi della storia dell'arte, a cui consacrai le vigilie dei miei giorni, col narrare le opere sue, onde per quanto da me si poteva eternar la sua fama: e se nella biografia universale di mia mano ho segnate le pagine che trattano di questo primario onor dell'Italia e del mondo, e finalmente se nelle mie braccia esalò quell'anima purissima l'ultimo suo respiro, io non voglio omettere di cogliere anche la nuova opportunità che mi si offre per dar conto con poche parole dell'adempimento del suo gran voto, al pubblico annunciando il lavoro di Melchiorre Missirini, che tutte raccolse e illustrò le memorie relative al tempio di Possagno. [...]

Quest'opera intorno a cui scrissi io stesso altra volta, siccome fecelo Alessandro Paravia, presenta un argomento mirabile per l'arte, unendo ogni classe, ogni sesso, ogni età di persone, e lasciando primeggiare nel soggetto principale le forme del nudo, siccome in tutti i circostanti potendo dimostrarsi la profonda espressione delle passioni più commoventi. oltre di che, la parte sublime e poetica superiore, per la nobiltà del soggetto riunisce attorno a sé una folla in nuovo modo espressa di essere quasi aereiformi, che tengono una via di mezzo tra ciò che è dato esprimersi dalle parole e dai concetti del poeta, e ciò che richiedesi per l'esecuzione dell'artista. [...] L'affetto fu precisamente ciò che prese di mira il Canova. [...]

Nella periferia del nimbo di tanta luce, dove il Divino Padre aveva accolto lo spirito del Figlio, movonsi in giro li cori angelici in ogni varietà di belli atteggiamenti, ma in guisa configurati che il torrente della chiarezza in cui sembrano nuotanti lascia talvolta incerte le loro forme e il colore, e a guisa di esseri aeriformi soccorrer sembrano l'umana mente per figurarsi esistenze incorporee" (1833)<sup>1237</sup>.

v) "E giacché abbiamo nominato il Canova, bello sarebbe il produrre una stupenda sua lettera inedita, che per molti rispetti non può per ora esser fatta di pubblica ragione, in cui, stancata la presso che inesauribile pazienza in una circostanza poco dissimile dalle accennate, sdegnossi altamente con un sinedrio di semidotti che non vollero ammettere la mutazione da lui proposta di un tema per un opera di scalpello, la quale, destinata con rappresentazione allegorica ad esprimere l'insegnamento e l'educazione in un gruppo di due figure, veniva da lui giudicata la più acconcia a questa espressione, nonché al grato effetto della scultura, e scrisse con tutta la potenza e la dignità del sovrano suo grado nell'arte; lettera piena di canoni e di massime profonde, miste ad un impeto che disvela l'esacerbazione d'un anima grande e nobilissima. Erasi conosciuta la difficoltà di esecuzione che presenta allo scalpello il simboleggiare l'educazione colla figura del centauro Chirone che ammaestra Achille al suono della lira, poiché male si aggruppano le due figure in piedi e non presenta il centauro accosciato un'aggradevole giacitura, a togliere i quali inconvenienti con opportuna ragione voleva sostituito un graziosissimo gruppo di Metabo che ammaestra la figlia Camilla a trarre il dardo: gruppo della massima grazia ed eleganza, che vedesi ancora in Roma egregiamente modellato, nello studio del valente scultore Rinaldo Rinaldi" (1833)<sup>1238</sup>.

w) "Lo sforzo che indarno fa il Centauro per raddrizzarsi è di una tale naturalezza e difficoltà ad un tempo, che non può averlo lo scultore espresso nel marmo senza una serie di ripetuti studi sulla natura, poiché non presentano le antiche arti tali modelli da somministrare alla pratica i mezzi onde cogliere con simile perfezione quello sforzo e quella contrazione di muscoli e di tendini tanto espressiva e sì vera. Tutta la estrema forza è portata dall'ugne delle gambe di dietro che affrontavano il terreno, e quelle davanti non sono più in istato di potere rialzarsi. La testa del Centauro è un modello di bellezze in quel genere poiché esprime l'estremo dolore e l'angoscia e la bile, si scosta lo scultore da tutte le traccie di quella nobiltà e sublimità che sarebbe qui fuori di luogo, attenendosi al carattere piuttosto dei fauni e dei satiri più proprio ai Lapiti e ai Centauri come lo esprimono anche le metope del Partenone: e ideando un quasi nuovo genere di testa, evitò di

<sup>1236</sup> *La Danzatrice scolpita da Antonio Canova per Domenico Manzoni. Descrizione dell'abate MELCHIORRE MISSIRINI*, «Eco», V (1832), n. 141.

<sup>1237</sup> L. CICOGNARA, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 6, pp. 286-300.

<sup>1238</sup> ID., *Delle allegorie nei monumenti*, ivi, 5, pp. 233-38.

cadere nello sconcio, com'era pur facile, presentando ad un tempo un modello della più viva espressione" (1836)<sup>1239</sup>.

x) "Assennatamente Alessandro Zanetti disse nell'ingegnoso scritto con cui prese a lodare questa Vergine del Ferrari, *nessuno dover contrastare a Canova la gloria di aver prodotta una vera rivoluzione nell'arte e di essere stato il vero rinnovator della forma*. – E difatti egli giunse col vigoroso ingegno suo a far ricredere dalla più gran parte degli artistici travimenti allora in voga, l'età fra cui visse, la quale per mostrarsi poi grata all'insigne beneficio, spinse la lode fino all'esagerazione, e lo chiamò senza peritanza il *Fidia novello*. Il quale pomposo appellativo se mirava a significare che il Canova avesse lo ingegno pari a quello del greco scultore, io lo consento giustissimo, se volea dimostrare invece che le opere di lui pareggiassero quelle di Fidia, a me pare epiteto doppiamente falso, e dettato da fanatismo più che da critica imparzialmente severa.

Fidia (chi vorrebbe negarlo?) ebbe ingegno tragrande perché toccò un punto non arrivato mai dopo di lui, ma egli era preparato a quel volo dalle pure scuole eginetiche, v'era preparato dalle sublimi massime dell'arte greca, la quale il sentimento ieratico e le bellezze della natura indirizzava a più levare l'*idea*, a mostrare il tipo morale francato dagli accidenti che condannano il tipo individuo a percorrere le leggi delle cose finite.

Egli fu quindi una conseguenza di sistemi stupendi, al pari di Raffaello che lo fu delle norme eccellenti fondate dagli artisti del trecento e del quattrocento. Per lui dunque bastava unire allo ingegno la lena di proseguire l'altissima scala: ma pel Canova voleasi molto di più; voleasi il coraggio, quasi direi temerario, di lanciarsi da una riva cosparsa di fiori letali, ma affascinanti, allegrata dal lenocinio di facili allori, e d'un salto traversare una abisso, sicuro che sull'opposta sponda sarebbe rimasto solo, senza aiuti o rincoramenti. Né qui si fermarono le difficoltà, pur conosciute ed ammirate le bellezze del nuovo sentiero, bisognava trovare dentro da sé la forza di intieramente dimenticare l'anteriore. Né a questo bastò la ferma volontà del Canova, il quale, pur ogni sforzo ponendo in opera per conseguir ciò, non giunse a riuscirvi; perché l'uomo antico non puossi dimenticare compiutamente così, che non rinasca a quando a quando con inavvertita ostinatezza. Quando egli con sapiente consiglio voleva studiar la natura per raggiungere i Greci senza imitarli, non potea adoperarvi che quel segno medesimo, il quale pur troppo avea appreso nelle scuole barocche, e che di già inviscerato con lui, era divenuto l'unico mezzo ch'egli avesse d'estrinsecare i concetti suoi, codesto segno, oltre a' vizii della esagerazione e dell'affettato in cui cadeva, avea l'altro vitale di mirar solamente a riprodurre gli accidenti del vero, trascurando la corretta semplicità dell'insieme; quindi portava, anche senza che l'artista lo volesse, a seguire via opposta a quella de' Greci. Perciò avvenne che mentre i Greci evitavano gli accidenti, perché li tenevano dannosi a quella maestosa tranquillità che bramavano far sempre apparire nei loro pensieri, il valente Possagnese cercasse di preferenza gli accidenti perché gli procuravano più facile ammirazione e gli contentavano quella vagheggiata sua mira di essere detto industrie ad imitare le forme della natura.

Codeste differenze essenziali fra la via seguitata dai Greci e quella battuta da Canova, più assai che da sottili ragionamenti, può rilevarsi dal confronto di soggetti fra loro congeneri, come sono, per esempio, il *Gladiatore combattente*, stupenda opere de' primi, e i due Pugilatori dell'ultimo. Ognuno consente che il primo sia inarrivabile tipo di forza e di agilità, e che le slanciate e nervose membra di lui servano a mostrare vie meglio ciò. Come poi potrebbesi affermare lo stesso dei due Pugilatori, i muscoli de' quali danno così un'apparenza d'adipe e di floscenza, da quasi lasciar sospettare non sieno i più disposti all'agile vigoria che vuolsi ne' giochi ginnastici?

La straordinaria rinomanza del Canova, se da trincio produsse una folla di miseri imitatori (anime basse e servili a non altro buone se non a seguire i valenti, colla speranza d'averne gloria no, ma denaro) più tardi, quando i tempi fecero ragione della verità, ne uscirono reazioni violente, di cui furono rappresentanti tutti coloro che vedevano nell'arte ben più elevato scopo di quello non avesse potuto o voluto raggiungere Canova.

E due infatti vigorosissime se ne manifestarono in Roma ed in Firenze, la prima capitanata da quell'energico ingegno del Thorwaldsen; la seconda dall'altro non meno energico, e di certo più originale, del Bartolini.

Il Thorwaldsen, che più di tutti gli artisti a lui contemporanei avea mente informata a grandi pensieri, e perciò comprendeva come il vero sia norma dell'arte solo quando è francato dalle circostanze accidentali che lo costringono a percorrere le leggi imposte alla natura finita, ben vedea quanto si dilungasse dalla vera bellezza dell'*idea* quell'arte dal Canova accarezzata, la quale spingeva la forma al molle, all'ammanierato, al lezioso. Egli era bensì persuaso che l'arte dovesse mostrarsi la estrinsecazione d'un'*idea* vera col mezzo di forme vera; ma, al paro de' sommi Greci, opinava fosse necessario che questa forma bastasse a rilevare la *idea*, né si facesse scopo unico dell'artista. Perciò considerava massimi pregi l'economia della linea e la semplicità dell'insieme; e teneva dannosi i particolari minuti, e gli effetti accidentali, perché li riguardava come degradazione dagli alti tipi della natura, e mezzo potente ad eccitare nel riguardante idee secondarie che potevano distruggere l'effetto della principale.

Tuttoché da elevatissimo punto vedesse l'arte il sommo danese, e con vigorosa indipendenza si fosse impadronito del gran concetto dell'antica, pure non giunse ad accorgersi dei grandissimi mutamenti che vi operò il cristianesimo: non giunse a vedere che la religione del sentimento e dell'amore, anche conservando la corretta semplicità ed idealità dell'arte greca, non potea farsi l'apoteosi delle bellezze atletiche e dei giuochi

<sup>1239</sup> [D. SACCHI], *Teseo e il Centauro*, «Cosmorama Pittorico», II (1836), n. 19, p. 151.

olimpici, ma dovea avviarla ad esprimere l'affetto che è scala per salire a bellezza; quindi condurla alla considerazione dell'uomo interiore, perenne e fruttuosa mira dello spirito cristiano.

Né questa sola è la colpa che sia da opporsi al Thorwaldsen, ma l'altra pur anco di essere stato poco valente nella esecuzione. Non ostante a ciò, più di tutti egli valse a mantenere l'arte su buon sentiero, ed a formare colle profonde dottrine sue artisti d'altissimo merito. Basta il nome di Tenerani a chiarirci quanto gli ammaestramenti del danese fossero da preferirsi a quelli del Canova.

In tale sentenza mostrò di non concordare il Bartolini di Firenze, il quale, se dalle convenzioni del Possagnese aborrisiva, più ancora volle tenersi lontano dalla via raccomandata dal sommo Thorwaldsen, temendo che se pur seguitandola ne fosse annobilita l'arte con forme e concetti elevati, troppo ne rimanesse ristretto il campo, o vi fosse pericolo d'urtare nella fredda imitazione de' marmi antichi, e quindi le venisse tolto ogni mezzo di farsi l'interprete di idee e di pensamenti contemporanei. Egli, profondamente persuaso che l'arte guidi a nulla di fruttuoso se in qualche modo codesta contemporaneità non riveli, stimò vi fosse bisogno ridurla rappresentatrice fedele di quella natura di cui importava diventasse sentimento e parola. Principio stupendo da mente e mani degnissime esercitato, se l'amor di sistema e le esagerazioni del novatore, non lo avessero più d'una volta portato a scambiare i mezzi col fine. Egli che avrebbe potuto e dovuto presentarci quanto v'ha di più nobile, di più alto, nella verità da cui siamo circondati, credette d'aver tocco l'alto scopo dell'arte cogliendo minutamente gli accidenti della natura esteriore, e quelli più che ogni altra cosa accarezzando. Quindi vedemmo talvolta, ne' suoi marmi, affievolirsi, sotto una forma stupendamente vera, lo spirito avvivatore del pensiero, i lanci del sentimento, quanto in fine nel vero testimonia l'ala infaticabile dell'umana immaginazione aspirante con vigoroso desiderio ai campi sublimi dell'infinito. Così il Bartolini, quanto apparve sommo ritrattista della natura fisica, altrettanto sembrò qualchevolta sdegnare di farsi il rappresentante di quanto v'ha di più elevato e di più energico nell'uomo morale. Ma pur tanto v'è di bello, di elegante, di vario, di vivo nelle sculture dell'insigne Fiorentino, che una folla di giovani si diè ad imitarlo con impetuoso entusiasmo. Pur troppo per altro, essi, come tutti gli imitatori, raggiunsero ed esagerarono i suoi difetti soltanto, le doti sue grandi non seppero, neppure per caso, arrivare. Quindi uscì da quelle officine una scultura naturalistica che si direbbe intenta solo a riprodurre nel marmo le minutezze prosaiche de' maestri fiamminghi, ed a togliere la divina spiritualità a quell'arte che Fidia, Mina da Fiesole e Luca della Robbia, stimarono degna solo di ricordar la divinità" (1836)<sup>1240</sup>.

#### IV) *Il coreodramma di Salvatore Viganò*

a) "Viganò compone poi e disegna i gran quadri con somma intelligenza e molto effetto, e i piccoli gruppi con una squisitezza di gusto, che deve ispirarlo anche a chi non ravvisa continuamente in quelli la greca e classica venustà, ch'egli sì ben conosce e tratta sì bene" (1806)<sup>1241</sup>.

b) "La presente azione pantomimica, esaminata dietro le regole d'Aristotele e d'Orazio, somministrerebbe grande materia di censura; eppure il sig. Viganò ha saputo interessar sì vivamente l'occhio ed il cuore degli spettatori, che di buon grado gli è stata perdonata ogni inverosimiglianza, ed ogni violazione d'unità di tempo e di luogo. [...] Il sig. Viganò si è tutto consacrato a Tersicore; e nel fervore del suo zelo costringe, secondo le circostanze, e Talia e Melpomene ad essere soggette alla Musa ch'egli idolatra" (1812)<sup>1242</sup>.

c) "Per giungere a questo punto [cioè ad essere un'arte] era mestieri che la natura cessasse dall'essere attiva; che lo studio la correggesse, la modificasse, e stabilisse sopra di un tale archetipo i principj di quel bello assoluto, che è la norma di tutte le arti eleganti. Una tale operazione era serbata ad un popolo colto per eccellenza. Di tutte le antiche pantomime l'istoria non ci tramanda che nozioni vaghe e confuse fino ai bei tempi della Grecia; fu presso questa illuminata nazione, che l'arte di parlare co' gesti, venne destinata a rappresentare un'azione compiuta, e meritò sin d'allora di servire a modello per tutti i popoli." – "La perfetta pantomima trovò sede nella *Filosofia* di Platone, d'Aristotele, di Plutarco, e di Luciano, i quali tutti l'hanno considerata come una squisita imitazione delle azioni, e delle passioni umane, sottoposte ad una cadenza regolare. Quand'essa venne trasportata dai Greci su le scene, avea uno scopo ancora più assoluto; quello cioè d'imitare la natura nelle sue più nobili ed elevate prerogative, e per conseguente non veniva applicata, che a soggetti proprj ad ispirare i più lodevoli affetti, ed a regolare i costumi. In seguito gli stessi Greci riconobbero, che anche nella natura meno elevata ci aveva cose da imitare con frutto, e però l'applicarono indistintamente alla tragedia ed alla commedia." – "La perfezione dell'arte consisteva adunque nell'imitare sì bene ciò che voleasi esprimere, che non si facesse né gesto, né movimento il quale non avesse un'immediata

<sup>1240</sup> P. SELVATICO, *La Vergine. Statua di Luigi Ferrari*, «Gemme», IV (1847), pp. 103-14.

<sup>1241</sup> B. B[ENINCASA], [...], «Giornale Italiano», 1806, n. 65.

<sup>1242</sup> G. G., *R. Teatro alla Scala. L'alunno della giumenta, o sia Ippotoo vendicato. Ballo tragico, composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò (Prima rappresentazione)*, ivi, 1812, n. 166, p. 664.

relazione colla cosa che si rappresentava, e non la esponesse all'occhio dello spettatore in una maniera assolutamente chiara, precisa e dignitosa" (1812)<sup>1243</sup>.

d) "La composizione d'un *ballo* sia tragico, sia eroico, sia comico, è sottomessa in gran parte alle regole della *poetica*, come lo è una tragedia o un dramma, [ma suo scopo] è quello d'appagare gli occhi. [...] Gli argomenti mitologici ne' quali agiscono meravigliosamente potenze soprannaturali, sono proprj della pantomima, e poco lo sarebbero d'un componimento recitato" (1812)<sup>1244</sup>.

e) "Egli merita oggimai il titolo di restauratore dell'arte mimica; perché egli è il primo, e fin qui il solo forse ch'abbia meglio e con più verità messo d'accordo il muto linguaggio de' fisici movimenti del corpo con quelli dell'animo, e della armonia. Non è nelle gambe ch'egli confina l'eccellenza dell'arte; perché le gambe sono ad un ballo quel che la rima è ad un poema, o la cornice ad un quadro. È nel disegno comico o tragico, è nel ben graduato impasto de' colori, e de' movimenti ch'egli fa dire ai suoi attori, ed alla sua musica tutto quel che uno storico o un poeta saprebbe far dire alla prosa scritta, od ai versi cantati" (1812)<sup>1245</sup>.

f) "Chiara esposizione del fatto [e] opportuni ufficj, prestati da' figuranti e da' grotteschi. Nel maggior numero de' componimenti pantomimici, la turba di tali danzatori è introdotta senza bisogno o motivo assoluto; più spesso ancora guastano essi una parte della rappresentazione con movimenti uniformi senza grazia, e maestria; e i loro gesti mal condotti, o i loro sguajati salti recano appunto ne' balli la stessa noja che ci deriva, nelle opere musicali, dalle *arie* che vogliono cantarci senza misericordia le così dette seconde e terze parti. Nella *Duchessa di Salerno* questi medesimi figuranti posti in aspetto favorevole, ed ammaestrati con fino accorgimento, si rendono parte integrante dello spettacolo, e sono ad esso necessarj come appunto le ombre in una pittura. [Tuttavia] non sembra egli avere facoltà di sviluppare un argomento grandioso, nè colpo d'occhio per trattarlo in modo corrispondente. Ma egli possiede la maestria ne' particolari, conosce l'effetto della prospettiva, mette in armonia tutte le parti della decorazione, dispone leggiadramente i suoi Gruppi; egli, in una parola, si studia d'allettare lo sguardo, non potendo riuscire a dare il vero impulso alle passioni. [...] Ho letto, non ha guari, in un giornale (che non fa testo nè di lingua nè di giudizio) la seguente superba sentenza: *Le gambe sono ad un ballo quel che la rima è ad un poema, o la cornice ad un quadro*. A quel giornalista, ch'è sì indifferente nel fatto delle gambe, bisognerebbe interdire la vista della coppia *Corally*, ed apprestargli uno spettacolo, in cui tutti ballerini somigliassero a quell'*Erictonio* che, prodotto da Vulcano con istrana generazione, venne

*Fuor della polve senza madre in vita*" (1812)<sup>1246</sup>.

g) "1. È egli lecito alla lettera O Poligrafica, ridondante di francesi modi italianati, il sentenziare che un altro giornale *non fa testo di lingua né di giudizio*?

2. Mia amenissima lettera O, in qual codice etrusco o in qual crusca toscana trovaste mai la bella frase *far testo di giudizio*? O lettera O, fa giudizio piuttosto che testo, sostantivo, che serve anco a coprire il buco delle pentole.

3. Mi permettereste di scrivere all'Accademia fiorentina che voglia inserir nella Crusca il vostro *passo a due*, invece di *duetto in ballo*; e di prescrivere, contro il buon senso e la delicatezza della nostra lingua, che si debba dire (appoggiati all'autorità del *testo* vostro) *passo a due, a quattro, a cinque*, invece di *terzetto, quartetto, quintetto* ec. ec., come si è per comune sentimento usato dire finora?

4. Quando un giornalista abbia dimostrato che il pregio primario di un ballo eroico consiste nel dar vita alle passioni dell'animo colla forza pittorica dei movimenti dell'arte mimica, avrà pronunciato *superba sentenza* col dedurne che i giuocherelli delle gambe *sono ad un ballo qual che la rima è ad un Poema, o la cornice ad un quadro*; cioè un bell'ornamento? Forse è riserbato da Giove alle gambe della lettera O il dimostrarci ch'egli co' piedi esterna ed esprime il muto linguaggio del cuore, degli occhi, della faccia, de' gesti?" (1812)<sup>1247</sup>.

h) "Il sig. Viganò non ha temuto, sull'esempio di Shakespeare e di Schiller, di ribellarsi dalla severità delle regole drammatiche; e con tanto studio ha saputo coprire la sua colpa di lesa poetica, e vestire di tanta luce i suoi difetti, che gli occhi degli spettatori ne rimangono abbagliati, nessuno avverte l'inverosimiglianza del subitaneo salto di molti giorni, anzi di moltissimi anni, e del continuo cambiar di luogo, e s'accendono di così vive passioni, e provano un così intenso diletto, che compiuta diventa la loro estasi [...]. Le regole, dice

<sup>1243</sup> O. [F. PEZZI], *Su la Pantomima*, «Poligrafo», II (1812), n. 9, pp. 125-27:

<sup>1244</sup> ID., *Su la Pantomima*, ivi, n. 12, pp. 190-92.

<sup>1245</sup> [C. LATTANZA], *La Vedova Stravagante: Melodramma giocoso del sig. Luigi Romanelli: musica del sig. Maestro Pietro Generali. Clotilde Duchessa di Salerno: Ballo in cinque atti inventato e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Corriere delle Dame», IX (1812), n. 14, pp. 105-07.

<sup>1246</sup> [EAD.], *Clotilde Duchessa di Salerno; ballo inventato e diretto da Salvatore Viganò*, ivi, n. 15, pp. 239-40.

<sup>1247</sup> G. L[AMPUGNANI], *Quesiti alla Poligrafica lettera O*, ivi, n. 16, pp. 121-22.



Pope, non sono prescritte che per ottenere un fine; e quando una felice licenza risponde interamente allo scopo proposto, diventa una regola questa licenza istessa. Ma nondimeno il sig. Viganò ha voluto andare incontro alle querele de' critici, dichiarando nel proemio messo in fronte al suo programma, che, non conoscendosi egli da tanto di esporre un'azione secondo il rigor delle leggi della tragedia o del poema, altro non intendeva di offerire per ora a questo illuminato pubblico, che sei grandi quadri, rappresentanti le più memorabile meraviglie del rigeneratore de' Mortali, secondo la religione de' Gentili. [...]

Se noi volessimo dare un giudizio sull'esecuzione di questo grande spettacolo, dovremmo dire, per essere giusti, che i sei quadri del sig. Viganò (per servirci delle sue parole), sono tutti degni della grande galleria in cui vengono esposti, e in tutti si veggono ora i robusti tocchi del pennello di Raffaele, ora le più tenere grazie di quello dell'Albano, ancorché seppiasi che mancano ancora qua e là alcuni pezzi accessori" (1813)<sup>1248</sup>.

i) "Il suo componimento è una serie, è vero, di quadri, ma di quelli che non solo splendono per la bellezza del colorito e per la purità del disegno, ma ne' quali la vita e il moto si distendono per ogni dove. La scienza di far risaltare un tutto armonico da molte parti fra se discordanti; l'arte di variare questo contrasto, onde l'effetto ne sia sempre mirabile; il calcolare, per ciò, le più minute particolarità, senza perder di vista i punti principali, sono i pregi rarissimi con che *Viganò* va tanto innanzi a' suoi confratelli" (1813)<sup>1249</sup>.

j) "Quando Orazio insegnava a' Pisoni l'arte poetica, lor diceva: *ut pictura poesis erit*; la poesia deve sembrare una pittura. Se a' suoi tempi fossero state in uso le pantomime, egli né più né meno avrebbe parlato di esse; tanto più che ne' balli figurati non avendo luogo discorso alcuno, e dovendosi ogni passione conoscere per mezzo del gesto, assai rileva che molto studio si ponga nel disporre con naturalezza, e pittorescamente ogni atteggiamento. In tale ballo nulla viene trascurato di questo, ed ogni affetto dell'animo è espresso a meraviglia; anzi ciascun gesto è portato a sì alto grado di perfezione, che è forza credere che il sig. Viganò abbia, prima di porlo in esecuzione, assai minutamente contemplati i capi d'opera di pittura e di scultura. In fatti ne' suoi quadri ora ti sembra di vedere il gruppo delle Grazie tanto famoso in Grecia, ora la Venere eseguita da uno de' più celebri pittori di Crotone" (1815)<sup>1250</sup>.

k) "La superbia di Niobe e lo sterminio de' figli e la ruina di Tebe, con tutti gli intrinseci ed estrinseci, formano il soggetto del nuovo Ballo, magnifico nelle decorazioni, leggiadro nelle danze, ingegnoso nei gruppi, preciso nella condotta, e sterile nello sviluppo della parte drammatica, non per mancanza d'effetti o d'azione, ma perché talvolta un egregio coreografo non è altrettanto valente poeta-pittore" (1816)<sup>1251</sup>.

l) "Viganò trasse tutto il profitto possibile dal proprio ingegno; l'azione è animata quanto può esserlo; il linguaggio dei gesti è il più convenevole; le disposizioni dei gruppi sono le più belle; il movimento delle masse è singolare per l'ordine, la varietà e il gusto con cui è diretto; non ci ha pittore che immagini quadri meglio intesi, e con maggiore accorgimento disposti; in somme se si consideri questo componimento dal lato dello *stile* e della condotta, l'occhio più accostumato al bello non saprebbe rinvenirvi che ben lievi macchie." – "lo studio di Viganò non poteva né mirare, né riuscire a destar l'entusiasmo [...], ma a mantenere l'equabilità del piacere in tutto il corso della rappresentazione" (1817)<sup>1252</sup>.

m) "Un compositore adunque, il qual voglia conseguire gli universal applausi su queste nostre difficili scene, dee esser dotato di tanti talenti, che reca meraviglia solo farne l'esame. Egli deve in fatto ideare e disporre un argomento tale da commuover gli animi degli spettatori a terrore o a pietà, come una perfetta tragedia; indi insegnare ai mimi ad esprimere co' gesti que' sentimenti che nella tragedia si esprimono colla parola. A lui spetta inoltre l'affascinare gli sguardi colle meraviglie della pompa e dello splendore, ed ecco la necessità di ornare que' trionfi, que' riti, quelle feste che tanto ci rapiscono nelle istorie e ne' romanzi, e di disporre i gruppi e i quadri con pittoresca perizia. Né basta ancora: la musica dà norma ai gesti, ed avvisa l'azione; egli dee quindi immaginarla od applicarla con novità, con felicità, usando le tinte locali e conformemente al soggetto. Oltreciò la danza forma parte essenziale dello spettacolo; appartiene adunque al compositore l'inventare e combinar balli elegantemente intrecciati, secondo il costume e il carattere dell'azione rappresentata. [Egli dev'essere] versato nella pittura per l'artificiosa composizione de' gruppi e de' quadri onde crearla ed applicarla felicemente. [...]

<sup>1248</sup> R. *Teatro alla Scala. Prometeo. Ballo mitologico inventato e posto sulle scene dal sig. Salvatore Viganò*, «Giornale Italiano», 1813, n. 144, pp. 573-75.

<sup>1249</sup> Y. [LAMBERTINI], *Prometeo, ballo mitologico composto e diretto dal sig. Salvatore Viganò*, «Poligrafo», III (1813), n. 23, pp. 366-68.

<sup>1250</sup> *Regio Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XVII (1815), n. 8, pp. 57-60.

<sup>1251</sup> C. R. *Teatro alla Scala. Niobe, nuovo ballo del sig. Gioja, rappresentato jeri sera per la prima volta*, «Gazzetta di Milano», 1816, n. 42, pp. 165-67.

<sup>1252</sup> I. R. *Teatro alla Scala. Mirra, ossia la Vendetta di Venere, nuovo ballo del sig. Viganò*, ivi, 1817, n. 164, pp. 657-58.

La cattiva riuscita di questo ballo [*I tre Melaranci*] non provò altra cosa se non che più non siamo nei tempi in cui facevan fortuna le *fiabe*. [...]

L'azione [del *Dedalo*] era composta di un doppio nodo, e non veniva animata da alcun affetto: d'altronde il meraviglioso di questo ballo tutto riposava sopra le macchine. [...]

È però vero il dire che giammai nessuna scena, rappresentata coll'arte mimica, ha prodotto un effetto pari a questa [l'uccisione di Desdemona nell'*Otello*]. L'animo degli spettatori con istraordinaria veemenza ne viene commosso. Non si può condannare Otello, perché egli non è crudele che per eccesso di amore e di onore. Si spera, si trema per l'innocente e vezzosa Desdemona, ed un fremito di orrore invade ogni cuore, al momento in cui egli le toglie la vita. [...] Una musica singolarmente espressiva mette il colmo al doloroso fascino da cui ogni spettatore rimane involontariamente compreso" (1818)<sup>1253</sup>.

n) "Corre già più d'un secolo, da che ad accrescere il decoro del moderno nostro teatro recata fu sulle scene la danza in azione, per rappresentarvi con la sola risorsa dell'arte mimica, accompagnata dalla musica, qualche genere di spettacoli. Questa nuova maniera d'illudere i sensi non poteva mancare di far fortuna, anche nella rozzezza de' suoi principi, specialmente presso coloro, che per interessarsi del pari che per divertirsi hanno bisogno dell'illusione. I successi d'un tal ritrovato, che può chiamarsi nuovo per la mancanza di precise e chiare nozioni sulla mimica degli antichi, guadagnarono in tutta l'Europa molti proseliti ai misteri di Tersicore, senza che nessuno però fra essi emergesse, fino all'epoca non molto da noi distante della nota rivalità fra l'italiano *Angelini*, ed il francese *Noverre*. Questi due emuli si divisero l'impero delle nostre scene, ed adattando il gestire delle braccia ed il movimento dei passi al ritmo ed all'espressione della musica ci offersero così rappresentati gli eroici avvenimenti dell'antica e moderna storia, si avvisarono cioè di mettere l'azione in danza ossia la danza in azione per comporre delle tragedie senza adoperar la parola. Il nome di questi due competitori sopravvisse alla loro morte, e quantunque il loro merito sia in realtà infinitamente minore della loro fama, ingiusta nondimeno chiamare non si potrebbe del tutto la loro celebrità, per la circostanza se non altro d'essere stati i primi, che con tutto il prestigio della scenica pompa in quadri animati raffigurarono agli occhi nostri i più memorabili fasti delle umane peripezie. Sull'esempio della loro riuscita come funghi nascere si vedevano da per tutto i nuovi compositori di ballo, parte discepoli, parte imitatori soltanto di questi due corifei, ma quantunque in sommo pregio tenuto fosse, soprattutto dalla moltitudine l'esercizio di questi teatrali lavori, quantunque dedicandosi alla composizione loro ogni artista d'ingegno promettersi poteva e di reputazione e d'interesse vantaggi sensibilissimi, fra l'infinito numero non di meno dei seguaci d'*Angelini* e di *Noverre* un solo coreografo non trovassi per anco, che progredire facesse di qualche passo questa plausibile professione, onde vestirla del sacro carattere dell'*arte*. Le scene non mancarono frattanto mai di riprodotte queste mimiche rappresentazioni, ed anzi una parte indispensabile diventarono esse per completare i nostri spettacoli: ebbe quindi l'Italia un *Canciani*, un *Ricciardi*, un *Fabiani* padre, un *Viganò* padre, e più tardi un *Clerico*, un *Traffieri*, un *Garzia*, un *Baretti*, un *Panieri*, un *Muzzarelli*, un *Angelini* (ben diverso dal primo), ed attualmente un buon numero prodigioso di grotteschi, e figuranti, che scossi dal generoso impulso di migliorare la loro sorte, il titolo e le funzioni assunsero di compositori di ballo. Eppure, chi il crederebbe? Fra questa immensa ciurma di scioperati nessuno vi fu che distinguere si sapesse e sollevare dagli altri, se non che forse taluno di essi dopo molto studio e fatica riuscì d'acquistare per lo meno quel tal grado di coltura, che si richiede per sapere firmare il proprio nome sotto i teatrali loro contratti: la mimica drammatica restò dunque sempre bambina, ed i suoi esecutori, non i ministri, nemmeno gli alunni, ma i satelliti rimasero sempre dell'infelice Tersicore, che invano ridomanda i suoi Peladi, i suoi Batilli... Ma nò... Invano essa non li richiede, se in mezzo a questa barbara abbiezione de' suoi bei riti ricco del solo suo genio, grande per le risorse della sola sua fantasia, chiaro per l'eccellenza dei suoi stupendi originali lavori a ravvivar sorse un sì luttuoso squallore l'impareggiabile, l'inimitabile, l'unico *Viganò*. Lungo, inferiore sempre al soggetto, e qui forse poco opportuno sarebbe l'elogio di questo ingegno meraviglioso, giovi però il ricordarlo per convincerci, che malgrado questo sublime modello della mimica perfezione, che da se solo creandosi seppe rapidamente passare dai primi da lui formati elementi dell'arte fino all'ultimo confine del suo raffinamento, malgrado le continue riproduzioni dei suoi capi d'opera, malgrado gli sforzi che da taluno si adoperano per imitarlo, resta nondimeno sempre quest'arte concentrata in lui solo, e restano tutti gli altri compositori gli stessi rozzi, ignari, e miserabili saltimbanchi di prima" (1818)<sup>1254</sup>.

o) "Con buona pace però di chiunque ami ripetere il trito adagio, che tutti i confronti sono odiosi, io trovo all'opposto, ch'essi necessari sono, anzi assolutamente indispensabili, non avendo la nostra mente facoltà di giudicare altrimenti, che col sussidio solo di confrontare gli oggetti. Accordato viene da noi il superlativo grado, non sulla positiva cognizione dell'eccellenza assoluta, ma sul confronto e ricognizione dei gradi minori;

<sup>1253</sup> D. [BERTOLOTTI], *Lettere sopra Mirra, Dedalo ed Otello, del coreografo Salvatore Viganò*, «Spettatore», V (1818), pp. 400-05.

<sup>1254</sup> *Gran Teatro La Fenice. Cosimo Primo, Azione mimica di Urbano Garzia*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 18, pp. 69-71.

laonde senza poter mai fissare l'ultimo apice della perfezione, l'Ariosto fra i poeti, Raffaello fra i pittori, Canova fra gli scultori nostri sopra quello noi collochiamo; laonde compatibili furono i dotti autori dell'Enciclopedia Metodica, se nella deficienza dell'età loro si rivolsero per parlare di ballo e di danza a Noverare, condannabili sarebbero adesso se nel confronto col moderno coreografo nostro l'evidente futilità di quello il chiarissimo sapere di questo ricusassero di riconoscere. La legge dunque dei confronti ci deve di censura, specialmente dissertare sulle belle arti, e quand'anche il merito vero non avesse sempre bisogno di farsi grande sull'altrui vero demerito, certo sarà nondimeno, che come insensibili noi saremmo al valore della beltà senza la bruttezza, della ricchezza senza la povertà, della dottrina senza l'ignoranza, così senza il biasimo spoglia rimarrebbe la lode d'ogni suo pregio. La natura diede agli oggetti la diversità, all'uomo diede il discernimento, la crusca ci dà i vocaboli per nominarli, adoprando quindi il discernimento e la favella, eleviamo indistintamente a tutti gli altri rappezzatori di pantomime il male assunto titolo di compositori di balli, e qualifichiamo il nostro Viganò per il creatore, il professore ed il perfezionatore dell'arte mimica, della composizione di questo genere di spettacoli. [...]

La mimica prima di Viganò non fu mai arte, perché non ebbe mai teoria, perché mai stabilita trovasse sopra certi determinati principi dedotti dalla natura e dalla ragione. Una scarsa raccolta di alcuni segni di convenzione espressi dalle braccia gesticolanti per rappresentare poche idee generali, diverse attitudini, movimenti, e modi, copiati in parte dalla natura, in parte suggeriti dall'arbitrio speciale dei compositori, accoppiati o al passo comune, od a quella educazione delle gambe che suol dare la così detta scuola di danza, formavano e formano tutta la materiale ricchezza disponibile, per mettere in moto tutta la massa dei mimici declamatori, sussidiandoli coll'accompagnamento della musica possibilmente analoga all'azione, e col prestigio degli abbigliamenti, delle macchine, e delle decorazioni. Ma questi elementi per sola tradizione e pratica conosciuti, e nel disordine e nell'incertezza vaganti, adoprati erano, come adoprar si potrebbero per comporre della musica alcune note, senza intenderne né il calcolo armonico, né il riparto di tempi, né gli accidenti, ed i balli così si componevano ed eseguivano, come si comporrebbero ed eseguirebbero delle ariette con la sola guida dell'orecchio e dell'esercizio, facendosi seguire da un pedissequo arbitrario accompagnamento d'orchestra a pura e mera discrezione. Viganò riconobbe che questa meccanica operazione dell'abitudine trasformare potevasi in regolata rigorosissima disciplina, acquistar leggi e principi, e sublimarsi alla dignità d'arte. Occupato quindi in profondo e indefesso studio, con la sola scorta del proprio ingegno, s'immaginò di rendere il ballo ciò, che forma il complesso dell'opera, un poema drammatico cioè, ove invece della parola vestiti dovessero essere dalla musica i movimenti del corpo, e ciò in modo, che come ogni sillaba ha la sua nota, abbia la sua nota così ogni gesto ed ogni passo, di modo che trovate le cifre del corrispondente alfabeto, trascrivere si potrebbe e conservare sulla partitura musicale la composizione d'un ballo come si trascrive e conserva in uno spartito il relativo musicale poema. Retificò in seguito tutti i movimenti della danza medesima, deducendoli dalla costruzione del corpo umano, e della facoltà e docilità delle gambe, e [...] aprì egli un'infinita molteplicità di combinazioni, capaci di dare a qualunque genere di danza il suo particolare esclusivo carattere. [...]

Tutta questa vivissima, e rapida azione trattata si vede con una verità con una singolare naturalezza, ed accompagnata poi si osserva da tutte le azioni concomitanti con un disegno sempre nuovo, sempre diversificato, sempre immaginoso, e pittoresco in modo, che più non sorprendenti presentare si potrebbero allo sguardo d'un Correggio o d'un Guercino le tele. Doppia poi fortunato può reputarsi il nostro insigne coreografo in questa sua portentosa fatica, nel vedersela con tanta natura di passioni, con tanta verità d'espressione, con tanta energia e forza di colorito, con un'illusione tanto magica insomma eseguita dall'inarrivabile *Pallerini*" (1819)<sup>1255</sup>.

p) "La spada di Kenneth [...] non entra nella serie dei balli classici del nostro compositore né per la ricchezza dell'argomento né per il complicato e portentoso artificio del suo lavoro; ma è sempre un ballo di Viganò, tale cioè, che fa riconoscere la poetica e pittorica sua fantasia, la franchezza della sua matita, la robustezza e vivacità dei suoi coloriti, la maestria della sua nobile professione; tale cioè da assistervi con ispeciale diletto, da preferirlo a qualunque altrui composizione dello stesso genere" (1819)<sup>1256</sup>.

q) "Per la disposizione delle masse, per l'effetto pittorico, e per una certa indefinibile armonia nella totalità e nelle parti dei quadri di questo ballo, si riconosce sempre l'ingegno di Viganò" (1819)<sup>1257</sup>.

r) "Io non saprei dire se questo nuovo spettacolo dovesse chiamarsi *romantico* piuttosto che *classico*: parmi che le teoriche dell'uno e dell'altro genere possano ugualmente applicarvisi. [...] Di tanti beni e piaceri Viganò ci offre allo sguardo l'immagine con una serie di quadri da cui sarebbe digradato lo stesso Albano. La

<sup>1255</sup> *Gran Teatro La Fenice: La Mirra di Viganò*, ivi, 1819, n. 3, pp. 9-11.

<sup>1256</sup> *Gran Teatro La Fenice: La spada di Kenneth, ballo eroico di Salvatore Viganò*, ivi, n. 50, p. 197.

<sup>1257</sup> [LAMBERTINI], *I. R. Teatro alla Scala. Il falegname di Livonia, melodramma del sig. Romani, messo in musica dal M.° Pacini. – Bianca, o sia Il perdono per sorpresa, ballo eroico-storico del sig. Viganò*, «Gazzetta di Milano», 1819, n. 105, pp. 417-18.

disposizione delle masse, la vaghezza dei gruppi, l'effetto della prospettiva, ed una certa leggerezza indefinibile che regna nel complesso animato di questa scena, non possono permettere ad alcun altro compositore d'aspirar d'uguagliarlo. [...] Nell'atto secondo potrebbe chiamarsi il rivale di Michelangelo" (1819)<sup>1258</sup>.

s) "Dopo le scene drammatiche dell'Otello, della Vestale, della Mirra e di tanti altri magnifici balli storici o mitologici di Viagnò; dopo aver ammirato l'azione incomparabile della Pallerini; dopo aver veduto i quadri più belli dell'Albano e di Michelangelo messi in movimento sulle scene; dopo aver udito la più bella musica del mondo far gli uffici dell'eloquenza e ricercare per tutti i versi le vie dell'animo, inebriando gli orecchi, è impossibile seguire con qualche interessamento il filo delle sventure d'*Ino e d'Atamante*" (1820)<sup>1259</sup>.

t) "Tutte le cose hanno un perché; ogni favola ha il suo significa, né si scrive una lettera senza avere uno scopo; un ballo altro non essendo che una favola, un poema, o il racconto di un fatto, o di un avvenimento memorabile nel quale il gesto tien luogo della parola" (1821)<sup>1260</sup>.

u) "Quivi [a Milano] egli trovò gran parte di que' mezzi, che altrove forse gli sarebber mancati per condurre la mimica a quel grado di elevatezza a cui non era mai per lo innanzi salita. Senza parlare di quei soggetti, cui sono affidati i più importanti particolari dell'azione, e ch'egli con un metodo inarrivabile, guidò per le vie d'un'imitazione sì bella della natura, che la mimica può reputarsi, per opera di lui, condotta allo stesso seggio delle arti più nobili, parlerò del grande cambiamento operato da esso nella massa dei ballerini delle classi secondarie, e in quella dei figuranti. Gli uni destinati talvolta a rappresentare le parti, si movevano con freddezza, senza grazia, senza verità; gli altri erano condannati a movimenti uniformi in cadenza. Tutta la cura dei compositori non si volgeva che a far brillare le prime parti; il resto era negletto. Viganò fu il primo che traesse il *corpo di ballo* dallo stato di nullità in cui giaceva da tanto tempo in Italia, e che con una finezza inarrivabile nel comparto delle masse, nella disposizione dei gruppi, e nella composizione dei quadri, si mostrasse altrettanto poeta che pittore" (1821)<sup>1261</sup>.

v) "[I romanticisti] non pensarono che v'è una classe di soggetti, d'idee, di sentimenti e d'immagini, che, destinati ad operare sulle qualità immutabile dell'uomo, sono immutabilmente efficaci, che v'è un meraviglioso, il quale, perché attenente soltanto alla religione della natura e del cuore, è di giurisdizione del poeta in qualunque sistema di credenza, e che vi è nel tesoro di Parnaso un deposito di favoloso che sedurrà o sbigottirà sempre le menti de' popoli, finché i popoli avranno immaginazione. Non s'avvidero che, mentre si professavano apostoli della libertà letteraria, flagelli del pedantismo, mentre pretendevano proclamare agl'ingegni l'indipendenza dall'autorità e dai modelli, artefici essi stessi di un nuovo sistema di pedanteria, faceansi superstiziosi settarj degli stranieri come i loro avversarj dei Latini e dei Greci. Intanto con quale coraggio sostenere le loro teorie al cimento dell'applicazione? Come schermire la luce di tutti quei capolavori delle arti moderne che tengono nascimento e carattere della classica antichità? Come affrontare la Fedra e l'Ifigenia di Racine, la Mirra e l'Antigone di Alfieri, la Mirra e la Vestale di Viganò? Come dissimulare i grandi obblighi della scoltura e pittura alla classica favola?"<sup>1262</sup>, (1822)<sup>1263</sup>.

<sup>1258</sup> [ID.], *I. R. Teatro della Scala. I Titani, ballo mitologico di Salvatore Viganò*, ivi, n. 285, pp. 1137-29.

<sup>1259</sup> *I. R. Teatro alla Scala. Ino ed Atamante, ballo eroico composto dal sig. Angiolini*, ivi, 1820, n. 251, pp. 1001-02.

<sup>1260</sup> D., *L'Ingresso di Alessandro in Babilonia. Ballo serio del sig. Domenico Rossi*, «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 4, pp. 13-14.

<sup>1261</sup> *Varietà. Cenni biografici di Salvatore Viganò (Dalla Gazzetta di Milano)*, ivi, 1821, n. 191, pp. 761-63.

<sup>1262</sup> "Sembra che i romanticisti fossero spaventati essi stessi delle conseguenze dei loro principj. Non potendo negare i luminosi servigi prestati dalla mitologia alla mimica e all'arti del disegno, si sforzarono di provare che quest'arti non fossero a parità di caso colla poesia. Assegnarono loro uno scopo diverso, e da questa differenza di scopo trassero argomento per concludere che l'uso della favola nell'una, non ne giustifica l'uso nell'altra (V. il *Conciliatore* N. 28). Dissero quanto alla mimica, che l'unico scopo di quest'arte è la commozione patetica, che si può commuovere colla favola del pari che con qualunque altro soggetto, come lo prova la *Mirra* di Viganò, che quindi perché la *Mirra* sia soggetto convenevole ad un coreografo, non ne seguita che lo sia del pari ad un poeta tragico". Una tragedia, soggiunsero essi (parole del *Conciliatore* loc. cit.), non deve soltanto far piangere; ma deve mostrare il complesso de' pensieri e delle circostanze di tutte le persone in azione, le intenzioni loro, l'influenza che esercitano le passioni accessorie de' personaggi secondarj, le modificazioni delle passioni principali e secondarie ec. ec.," Se fosse domandato ai romanticisti perché tutte queste condizioni non sieno necessarie al ballo pantomimico, quando lo sono alla tragedia, o perché lo sieno alla tragedia, quando non lo sono al ballo pantomimico, o perché corra fra ballo pantomimico e tragedia altra differenza se non questa, che l'una è un'azione parlata, e l'altro un'azione gestita in cadenza di musica, o perché insomma assegnino essi a queste due arti uno scopo diverso, a nessuno di tutti questi *perché* non vediamo qual risposta potrebbero fare. Dissero per ciò che riguarda la pittura e scoltura, che lo scopo primario di quest'arti è la

## V) *L'astro rossiniano tra richiami alla tradizione ed istanze di rinnovamento*

a) “L’*esimio Mayr* ha sciolto questa volta più ch’altra mai, una specie di problema (che per altro non è tale a giudizio mio) dimostrando che la musica può essere caratteristica ed eloquente da sé, prescindendo del tutto dalla poesia a cui è applicata. Taluni credono che il poeta ispiri il compositore; ma da molto tempo questo caso si verifica ben di rado; ciascun de’ due va pe’ fatti suoi; se si scontran per via è un mero accidente, e spesso l’uno giugno all’*Orto* quando l’altro travolse all’*Occaso*” (1816)<sup>1264</sup>.

b) “Siamo giunti al tempo in cui tra la scuola italiana e la scuola tedesca se ne può combinare una mista. Una volta che non conoscevamo tutt’i vantaggi delle armonie, giacchè i nostri più valorosi maestri non miravano che a far dominare il canto, potevamo accontentarci del canto solo. Ma dachè le opere di Mozart, di Për, di Weigl e di Mayer, ci hanno mostrato quanti altri tesori abbia in dote la scienza musicale, s’è cominciato a trovare un po’ vulgari le più belle melodie, quando non sieno sostenute ed avvicendate opportunamente col concerto dell’istrumentazione e delle voci. Andiamo dunque innanzi, e invece di muover querele sul perduto gusto nel fatto della musica, procuriamo di formarcene un più perfetto, giacchè non ci mancano i materiali, quando si voglia pensare senza pregiudizi e senza prevenzioni” (1816)<sup>1265</sup>.

c) “Framezzo a bellezze da non tacersi, come sarebbero la nobiltà dei concetti musicali, l’unità dell’idea dominante e l’artificiosa condotta della gran parte d’un terzetto, d’un duetto e d’un quintetto, ho potuto scorgere che il compositore sacrifica non di rado la convenevolezza alla volontà di brillare; e che non sempre la situazione e le frasi del personaggio hanno rilievo da ben appropriati colori. La stretta, per esempio, degli indicati pezzi (lasciando di parlare degli altri) parmi tutt’altro che drammatica, quantunque estremamente drammatici sieno i punti di scena, e i sentimenti da cui sono agitati gli animi degli interlocutori. Che se da taluno per avventura mi si obietta, che per dipingere l’agitazione son necessarie le tinte risentite e vivaci, risponderei che passa gran differenza fra la vivacità passionata e la vivacità comica; che infinite sono le gradazioni dell’eloquenza musicale, come sono infinite le gradazioni dell’eloquenza degli affetti, e che una combinazione di suoni con bell’artificio preparata, è un linguaggio che alletta forse, ma che non s’intende. Da un altro lato mi sembra che il sig. Rossini in certi punti del suo componimento, non sovvenendosi che la scena è in un villaggio, e che i cantanti son contadini, adombra la musica con un’epica solennità, come se si trattasse di Cesare e di Trajano, invece che di Pippo e Ninetta; così, per esempio, egli annunzia l’arrivo del militare

---

bellezza visibile, che esse tanto più pienamente conseguiscono questo loro scopo, quanto non paghe di ritrarre dal vero, più inventano di bellezze possibili, o, ciò che torna lo stesso, *ideali*, che il bello ideale è dipendente dalle forme particolari e dall’espressione propria ad un soggetto, ciò che in termini d’arti chiamasi *carattere*, che, ciò posto, non vi sono soggetti che più eminentemente si prestino al bello ideale che i mitologici, che rinunciare alla mitologia nella scoltura e pittura, sarebbe rinunciare ad un genere cospicuo di bellezze visibili, e con ciò ad un parte importantissima nell’arti del disegno, e finalmente che non gioverebbe l’opporre che, senza che si trattassero soggetti mitologici, la bellezza visibile sarebbe nondimeno conservata, ove si applicassero ad altri soggetti le forme che si darebbero a quelli, perché “una parte del bello visibile sta nel carattere, ed una gran parte del piacere datoci dal carattere sta nelle idee di relazione ch’esso suggerisce” (*Conciliatore*, loc. cit.) Accordiamo ai romanticisti tutte queste proposizioni, senza accordar loro la conseguenza che pretendono dedurne a favore dell’arti del disegno e contro la poesia, e domandiamo che cosa intendano significare colla frase *idee di relazione*, da cui fanno dipendere il piacere datoci dal *carattere* nei soggetti mitologici.” Quando mi mostrate, rispondono essi (loc. cit.), una bella donna armata di forme robuste e severe, di tutta in fine quella dignità che si conviene ad una Pallade, e dite che è Pallade, il mio pensiero ragguaglia l’oggetto fisico colla cosa significata, e la riflessione ripete: è la regina del valore e della sienza. Dicendomi: è una donna, svanisce l’associazione al conosciuto complesso morale, il diletto è minore.” Per *idee di relazione* i romanticisti intendono adunque la conoscenza e il sentimento della mitologia, condizione necessaria allo spettatore per apprezzare le produzioni mitologiche del disegno. Ma non è appunto la pretesa mancanza di questa condizione nel lettore, che si vuole far valere dai romanticisti contro l’uso della favola nella poesia? Nel rapporto dell’effetto come potrebbero questa volta essere a disparità di caso poesia e disegno? Come quello stesso Pubblico che, secondo i romanticisti, sarebbe pei soggetti mitologici lettore o insensibile o ignaro, potrebbe poi essere spettatore sensibile ed istruito? Nel decorso del presente ragionamento troverà il lettore trattato più di proposito questo punto dell’uso della favola nelle produzioni letterarie” [n. d. a.].

<sup>1263</sup> [N. BETTONI], *Dei Romanticisti e dei Classicisti e della tolleranza letteraria. Discorso Accademico*, «Ape», II (1822), 2, pp. 193-229.

<sup>1264</sup> R. C. *Teatro alla Scala. Prima rappresentazione di Elena, dramma eroicomico del sig. Tottola, messo in musica dal sig. Mayr*, «Gazzetta di Milano», 1816, n. 220, pp. 877-78.

<sup>1265</sup> R. C. *Teatro alla Scala. Prima rappresentazione della Testa di bronzo, opera semiseria del sig. Romani, messa in musica dal sig. Carlo Evasio Soliva, di Casal-Monferrato*, ivi, n. 246, pp. 981-82.

Giannetto figlio dell'affittajuolo, come se annunziasse il trionfo d'Alessandro e di Marcantonio, e via discorrendo" (1817)<sup>1266</sup>.

d) "Gli argomenti tratti dalle storie greca e romana, nonché alcuni di quella del medio evo, sono i più propri pel dramma serio; imperciocchè tanto nell'eroismo delle passioni e nell'importanza delle contese, quanto nella grandezza dei concetti e nel conflitto delle opinioni, la poesia e la musica trovano un largo campo onde mostrarsi colla varietà che tanto seduce" (1817)<sup>1267</sup>.

e) "L'autore, passionatissimo della musica italiana, di cui si ricorda i bei giorni, comincia le sue considerazioni mettendo in campo la disputa suscitata da qualche tempo fra i dotti: - 'Alcuni, dic'egli, gravemente sostengono che la musica antica fosse migliore della nostra per i prodigiosi effetti che produceva, e che questi nascono dalla sua semplicità; asserendo che gli antichi non conoscevano l'armonia, ed era la loro musica formata colla sola melodia all'unissono, e perciò avea maggior forza sull'animo degli uomini. Altri al contrario sostengono, che la musica degli antichi fosse composta, come la nostra, di melodia e d'armonia, e dicono che se gli antichi avevano musica doveano aver armonia, poichè senza armonia non v'è musica, e che gli effetti mirabili che produceva l'antica, produce ugualmente la nostra, la quale al pari di quella, è formata dalla melodia e dall'armonia insieme congiunte'. [...]

Per bene intenderci definiamo prima la melodia: essa è la combinazione successiva di parecchi suoni, che costituiscono insieme un canto regolare. La perfezione della melodia dipende dalle regole e dal gusto. Il gusto fa trovar bello il canto, e le regole insegnano a ben modularlo; ciò basta per fare una buona melodia. [...]

Superiore adunque all'antica sarà sempre la musica moderna per l'unione della melodia e dell'armonia, pel vicendevole ajuto che si prestano e per la ricchezza, la varietà e l'eccellenza de' suoni che si derivano dal poter combinare l'una coll'altra. [...]

Ora i teatri musicali sono divenuti sale di conversazione, dove in tanti crocchi divisi quanti sono i palchetti, si chiacchiera, si giuoca, si cena, si prendono rinfreschi, e talvolta si dorme al frastuono d'una musica insignificante" (1818)<sup>1268</sup>.

f) "Si trattava adunque di appropriare ad ognuno di questi caratteri un linguaggio musicale corrispondente [...]. Laonde nella parte musicale di Gianni di Parigi tralucono la leggerezza, la grazia e il brio del personaggio; in quella del siniscalco tutta la gravità col rilievo del ridicolo che l'è proprio; in quella del locandiere tutto l'imbarazzo d'un uom del volgo sopraffatto dall'onore d'albergare una principessa, e dalla difficoltà di poter riuscirvi; e lo stesso dicasi per gli altri caratteri" (1818)<sup>1269</sup>.

g) "Io credo di asserire cosa nota generalmente, e generalmente sentita, annunziando, che come di tutte le belle arti, così anche della musica, ed anzi di essa precipuamente sia scopo il risvegliare i nostri sensi al diletto; e credo quindi d'asserire cosa del pari generalmente nota e sentita, annunziando, che fra tutti i più celebri ministri di questa divina imperatrice dei nostri cuori, nessuno a memoria nostra servir seppe con gli armonici suoi lavori a questo deliziosissimo scopo meglio del maestro *Rossini*. Troppo avanzata sembrerà forse a taluno, troppo assoluta una simile proposizione, e si temerà forse, ammettendola, di recar onta alla gloriosa memoria di quei padri eccelsi della musica nostra italian, col di cui nome vivono, ed immortali vivranno le classiche prove degli insigni loro talenti. Ma senza minimamente tentare l'inutile ed ingiusto sforzo di offuscare la chiara fama dei più famosi nostri maestri, e senza dar retta ad alcuni sottili censori della musica rossiniana, tenendoci noi sempre appoggiati a primo nostro asserito, chiederemo soltanto, se vi esiste esempio alcuno in Italia od altrove di qualche altro compositore, che come il nostro *Rossini* abbia dato ai teatri fino all'età di ventisei anni non per anco compiti ventisette spartiti d'opere buffe e serie, due terzi dei quali formano costantemente il principale, e dirò anzi l'unico diletto di tutte le nostre scene. Non ignoro io già, che quanto le altre nazioni lodevolmente zelanti e premurose si mostrano nel proteggere ed esaltare gl'indigeni loro talenti, altrettanto proclivi e disposti noi ci sentiamo a deprimere o trascurare almeno i geni nostri viventi; epperò raro non è, chi vuol far pompa di squisita intelligenza, rimproverando al *Rossini*, o imperizia di professione, o corruttela di gusto, o frequenti plagii, o ripetizioni frequenti di se medesimo; ma lungi dal qui trattare la causa

<sup>1266</sup> I. R. Teatro alla Scala. Prima rappresentazione della *Gazza Ladra*, melodramma messo in musica dal maestro *Rossini*, ivi, 1817, n. 153, pp. 609-11..

<sup>1267</sup> I. R. Teatro della Scala. Prima rappresentazione dei *Due Valdomiri*, melodramma serio del sig. Romani, messo in musica dal signor De Winter, maestro di cappella di S. M. il Re di Baviera; e di *Dedalo*, ballo mitologico, inventato dal signor Vigandò, ivi, n. 361.

<sup>1268</sup> *Salmi*, *Cantici ed Inni ec. del conte Luigi Tadini, posti in musica popolare dai maestri Gazzaniga e Pavesi; opera preceduta da alcune considerazioni sulla musica e sulla poesia. In Crema, presso Antonio Ronna, 1818*, ivi, 1818, n. 130, pp. 517-18.

<sup>1269</sup> I. R. Teatro alla Scala. *Gianni di Parigi*, melodramma comico (imitazione da francese) del sig. Romani, posto in musica dal cavaliere Morlacchi..., ivi, n. 150, pp. 601-03.

d'un merito, che meglio di noi sa difendersi da se stesso, noi ci contenteremo sempre di ripetere il primo nostro principio, che *Rossini* cioè sa più, e più spesso diletta d'ogni altro maestro, e sa per conseguenza più e più spesso supplire diletta al grande scopo dell'arte sua; ciò che dipendendo da una reale evidente, e costante prova di fatto, esclude assolutamente qualunque opinione, qualunque imputazione" (1818)<sup>1270</sup>.

h) "Mi fanno ridere alcuni, i quali credono rispondere dottamente al rimprovero che si fa a *Rossini* di riprodurre in ogni sua opera nuova molte reminiscenze e talvolta identici pezzi delle antecedenti, esclamando che i critici confondo le cantilene collo stile, e che questo è sempre *uno*, mentre quelle in sostanza sono *diverse*! Non sono diverse! Rispondo io; esse hanno lo stesso *motivo*, lo stesso andamento, e sovente il compositore non si prende né pur la cura di mascherarle. Lo stile non determina ma veste le idee; quindi si può dare qual tinta si voglia a un pensiero musicale, senza che questo cambj per ciò di natura" (1818)<sup>1271</sup>.

i) "*Generalì* è uno dei pochi genii musicali, che vanta la nostra età: egli si fece creatore d'uno stile suo particolare; arricchì l'orchestra col lusso d'una armonia strepitosa e melodiosa nel tempo stesso; immaginò dei *crescendo* d'una vaghezza e d'un effetto magico; la sua fantasia, il suo buon gusto, la sua originalità l'idolo lo resero della scena musicale, e gli procurarono una superiorità per lungo tempo senza emuli; che se in seguito a rifolgorar venne sull'orizzonte l'astro immenso di *Rossini*, glorioso sarà sempre per *Generalì* il vanto d'aver egli segnato le prime tracce, per le quali avviandosi celebre tanto si fece il meraviglioso suo successore" (1818)<sup>1272</sup>.

j) "Le magiche note di questo eccellente compositore uopo non hanno dell'altrui sussidio per eccitare il loro incantesimo; di fatto, noi vediamo gli spartiti di *Rossini* diffusi per tutta l'Italia, chiamare la folla anche nei più meschini teatri, malgrado l'insufficienza dei suoi poemi, malgrado la debolezza dei suoi cantanti. [...] Il *Moro di Venezia* di *Shakespear* deve il portentoso suo effetto, non alla brutalità feroce d'un barbaro sposo, che sacrifica un'adorata consorte all'impeto furibondo d'un'insensata gelosia, ma agli artifizj raffinatissimi del perfido *Jago*, che ordisce l'avveduta trama della sua vendetta fino al segno di condurre necessariamente l'ingannato *Otello* a scagliare il funestissimo colpo, e che riesce completamente nel conseguirne l'intento ristorandosi nella disperazione del suo disingannato nemico; *Jago* dunque, se non è il protagonista, il primo mobile almeno è della tragedia inglese: *Jago* nell'opera italiana all'opposto è un'ultima parte, che in una scena sola, non si sa come, confidente diventa del suo signore, per determinarlo così improvvisamente al più crudele degli attentati. La necessità poi di restringere l'azione tutta in Venezia, senza possedere le risorse dell'ingegno, che pareggiar possano le difficoltà, riduce il poeta a perdersi in frivole digressioni, in dannose inconseguenze, cosicché in un vasto uberoso campo collocato, ricco di soavi fiori, di rigogliose spiche, di saporitissimi frutti, o vi resta egli inattivo, od a cogliere si determina le mal cresciute gramigne. A questo straordinario difetto accoppia poi egli anche quello di non conoscere affatto l'arte di scrivere per la musica. Chiunque ha, o crede di avere imparato a misurare i versi di vario metro; chiunque per ubbidire o per disubbidire alla natura pervenne a raccozzare qualche poetico componimento, autorizzato si crede di spopolare la storia, la mitologia, i romanzi, o per più comodo le tragiche o comiche altrui produzioni, per fabbricarvi un *melodramma*. Sa, che un'opera deve avere un'introduzione, finale, quella tal cavatina, quella tal'aria, quel tal duetto o terzetto; che vi devono entrare i cori; che i pezzi di canto devono essere scritti in versi più corti del recitativo; che le desinenze recitate devono essere rimate, e le desinenze cantate terminar devono con un tronco:sa il bravo poeta tutte queste belle cose, e si accinge a comporre il suo dramma. Mette il suo testo al cembalo di un mostro musicale come *Rossini*, l'opera piace, ed ecco il poeta all'apice della gloria attribuire a se stesso il merito della riuscita, eccolo diventato un grand'uomo. L'arte del poeta drammatico musicale domanda grande ingegno, grande studio, fatica grande, e perché rarissima è la combinazione di queste tre grandi prerogative, e per gl'infiniti altri perché, i quali avviliscono i nostri teatri, l'arte del poeta drammatico musicale è fra noi la più malmenata la più vilipesa di tutte le arti. Fra questi tanti perchè c'entra poi anche quello dell'imperizia alle volte troppo indocile dei signori *virtuosi*" (1818)<sup>1273</sup>.

k) "Famoso egli [*Rossini*] specialmente per i suoi finali, ne diede qui uno veramente da gran maestro: in un lampo di straordinaria fantasia ci dipinse gli andamenti della calunnia con un'aria che in tutto il regno musicale non ha la seconda: la cavatina poi della donna, due duetti nel primo atto, un terzetto nel secondo sono pezzi d'un brio d'un garbo d'un sapere, che non si possono mai sentire abbastanza; che se evitato avesse egli di scrivere il duetto della *pace e gioia*, ed il quintetto della *buona sera*, se ripetuto non si fosse tanto

<sup>1270</sup> *Teatro Zustinian in S. Moisè. La Cenerentola di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 12.

<sup>1271</sup> *I. R. Teatro alla Scala. Torvaldo e Doriiska, melodramma semi-serio posto in musica dal M.° Rossini*, «Gazzetta di Milano», 1818, n. 243, pp. 869-70.

<sup>1272</sup> *Teatro Gallo in San Benedetto – L'Orbo che ci vede di Generali*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 67, pp. 265-66.

<sup>1273</sup> *Teatro Gallo in San Benedetto – L'Otello di Rossini*, ivi, n. 42, pp. 165-67.

sfacciatamente nell'aria di Rosina, senza esagerazione dimenticare ognuno si potrebbe l'antico [di Paisiello] per ricordarsi soltanto il nuovo *barbiere di Siviglia*" (1819)<sup>1274</sup>.

l) "Ricco d'idee musicali, istruito nell'arte del modularle, e fortunato abbastanza nell'invenzione delle sue melodie, per nulla lasciarci da desiderare, ha d'uopo a nostro avviso il sig. Mayerbeer di ascoltare un poco meno la fantasia, ed un poco più la ragione, assoggettando cioè quella più scrupolosamente alla guida di questa, e soprattutto di seguir più la natura" (1819)<sup>1275</sup>.

m) "Il genio però di *Rossini* non soffre ostacoli, non ha di sussidi bisogno, l'eccellente sua musica incanta, trasporta, bea; tutti sentono la forza irresistibile della sua magia, tutti cedono al prepotente impulso di sprigionare il proprio entusiasmo [...]. Raro anzi unico incomprendibile ingegno, che tiranno dominatore dei nostri cuori colle prodigalità dell'inesauribile tua fantasia tutti di già oscurasti, sopprimesti, seppellisti i compositori tuoi contemporanei, e dal Tago all'Elesponto, dalla Neva al Sebeto fai continuamente e gloriosamente echeggiare i tuoi concetti, il tuo nome, la grandiosa tua fama" (1820)<sup>1276</sup>.

n) "L'effetto teatrale la vincerà sui principj e sulla ragionevolezza, perché si rinvenne il mezzo d'allettare gli uomini senza obbligarli al raziocinio. Questo trionfo, di cui può vantarsi la musica moderna, s'estese perfino in quelle città, ove più radicata era l'idea, che il bello in quest'arte, non si possa scompagnare dal vero; esso sciolse il problema dell'impossibilità di ricondurre coi ragionamenti la musica alla prima sua origine di convenevolezza nello stile, nel colorito, e nell'imitazione; tutto è confuso; l'età presente è soggiogata da un prestigio che agisce sull'animo con seduzione invincibile; *Rossini* è un mago" (1821)<sup>1277</sup>.

o) "Morlacchi contempla colla sua musica l'oggetto principale che il compositore dee tener di mira, quello di piacere, e di commovere, e per giungere a questo risultato si appiglia al senso della parola, vi adatta la magia della musica, e risveglia quelle stesse passioni che vuole la poesia, e per tal modo dandosi scambievolmente la mano le arti sorelle ottengono un raddoppiato effetto, e tutte ricercano vivamente le più intime fibre del cuore" (1822)<sup>1278</sup>.

p) "Per trattare i soggetti tragici ed eroici, quelli in fine che determinano il vero carattere dell'operaserialità, non parmi che la mente del *Pacini* sia per anco giunta a quel grado di maturità da mettere in pratica l'assoluto precetto della poetica musicale, che esclude dalla tragedia in musica tutto ciò che non senta dello stile maestoso, del concetto nobile e del colorito franco e disteso" (1823)<sup>1279</sup>.

q) "Si è rimproverato a ragione alla scuola pittorica veneziana il vestire, talvolta, indifferentemente e greci e romani ed israeliti secondo l'uso della patria di que' pittori. Si è rimproverato a ragione ai tragici francesi quella continua galanteria cortigiana che affettano i loro eroi; e al nostro *Metastasio* que' sospiri da *Pileno* con che faceva talvolta gorgheggiare i *Cesari* e gli *Alessandri*. Pure mille bellezze coprivano que' difetti. Qual mancanza d'ingegno, o almeno di sentimento, non mostrano que' compositori i quali le stesse situazioni di affetto uniformemente in ogni loro opera ti riproducono? [...] È un bel *contrasto*, per esempio, la grottesca danza de' *Cicliopi* dopo quelle delle *Ore* nello spettacolo pantomimo della *Niobe*: era una *bizzarria* arditissima quella nell'altro degli *Zingari* nella *Principessa di Salerno*. Il giudizio del pubblico ha sempre un gran perché a ben pensarvi! Ma quella danza degli *Zingari* non era forse un bel prodotto dell'arte? – Indubbiamente. Ma non *erat hoc locus*. Era *bizzarria*, non *contrasto*" (1823)<sup>1280</sup>.

r) "Prescindendo dall'atrocità del soggetto, poiché quel di *Medea* combina l'eloquenza di affettuosi sentimenti, di esacerbate passioni, la rappresentanza di misterj magici, e una cerimonia nuziale, ha tutto ciò che serba l'impronta d'un carattere grandioso e di contrasti che favoriscono il riparto e il colorito d'una splendida composizione. – Infatti questa musica di *Mayr* è sì pregevole che si riguarda come uno di que' lampi di luce che balenò allorquando il vero gusto cominciava a trovarsi alle prese col falso, e mantiene il suo splendore

<sup>1274</sup> *Teatro Gallo in San Benedetto: Il Barbiere di Siviglia di Rossini*, ivi, 1819, n. 75, pp. 297-98.

<sup>1275</sup> *Teatro Gallo in San Benedetto: Prima rappresentazione dell'Emma di Mayerbeer*, ivi, n. 142, pp. 565-67.

<sup>1276</sup> *Teatro Gallo in San Benedetto. Prima rappresentazione d'Eduardo e Cristina di Rossini*, ivi, 1820, n. 93, pp. 369-71.

<sup>1277</sup> *I. R. Teatro alla Scala. La Cenerentola con musica di Rossini – Giovanna d'Arco, ballo eroico di Salvatore Viganò*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 230, pp. 987-99.

<sup>1278</sup> G. PEROTTI, *Teatro la Fenice. Sulla musica del cav. Francesco Morlacchi*, «Gazzetta di Venezia», 1822, n. 58, pp. 229-30.

<sup>1279</sup> *La Vestale, melodramma serio del sig. Romanelli, posto in musica dal sig. M.° Pacini*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 41, pp. 161-63.

<sup>1280</sup> D. R., *Della varietà e del contrasto*, ivi, n. 47, pp. 257-58.



anche fra gli odierni trionfi di questo, essendo che la forza drammatica vi si combina colle dolcezze del canto, e sovente in modo originale” (1823)<sup>1281</sup>.

s) “Siaci permesso di fare un’altra piccola osservazione, ed è che la sua [di Rossini] musica, tuttoché detta meravigliosa, non giunse per anco ad operare le meraviglie della musica degli antichi. Leggansi le storie e si vedrà quali portentosi operasse quest’arte. I Greci avevano infatti ragione di tenerla in altissimo pregio, se Orfeo co’ suoi canti cacciò la barbarie fra i Traci, e se Tirteo collo stesso mezzo accese di nobile ardore il coraggio de’ Lacedemoni. Per altro sì grandi effetti si spiegano col derivarli dall’accordo delle parole coi suoni, quando quelle e questi destano idee, e le idee si trasformano in sentimenti. Se il popolo di Sparta non fosse stato che semplice *dilettante*, Messene non sarebbe caduta, nè la storia parlerebbe delle Termopili. – All’età nostra la musica tuttoché onoratissima, non opera di tali meraviglie, e può addursene per motivo la mancanza appunto di accordo fra i suoni e le parole, onde le idee non si destano nè i sentimenti sono ispirati. Oltre a ciò la teorica moderna del *bello* in fatto di musica è difficilissima da piantare, perché dipende dal clima, dai costumi, dalle abitudini. La *voga* d’un genere, d’uno stile, d’un metodo non è permanente; essa cangia secondo i paesi e le epoche. Mezzo secolo fa alcune composizioni, che ora si sdegnano d’udire da taluno, facevano le delizie del mondo musicale; e appena appena si presta orecchio una volta l’anno a qualche opera di Sarti, di Guglielmi, di Zingarelli, di Paisiello e di Cimarosa, che vent’anni sono erano celebratissime” (1823)<sup>1282</sup>.

t) “I.°) *Rossini* ha uno *stile* suo proprio, e *originale* (cioè non imitatore servile di verun’altro) da cui facilmente si possono riconoscere tutte le sue composizioni, come si riconosce una pittura di *Correggio* da quelle degl’altri pittori.

2.°) Questo *stile* di *Rossini* è *originale* tanto nel genere *grave*, come nel *leggiadro* (Qui osserveremo che *grave* e *leggiadro* non equivalgono già a *serio* e *buffo*, come per avventura qualcheduno potrebbe supporre, mentre si può scrivere, senza mancare alle regole, *leggiadramente in serio*, e *gravemente in buffo*.)

3.°) Lo *stile* di *Rossini* è quello che oggidì *piace* sopra tutti.

[...]

Nella [*Introduzione*] il maestro ha messo perfettamente a profitto la bella situazione preparatagli dal poeta. Caratteristico è il recitativo del Gran Sacerdote; di un brio tutto particolare il Coro ‘Belo si celebri, Belo si onori’ [...].

In questa *Introduzione* *Rossini* ha portato sulla Scena una numerosa *banda militare*, che fa un’effetto stupendo nel preparare i Cori, e nello accompagnarli nel canto. [...]

Siamo al *Finale*; siamo a quel pezzo di musica che solo esigerebbe un’articolo a parte per essere degnamente lodato. Lo apre un doppio Coro maestoso. Vien poscia un giuramento a 4 voci, e Coro, il cui motivo è stato adoperato dal maestro nell’Andante della Sinfonia. Bellissima composizione, e veramente caratteristica. Segue il *sestetto* a canone “Qual mesto gemito”, di cui tutto ciò che dir volessimo inferiore sarebbe alla impressione che desta nell’anima di chi lo ascolta. La comparsa dell’ombra di Nino è preparata con molta maestria, e la campana cinese, il *Tan*, vi è impiegata con molto giudizio” (1823)<sup>1283</sup>.

u) “Che dovrem dire della grande scena d’*Arsace* [...] Poche situazioni possono immaginarsi più drammatiche di questa. [...] Bisogna pensare che *Rossini*, qual desso così eccellente, quando vuol esserlo, nella musica imitativa, che con tanta verità espresse la confusione del caos, e ne trasse quindi la luce; e le furie d’*Otello*, e i sospiri di *Desdemona*, quel *Rossini* istesso è quegli che da vita a questo bel quadro, con colori non meno adatti di quelli che adoperò nelle citate, ed in tant’altre sublimi sue produzioni. [...] Nel recitativo di *Semiramide* è da porsi attenzione alla preghiera: ‘Al mio pregar t’arrendi’ piena d’affetto. L’a 3 ‘L’usato ardir’ non lascia altro desiderio di quello di sentirlo ripetere. Anche in questo merita di essere apprezzata la maestria con cui *Rossini* adopera gl’instrumenti da fiato. Non è che *una sola nota* intuonata dall’oboè, e ripetuta dal flauto, dal clarinetto e dal fagotto; ma è una *nota* che vale un tesoro. Chi mai dubitasse che *Rossini* sappia scrivere *musica imitativa* venga ad ascoltare con noi la *Semiramide*, e se non giungiamo a convertirlo dopo due recite, abiureremo noi la fede che abbiamo nei talenti di questo bel genio. [...] La *Semiramide* si distingue fra tutte forse le altre opere di *Rossini* per la molteplicità e per la bellezza dei Cori” (1823)<sup>1284</sup>.

v) “Dopo una maestosa introduzione viene adunque un Coro di schiavi, grave, espressivo, pieno di novità e perfettamente adattato alla situazione. [...] Caratteristico è il Coro della Scena susseguente che accompagna le danze intrecciate davanti al padiglione sotto cui dorme il figlio di Pallide. [...] Vien piscia un duetto fra i sigg. *Vellutti* e *Crivelli*, che noi non esitiamo a dichiarare, per conto nostro, il più bel pezzo dell’opera. [...] Un primo tempo tutto di stile grandioso e severo; un secondo affettuoso, espressivo,

<sup>1281</sup> I. R. *Teatro alla Scala. Medea*. – *Musica di Mayr*, ivi, n. 71, pp. 211-13.

<sup>1282</sup> I. R. *Teatro alla Scala. Zoraide* – *Melodramma serio posto in musica dal M.° Rossini*, ivi, n. 170, pp. 1019-20.

<sup>1283</sup> *Sulla Semiramide di Rossini. Art. III°*, «Gazzetta di Venezia», 1823, n. 44, pp. 173-75.

<sup>1284</sup> *Sulla Semiramide di Rossini. Art. IV°*, ivi, n. 50.

appassionato; una chiusa vivace, difficile è vero, ma di un brio sorprendente. [...] La chiusa del finale [del primo atto] è scritta nello stile il più grandioso. In mezzo allo strepito prodotto dai numerosi Cori, dalla pienissima orchestra, e da due bande sulla scena, di cui una è composta di una dozzina di trombe, bello è il sentire le voci emergere nelle parole *all'armi vi chiama* ec. espresse con quanto mai brio e fuoco possono desiderarsi. [...] Il quartetto, scritto piuttosto ad imitazione, che a canone, è di ricercatissimo e ricco lavoro, ma alquanto lungo” (1824)<sup>1285</sup>.

w) “Dopo una maestosa introduzione viene adunque un Coro di schiavi, grave, espressivo, pieno di novità e perfettamente adattato alla situazione. [...] Caratteristico è il Coro della Scena susseguente che accompagna le danze intrecciate davanti al padiglione sotto cui dorme il figlio di Pallade. [...] Vien piscia un duetto fra i sigg. *Vellutti* e *Crivelli*, che noi non esitiamo a dichiarare, per conto nostro, il più bel pezzo dell’opera. [...] Un primo tempo tutto di stile grandioso e severo; un secondo affettuoso, espressivo, appassionato; una chiusa vivace, difficile è vero, ma di un brio sorprendente. [...] La chiusa del finale [del primo atto] è scritta nello stile il più grandioso. In mezzo allo strepito prodotto dai numerosi Cori, dalla pienissima orchestra, e da due bande sulla scena, di cui una è composta di una dozzina di trombe, bello è il sentire le voci emergere nelle parole *all'armi vi chiama* ec. espresse con quanto mai brio e fuoco possono desiderarsi. [...] Il quartetto, scritto piuttosto ad imitazione, che a canone, è di ricercatissimo e ricco lavoro, ma alquanto lungo” (1824)<sup>1286</sup>.

x) “E fino a quando sentire si dovranno ancora le opere di Rossini? Fino a quando saremo noi condannati a lasciarci lacerare gli orecchi dal fracasso di questa musica nemica delle buone regole e del buon gusto? La moda, volubile per sua natura, si ostinerà dunque con quest’unica eccezione delle sue regole per interminabile tormento nostro ad una maliziosa costanza? Che ne dite voi sapientissimi professori d’arte così profanata, rigidi ammiratori del bello classico, che dite voi di questo Marini della musica, e dei miserabili suoi entusiasti? E voi direttori ed appaltatori dei nostri teatri, perché cospirate con tanta insistenza nella barbara vostra guerra contro il buon senso, perché alla nostra soddisfazione, di appagar la ragione ed interessare il cuor nostro, preferite quella di contentare il capriccio di fantasie traviate, di fomentare la corruzione degli idioti? Mi opporreste invano la necessità d’appigliarvi a questo disperato partito per la penuria di buone sostituzioni. Se la penuria di partiti vecchi vi sconfortasse col rischio, che i pochi assennati vostri concorrenti non potessero sufficientemente premiare il generoso vostro zelo di richiamare l’itala nostra Euterpe al suo primiero splendore, mancano forse all’età nostra dei genj, che accoppiando le dottrine antiche alle discipline moderne conciliare sappiano tutti i gusti e tutti i suffragj? Né pretendo io già che vi cimentiate a nuove esperienze, che esigiate dai maestri viventi sempre nuove composizioni, approfittate invece dei già sperimentati ed accreditati loro lavori, giacchè in gran copia di questi ve ne offrono tutti gli archivi di musica, ed anche a discretissimi prezzi. [...] Primeggiano in essi una *Donna Aurora* di Morlacchi, un’*Elena e Malvina* di Soliva, una *Foresta di Hermannstadt* di Frasi, una *Gelosia corretta* di Pacini, un *Montanaro* di Mercadante, un *Sonnambulo* di Carafa, certi *Avventurieri* di Cordella, e simili. Tutti questi egregi maestri, tutti, vedete, sono contrari a Rossini, e se alcuni di essi non si fidano di anatomizzarlo pubblicamente, prendetene uno per uno a quattro occhi, e li sentirete. [...]

È vero, e con rammarico dei classicisti vedo che i romanticisti esultano al Carcano ascoltando la *Semiramide*, alla Scala questo sciagurato *Barbiere*. Più della musica sarà questo forse merito de’ suoi esecutori, giacchè a scemarne la monotonia, ad arricchirne la povertà io la sento in molte sue parti e con molta mia compiacenza abbellita e corretta con saporiti modi, con frasi eleganti e soprattutto con ingegnose cadenze” (1829)<sup>1287</sup>.

y) “Dirò invece della musica, che questa si giova prima di tutto della moderna risorsa di omettere la sinfonia. Dopo le tante sue eccellenti, che per tutti i negozianti di musica europei formano già da vari anni un articolo di lucroso commercio, si avvisò Rossini d’incominciare qualche rara sua opera senza sinfonia. Questo suo arbitrio diventò subito legge per certi giovani compositori, che avendo già prima evitato l’elaborazione di veri pezzi concertati e di veri finali, vi aggiunsero questa nuova facilità di passare per maestri senza il bisogno di conoscere il contrappunto. Ch’essi lo possiedano o no, dirvelo non saprei con certezza; ma finchè mi vedrò presentare un’opera senza sinfonia, senza parti concertanti a completo loro sviluppo, senza canoni perfettamente esauriti, e sentirò invece solo cavatine, arie e duetti, e negli altri pezzi imitazioni soltanto e raddoppiamento di parti, avrò tutto il diritto di non crederli maestri, e tutto l’interesse di manifestare la mia

<sup>1285</sup> [T. LOCATELLI], *Il Crociato in Egitto, melodramma, ec. – Continuazione e fine dell’articolo inserito nell’Appendice d’ieri*, ivi, 1824, n. 59, pp. 233-35.

<sup>1286</sup> *Il Crociato in Egitto, melodramma, ec. – Continuazione e fine dell’articolo inserito nell’Appendice d’ieri*, ivi, n. 59, pp. 233-35.

<sup>1287</sup> [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala, «Censore»*, I (1829), n. 34, pp. 133-34.

incredulità, obbligandoli a smentirmi, od a imparare ciò che non sanno, onde il colpevole abuso non contribuisca maggiormente a far deperire questa bell'arte fra noi" (1829)<sup>1288</sup>.

z) "Era facile fino dai primi momenti l'accorgersi che questo giovine compositore divergere volesse dalle solitamente battute tracce; e questo solo divisamento manifesta in lui già un talento, lo manifesta molto più l'esser egli finora nell'intrapreso divisamento ben riuscito. Se queste riuscite poi abbiano a confermarsi e ad aumentarsi nell'avvenire, se il metodo da lui adottato sia plausibile, sia seguibile, sia degli altri migliore, questa è una questione diversa; e quantunque a' suoi attuali successi aggiungere io non possa l'intero mio voto, mi adatterò nondimeno a rispettare anche più del mio l'altrui sentire. Quel certo orpello di novità, quella maestria quasi direi singolare di colorirci le sue idee nell'esecuzione, il merito anche straordinario della poetica composizione, ed in qualche picciola parte anche l'influenza della moda, sono circostanze tutte, che contribuir possono con qualche efficacia a persuadere l'altrui gusto; ma che questa maniera di scrivere opere possa permanentemente prevalere al metodo generale, ecco ciò che non potrà mai convincermi. Vi fu chi disse, che un modo anzi era questo di opporsi alla corruzione moderna, e rimontare agli antichi principii: ma una tale asserzione si distrugge dal confronto degli antichi con questi spartiti del *Pirata* e della *Straniera*, per chi volesse esaminarli, e per chi risparmiarsi nel volesse il disturbo, basterà l'ascoltare lo strepito di questa musica, il lavoro della sua orchestra, le spezzate sue frasi che non lasciano mai l'intero sviluppo a nessun pensiero, l'abuso dei tuoni minori, e varie altre particolarità, che entrar non possiamo in un articolo di giornale, e che cospirano contro il sempre bellissimo, dai forestieri desiderato avidamente, ed in parte ai giorni nostri anche acquistato delizioso canto italiano. Altri asserirono, che il melodramma richiede un canto tutto declamato, esprimente la parola in tutto il suo vigore, che passi rapidamente a rilevare i pensieri poetici, come si succedono nel discorso; asseriscono, che mostruoso sarebbe il perseverare in quel sistema, che prendendo, per esempio, il sentimento di quattro versi, si abbia da spiegare sopra essi un sentimento musicale, per ripetere le dieci o dodici volte le stesse parole, onde presentare quel sentimento in tutti i melodiosi suoi aspetti. Non difficile, ma nemmeno buona sarebbe però, a senso mio, l'adozione d'una tale dottrina. Non difficile, perché risparmierebbe infinitamente lo studio delle combinazioni armoniche, non buona, perché invece d'un'opera ci darebbe una serie di canzonette, ove la nota cantata sulla parola sfugge veloce, e rinuncia a quel magico effetto, che imprime nell'anima la melodiosa espressione d'un canto lavorato nelle varie modificazioni dello stesso e sempre più commovente pensiero. [...]

Disapprovando perciò queste per me strane dottrine, e fermamente sostenendo, che non prospereranno nel nostro suolo, o se prosperassero, porterebbero l'intero deperimento della nostra musica" (1829)<sup>1289</sup>.

aa) "Osserviamo [...] in quali prerogative consistere possa questo gran merito [del *Pirata*]. Slanci straordinari d'una fresca e fervida fantasia non ve ne sono; motivi di cantilene, che sorprendano per la loro novità, che trasportino per una non mai prima immaginata squisitezza di gusto nemmeno; lavoro meraviglioso per l'accoppiamento delle armonie colle melodie, trattato con profondo sapere in pezzi grandiosi e sublimi a grandi parti reali concertati, ove colla dottrina calcolato sia sempre nella condotta dei pensieri e nell'avveduto maneggio del canto e del suono un immancabile effetto teatrale, di tutto ciò non vi è traccia in uno spartito, che di pezzi concertati non ci dà che un simulacro di terzetto di non buona riuscita; arie infine, cavatine, duetti d'una tanto magica ed originale bellezza, che manifestino una superiorità gigantesca sopra quanto sia stato finora sentito in teatro, di questi portenti, che dovrebbero essere numerosi per promuovere un fanatismo, io non saprei indicarne, veramente come portento, nessuno [...]; senza esaminare i suoi pregi reali, si convenga che ne abbia dei realissimi, e si restringa la quinta essenza di questo spartito nella cavatina ed aria del tenore, e nel duetto di questo colla prima donna" (1829)<sup>1290</sup>.

bb) "L'abolizione dell'opera buffa abolì nella composizione musicale la diversità dei generi; quel misto di gajo al tanto sentimentalismo dei melodrammi semiseri introdusse una confusione nella mente dei compositori, che fece loro applicare ogni stile, ogni carattere di musica a qualunque diverso carattere e stile di poesia; i cantanti di maggior abilità, che bramano di farsi distinguere per le proprie forze senza il soccorso delle altrui, preferiscono sempre l'esecuzione delle arie a quelle dei pezzi concertati, ed in questa loro preferenza possono essere più facilmente appagati nel serio che nel buffo, perché in quest'ultimo il giuoco stesso della scena richiede il concorso di più personaggi" (1830)<sup>1291</sup>.

<sup>1288</sup> [ID.], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Il Talismano, melodramma storico di Gaetano Barbieri, con musica di Giovanni Pacini*, ivi, n. 47, pp. 185-86.

<sup>1289</sup> [ID.], *Imp. Reg. Teatro della Canobbiana. Ripresa del Pirata di Bellini, con ballo nuovo*, ivi, n. 57, pp. 225-26.

<sup>1290</sup> [ID.], *Imp. Reg. Teatro della Canobbiana*, ivi, n. 64, pp. 253-54.

<sup>1291</sup> [ID.], *Imp. Reg. Teatro alla Scala. Ripresa della Straniera di Bellini*, ivi, II (1830), n. 30, pp. 17-18.



## Capitolo terzo

### I). Il romanticismo come fenomeno di moda

a. “Il romanticismo è trapassato dalla poesia alla storia, e da questa alla mimica, come vediamo dalla qualificazione di *romantico*, data al nuovo ballo del Gioja. È singolare per altro che un argomento tratto da un poema *classicissimo*, checchè se ne dica in contrario, trovi posto nella classe delle odierne romanticherie” (1823)<sup>1292</sup>.

b. “Or se quegli aborti informi della mente in delirio, quegli ammassi di stravaganze, di assurdi e di nullità che si chiamano romanzi si chiamassero *frenesie*; e quei parti sublimi del genio, quelle creazioni di fatti falsi sopra de’ quali risplende la verità, detti romanzi ancor essi, si chiamassero *quadri storici*, a differenza di quelli della storia che potrebbero chiamarsi *ritratti*” (1824)<sup>1293</sup>.

c. “[La letteratura civile] vuole che in ogni poesia s’insinu lo spirito del proprio secolo, più o meno siccome il comporta il genere: se tocca cose presenti tutte esprima le affezioni della socievole convivenza attuale: se avvenimenti passati vi sparga il colorito dell’età cui appartengono, per essere storica, ma in modo che si presti alle opinioni di cui nutriamo la mente, per essere civile. Rifiuta poi come credenza la pagana mitologia, certe tinte di tempi trascorsi ed unicamente intese dai contemporanei, gli errori dei barbari, le superstizioni dei popoli a noi lontani. Fa tesoro nelle opere degli antichi e delle altre nazioni di quanto è più eletto e meglio si conviene al gusto nostro [...]; non serve a leggi convenzionali, ma però non calpesta quelle che appunto le insegnano l’ordine stesso delle cose. Negli argomenti trasceglie più presto quelle che spettano l’età di mezzo ed all’era moderna che all’antica, perché questi appartenendo agli avi e padri nostri, e puonno meglio destare il nostro interesse per sé ed accomodarsi ai nostri sentimenti: nella religione elegge sempre quella in cui crediamo” (1830)<sup>1294</sup>.

d. “La musica di Rossini è la musica alla moda: il romanzo storico è la moda del giorno... Sì, se così volete; ma questa che voi chiamate moda, è appunto la misura delle inclinazioni del secolo, cioè di quelle modificazioni che il concorso di una folla di circostanze politiche e civili fa nascere [...].

Le *terzine* di cui già dicemmo, ed i *crescendo*, usati con una profusione smodata, sono i due principali ingredienti che costituiscono l’artificio, dirò così, meccanico della musica Rossiniana; sono i colori prediletti coi quali si veste la maggior parte dei pensieri del nostro cigno; ed è forza confessare che colori più brillanti si cercherebbero invano nelle opere degli antichi, se non che quel loro tornar soverchio può qualche volta recar noia; e dove comincia la noia, ivi comincia appunto il vizioso.

XIII. Ho già dimostrato, almeno per quanto si può ravvicinare l’idea di due cose la cui natura è essenzialmente diversa, come *Walter-Scott* abusi della *terzina* ne’ suoi dialoghi: anche gli effetti del *crescendo* non gli sono ignoti [...] Chiunque ha letto con qualche disposizione musicale le descrizioni del Romanziere Scozzese, confesserà meco che l’effetto magico da esse prodotto è dovuto particolarmente a quell’avvicinarsi rapido delle immagini, quasi successivo sottentrare degli strumenti nella musica; a quei tocchi più risoluti nel pensiero positivo, come strette più decise nei toni musicali; a quello spingere insomma l’idea sino ai confini del vero e del grande per costituire il *non plus ultra* o del sublimi o del ridicolo. [...]

Altro difetto che viene opposto al *Rossini*, siccome quello che costituisce un marchio particolare ripetuto sino a stabilire il manierismo, si è quella sua predilezione per le appoggiature, cioè per quelle note maggiori o minori dell’armonica, mercè le quali questa nota essenziale si fa desiderare più in là di quello che dagli altri maestri si fosse in uso di fare. Queste appoggiature sono appunto come gli arabeschi in pittura, direi quasi come quelle fioriture colle quali era di moda abbellire lettere maiuscole dai copisti e principalmente dai claustrali prima della invenzione della stampa. Ce ne rimangono esempi in assai vecchi pregiatissimi codici, ed anche nelle edizioni di lusso d’Amsterdam e di Magonza. Spesso queste fioriture sono così bizzarre, che bisogna indovinare la lettera cui furono preposte ad ornare; e ognuno vede da sé come in tal caso costituiscano un vero difetto. Ebbene quest’abito [...] è anche’esso vezzo di *Walter-Scott*. Che cosa sono, in grazia, quelle descrizioni poetiche dei luoghi, degli abiti, delle persone dalla punta del pennacchio, o del cappuccio sino alla suola dei calzari; che cosa sono, diciam noi, se non se fioriture,

<sup>1292</sup> I. R. *Teatro alla Scala. Bradamante e Ruggero – Ballo romantico – del sig. Gioja*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 263, pp. 1049-50.

<sup>1293</sup> S., *Sui Romanzi*, «Gazzetta di Venezia», 1824, n. 175, pp. 697-99.

<sup>1294</sup> *Intorno all’indole della letteratura italiana nel secolo XIX, ossia Della letteratura civile. Saggi di Difendete Sacchi – Pavia, 1830, per Luigi Bandoni*, «Biblioteca Italiana», XV (1830), 60, pp. 302-19.

arabesci, vere appoggiature usate con profusione, con prodigalità, e assolutamente con tanta ostinazione in tutte le opere da stabilire un deciso manierismo? [...]

In Italia s'è sentenziato il Romanzo coi pregiudizii del secolo scorso. Il Romanzo del dì d'oggi non è quello di cent'anni fa: lungi dal far oltraggio alla morale, esso la rispetta e la venera; lungi dal corrompere il cuore, lo rinfranca nella virtù; egli colpisce il vizio tra le sale dorate dei ricchi; sferzando i tiranni dei tempi trascorsi, rimprovera i potenti dle secolo, che si fanno un diletto di conculcare sfacciatamente i diritti dei deboli; abbandona al ridicolo i difetti, dipinge i costumi domestici, o rammenta le vecchie usanze dei nostri padri; mostra i danni delle civili discordie e delle controversie religiose; compie insomma colla commedia la bella e nobile missione di correggere ridendo" (1833)<sup>1295</sup>.

e. "Davvero ci pare, che spesso in questo romanzo si riveli l'artista, e un artista che possiede una ricca tavolozza e un franco pennello, col quale delinea tratti sicuri e maestri e di mirabile evidenza. Noi serbiamo fedel memoria dell'impressione, che ci fece il bel quadro della Disfida di Barletta, che il signor d'Azeglio espose, or fa due anni, nelle Sale di Brera, e che fu tanto ammirato da più competenti giudici d'arte. A quel quadro ci sembra, che possa paragonarsi codesto romanzo. Vi ricordate di quel movimento, di quella vita, che animavano tutto il dipinto, di quelle tinte così calde ed effettive, di quella freschezza ed armonia di colorito, di quel cielo così lucido, e trasparente, così italiano, di quella terra tersa marina, di quel bellissimo verde dell'erba e delle piante? Ebbene in questo racconto voi trovate la stessa fantasia, che in quel quadro ha creato tutte quelle bellezze e riprodotto tutta quella pompa di natura. Ma, se vi sovviene, qualcuno apponeva al valoroso pittore qualche menda nella composizione: qualcuno trovava che le figure none erano tratteggiate abbastanza distintamente, che v'era un po' di confusione, e qui pareva che si fosse l'artista abbandonato all'impazienza del proprio ingegno, là a certo studio dell'effetto. Ebbene a noi sembra, che codeste mende, fatte le debite eccezioni, si riscontrino pure nel romanzo. Ma come nel quadro, così nel romanzo le vere bellezze devono far dimenticare i pochi difetti" (1833)<sup>1296</sup>.

f. "Ultimo espose, non ultimo per virtù *Leonardo Gavagnin*, ed è suo lavoro una storica composizione, che rappresenta avvenimento, il quale scosse la fantasia creatrice di Byron, fè piangere sul teatro ora animato dai versi del Romani e dalle felici armonie del Donizetti, ora cantato dalla tragica musa del Somma. Noi siamo nel cinquecento a Ferrara; il padre ha già rubato l'amante dell'ignoto suo figlio, ha sacrificata una vergine ad eterno dolore. Ma chi può imprigionare con argomento mortale tale fiamma? Chi può dire al suo cuore: non amare! Se quell'amore è l'aria cui spira, se è la sua stessa vita! Ed Ugo amava Parisina, Parisina Ugo come ama una donna; il Marchese sta fra di loro come l'eterna maledizione fra il cielo e l'inferno: si abbandona alle furie della sua gelosia, e condanna Ugo alla morte. Essa invano si precipita ai piedi del giudice ingiusto, supplica invano e grida: salvalo, è il figlio tuo! L'anima di Azzo non si move a preghiera, e mentre Parisina s'affanna, egli fa trascinare a morte il figliuolo. Questo punto il più drammatico dell'istoria, nel quale lottano contemporanei gli affetti di sposo e di padre, di figlio la compassione e d'amante, la gelosia, la tirannide, e la tirannide vince, fu colto dal pittore con molta destrezza. Parisina genuflessa ai piedi del Principe intercede disperatamente e gli addita l'innocente Ugo; egli la respinge, e soffoca in se stesso il sentimento paterno; Ugo che vien tratto fuori al suo termina da un cortigiano, rassegnato a morire, più non sente che il dolore di Parisina, e le volge l'ultimo sguardo; di dietro, amaramente sorridendo, Lionello contempla i funesti effetti delle sue trame e beve il piacere della vendetta. E Leonardo Gavagnin ha con molta dignità e non esageratamente espresso l'urto di tante passioni; con grazia è delineata la bella testa di Parisina; le vesti con molli pieghe caramente ne disegnano le forme; tutto quanto è dipinto con molto amore, sono accurati gli accessori e degne d'osservazione le pareti della magnifica stanza coperte da cuoio indorato e a varii fogliami stampato, come usavasi con lusso principesco in quel secolo. Né diremo che sia senza menda questo lavoro; forse a taluno parrà fredda la sembianza di Azzo, troppo argentine le armi di Ugo, o altro che un occhio artistico saprebbe discernere" (1839)<sup>1297</sup>.

g. "Quella smania di sensazioni orribili che, al pari degli antichi anfiteatri, è venuta ad insanguinare le moderne scene, è al giorno d'oggi trapelata nelle opere d'imitazione. Il culto del bello, che generò i miracoli dell'arte sin dalla sua origine, è posposto a quello del deforme: si sono scoperte le grazie dell'orribile, le vaghezze del sanguinario, le delizie dell'atroce. [...] Per sì fatale erramento è l'arte deviata dall'eccelsa missione a cui fu chiamata dalla sua natura, quella di sollevarsi per le vie

<sup>1295</sup> Di Rossini e di Walter-Scott messi a confronto come genii d'indole identica e del romanzo in generale, «Nuovo Ricoglitore», IX (1833), pp. 117-28, 407-19.

<sup>1296</sup> M[AURI?], *Ettore Fieramosca, o La Disfida di Barletta. Racconto di Massimo d'Azeglio...*, «Eco», VI (1833), n. 69.

<sup>1297</sup> F. DE BONI, *Della Pubblica Esposizione di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», IV (1839), n. 34, pp. 265-67.

del diletto al grado di maestra dell'umanità. Trascurata una tanta vocazione, il suo ascendente diviene inutile al corpo sociale, se pur non gli è talvolta fastidioso o nocivo; e l'occhio severo del legislatore non trovando più in essa una cooperatrice al miglioramento del popolo, la considera come superfluità di lusso cittadino, anziché da promuovere, da rigettare" (1841)<sup>1298</sup>.

h. "Fede, bellezza e civiltà erano tutt'uno. Né la storia della civiltà, né quella dell'arte può essere posta nel vero lume da chi non salga a que' secoli che da Gregorio VII vengono a Paolo III. Le glorie del sestodecimo sono fronde generate dalla forte radice dell'undecimo e de' seguenti. E quello che chiamano perfezionare l'arte dello stile e le altre gentili, è stato un farle più suddite alla materia, meno ubbidienti all'affetto. [...] Con tale misura vanno oramai giudicate le cose dell'arte. I Tedeschi primi apersero gli occhi a quest'altissima luce della gloria italiana: in Francia così la riguardarono il Montalambert ed il Rio: e con piacere sento che il prof. Rosini nella sua storia, da me non vista per anche, a questa via s'avvicina. Tutte le Guide, compilate finora secondo le norme de' giudizi accademici, converrebbe ispirare di questa riverenza alle bellezze semplici e non mollemente affettuose del vecchio tempo che precedette all'imitazione della pagana eleganza" (1842)<sup>1299</sup>.

## II). *Francesco Hayez e la moderna pittura di storia*

a. "Quest'egregio dipintore [Hayez] rappresentò, lo scorso anno, il commovente congedo di Pier de rossi dalla famiglia sconsolata, e presaga dell'estremo fine di lui. Le mosse e i volti delle figure atteggiati mirabilmente al dolore, non potevano contemplarsi ad occhio asciutto; tanta verità ci avea nella bella imitazione della natura; tanta era la magia del pennello. Una tela d'uguale dimensione, rappresentante un soggetto analogo, ha esposto in quest'anno lo stesso artista, destando le impressioni medesime, se pure non sono più forti. L'effetto morale dell'argomento è d'alcuni gradi più drammatico di quello di Pier de Rosi; quest'uomo finalmente non partiva da suoi, che per scendere nel campo della gloria; la sua morte poteva essere preveduta, come quella di qualunque guerriero, ma non era sicura, e d'altronde non poteva essere che onorevole. Carmagnola rappresentò nel dipinto che vediamo oggidi, abbandona la desolata famiglia per incamminarsi al patibolo. Qual dolore non è quello della consorte e delle figliole? Quale strazio non risente nell'animo l'infelice marito e padre! Egli lascia loro in retaggio una gloria dubbia, e un'infamia certa! – Queste idee si sono tutte presentate alla mente dell'artista, e lo ispirarono in sì nobile modo, che immaginar non si potrebbe mosse più vere e più caratteristiche nella testa dell'illustre condannato, né dolor più sentito, ma nel tempo medesimo più dignitoso, di quello che si dipinge in tutti i lineamenti della sua fisionomia. Quand'anche non si sapesse che a Gonzaga ei raccomanda la propria compagna e i suoi nati, questa raccomandazione si leggerebbe espressa nello sguardo ch'ei volge all'amico, il quale studiandosi visibilmente di celare il proprio cordoglio, diresti quasi che lo inanimi e lo conforti con un sorriso. Io non dirò qui come pianga la figlia maggiore; il segreto di quel pianto stette sinora nel pennello del Guercino; nell'altra fanciulla, di cui non si scorge che un contorno del volto, l'ambascia s'indovina dall'abbandono e dalla mosse della figura. Gli occhi della sposa di Carmagnola han finito di piangere; le lacrime che le bagnano le guance son l'ultime che ella sparge; il dolore di lei è ormai troppo intenso da permettere più oltre uno sfogo. Ella sorregge il marito in modo che la diresti compagna della sciagura di lui. Questa scena è rappresentata nel momento in cui Carmagnola uscito dal carcere s'incammina al supplizio. Il guardiano ne ha chiuse le porte. Egli è nell'attitudine dell'uomo incallito nella durezza; e l'adipe di cui la natura lo rivestì da capo a piedi, è uno scudo che lo difende da qualunque disgustosa impressione. Più lunge vedesi l'ordinatore del tremendo corteo, che sollecita il delinquente a muovere il passo; a convenevol distanza si scorge la confraternita della morte che si prepara a guidarlo sino ai gradini del patibolo. – Tutte le parti accessorie di questa composizione corrispondono alla totalità. L'intelligenza del lavoro e il gusto finissimo si scorgono nei menomi particolari. Le vesti dei primari personaggi, e l'armatura di Gonzaga sono d'un finito prezioso" (1821)<sup>1300</sup>.

b. "I soggetti elevatissimi per l'origine donde procedono, e per l'idealità che li accompagna, non debbono essere rappresentati totalmente con quello stile medesimo e con quei modi con cui si rappresentano soggetti, il tipo de' quali sta nella natura che abbiamo sott'occhio" (1821)<sup>1301</sup>.

c. "La pittura ha per iscopo e per unico scopo l'imitazione della natura; quivi ella dee rintracciare i suoi modelli; i suoi effetti debbono colpire la moltitudine; e se si eccettuino alcune parti, le quali non possono essere ben comprese e sentite che dall'artista, o dall'illuminato amatore, l'aspetto d'un quadro, veramente

<sup>1298</sup> M. R. D'AZEGLIO, *Pensieri Artistici*, «Moda», VI (1841), n. 44.

<sup>1299</sup> N. TOMMASEO, *D'alcune opere storiche*. A Gino Capponi, «Gazzetta di Venezia», 1842, n. 81, pp. 321-23.

<sup>1300</sup> *Esposizione in Brera – Il Carmagnola, quadro d'Hayez*, «Gazzetta di Milano», 1821, n. 235, pp. 937-38.

<sup>1301</sup> *Esposizione in Brera. – Quadro di Serangeli*, ivi, n. 243, pp. 969-70.

buono, debbe piacer del pari all'operajo che viene la domenica a passeggiare nelle sale di Brera, che al dotto il quale vi si reca ogni giorno" (1821)<sup>1302</sup>.

d. "Io sono convinto che gli artisti hanno ragione di lagnarsi della critica allorquando si desume da varj sistemi e teoriche immaginate a capriccio da chi ostenta dottrine nell'arte; essa si scaglia sovente alla cieca, e contro certi principj, senza saper definirli. Non ci ha cosa più facile che il fare lo *spiritoso* sui quadri; e sovente questo modo, di cui usano l'ignoranza e la malignità, ha qualche effetto sulla mente del volgo, che non conosce le discipline, e che ode più volentieri uno scherzo che un'osservazione sensata. – Per altro, se le arti hanno una lingua, leggi stabili e mezzi circoscritti, forse parlando di esse non è lecito l'uscire da questi limiti, se si voglia ragionarne con chiarezza e renderne la critica veramente utile. [...] Il soggetto esigeva uno stile antico; e l'artista pose in questo studio tal cura, che non ci ha atteggiamento, né mossa di personaggio, che non sien dignitosi, e non abbiano quel carattere che s'addice ai tempi e all'azione" (1822)<sup>1303</sup>.

e. "In questa tela ad una scena d'amore è contrapposta un'imminente scena di sangue. Cotal contrasto è rappresentato in modo da scuotere fortemente l'animo da un lato, e da commuoverlo soavemente dall'altro" (1822)<sup>1304</sup>.

f. "La correzione del disegno, il vigore e l'armonia del colorito, la bella composizione, la ricchezza e la maestria del panneggiare, l'espressione degli atteggiamenti e de' volti con quella fusione di colore nelle carni che le fa parer vere, il rilievo delle figure come se fossero staccate da quel fondo leggiero su cui piacque all'artefice di rappresentarle, tutti questi pregi danno un'aria di vita al lavoro del sig. Diotti che trattiene lungamente i riguardanti in soavissima contemplazione. [...]

Un principe protettore delle scienze e delle arti non può essere in miglior guisa rappresentato quanto col mostrarlo circondato da quegli uomini sommi, ch'egli colle sue liberalità mette in grado di produrre bei frutti d'ingegno [...].

Nel mezzo pertanto del quadro il sig. Diotti dipinse seduti l'uno a canto dell'altro Lodovico Sforza e Beatrice d'Este sua moglie. Il primo, che tosto si ravvisa al colore ed alla maestà dell'aspetto, ha ricevuto appena dalla mano di Leonardo da Vinci una carta, ch'ei tiene distesa sopra i ginocchi. In essa è lo schizzo della Cena che il grande artista è destinato a dipingere nel refettorio delle Grazie. Il principe tutto espressione di subita meraviglia rivolge gli occhi vivacissimi alla Duchessa, che gli sta al destro lato, e richiama l'attenzione di lei su quella prima idea d'un'opera portentosa. L'avvenente donna v'inchina lo sguardo, piegando alquanto la faccia verso il marito, e lascia scorgere di compiacersene, benché la lettura delle poesie del Bellincioni, in cui era assorta, le ingombri tuttavia gradevolmente il pensiero. Il libro, socchiuso e tramezzato dall'indice destro, le sta in mano, ed il gomito mollemente si appoggia sui magnifici origlieri di cui è coperta la sedia: l'altro braccio le ricade nel grembo. Leonardo è ritto in piedi alla sinistra del Moro, ed arieggia di tutto quello splendore nella persona, che gli attribuisce il Vasari. La folta e lunga sua capellatura e la barba consimile sono toccate egregiamente di un vaghissimo nero, e danno risalto al maestoso profilo del bellissimo volto ed all'occhio donde traspare l'alto intelletto. Sembra ch'ei rivolga le sue parole al cardinale Ascanio Sforza fratello di Lodovico, e quegli, sedutogli rimpetto su ricca sedia dorata a canto di Beatrice, lo ascolta col volto alzato verso di lui e con atto di nobile ammirazione. Vicino a Leonardo, alla sinistra del Duca, è Bernardino Corio e tiene sotto il sinistro braccio il volume della sua storia di Milano coperto secondo l'uso di quel tempo. Rivolto verso il fondo del quadro ei porge orecchio a Bernardo Bellincioni che gli sta favellando. In quella parte del suo volto che può vedersi è viva l'attenzione colla quale il freddo cronista ascolta le parole che l'altro gl'indirizza, spirando ne' moti della persona e degli occhi quel fuoco da cui sono agitati i poeti. La corona d'alloro, di che Lodovico stesso fregiò il Bellincioni, come notano i suoi biografi, cinge il capo di lui. Tutto in sé romito, da questa medesima parte, ma più verso il mezzo, vedesi, rivolto di fianco dietro il sedile dei duchi, il maestro di musica Franchino Gafurio, uomo canuto; e chini gli occhi sulla carta, alza la mano destra coll'indice spiegato verso l'orecchio come chi medita un suo concetto armonico. Frattanto, in altro gruppo alla destra di Beatrice, l'illustre architetto Bramante presso ad un tavolino che è dopo la sedia del Cardinale mostra e descrive la pianta di non so qual fabbrica al matematico Fra Luca Pacioli, francescano dell'ordine de' Minori. Il famoso architetto urbinato ha capelli canuti e fronte calva, alza nell'atto del discorrere il braccio destro a traverso del petto con gesto e volto animatissimi dal calore e dall'impazienza, che sappiamo essergli state naturali. Fra Luca, vestito secondo il costume della sua religione, tutto si affige, colla freddezza propria di matematici, nella considerazione del disegno, e il suo indice destro pare che veramente scorra e si giri sopra un punto di esso. Un paggio di esimia leggiadria, con capelli vagamente innanellati, ed in atto bellissimo di guardare con rispettosa attenzione il personaggio che entra, tiene aperta l'imposta dell'uscio mentre Bartolommeo Calco, segretario di Stato, viene nella sala con alcune carte in una mano e la penna nell'altra. Nel

<sup>1302</sup> *Esposizione in Brera – Quadro di Palagi*, ivi, n. 244, pp. 273-74.

<sup>1303</sup> *Esposizione in Brera. – Il ratto di Polissena, quadro del Serangeli*, ivi, 1822, n. 247, pp. 985-86.

<sup>1304</sup> *Quadri d'Hayez: i Vespri - Imelda de' Lambertazzi*, ivi, n. 249, pp. 993-95.



suo portamento è dipinta la franchezza del cortegiano, e la confidenza di colui nel quale riposano gli arcani del suo signore e gran parte delle cure del principato.

Bello fu l'accorgimento dell'artista nella scelta de' personaggi di cui formasi questo convegno nella presenza de' principi e del cardinale Ascanio; e ben per essi dimostrasi quanto fiorissero gli studj nella corte del Moro. [...]

Se la condizione dell'argomento toglieva al valentissimo artista il campo d'impegnare l'attenzione degli spettatori col maneggio di forti passioni, egli seppe aprirsene un altro di non minore difficoltà ed effetto, facendo consistere la bellezza del suo dipinto nella conservazione del noto carattere dei volti e nella forza dell'espressione ch'ei diede alle figure rappresentate. E qui egli ottenne pienamente il suo intento. [...]

Un'altra parte però in cui si dimostra il valore ed il buon giudizio del pittore è quella delle vesti lavorate alla foggia del secolo decimoquinto con tanta maestria nel panneggiare, che ben ne distingui la materia e vedi le pieghe svolgersi con morbidezza e seguire gli andamenti della persona. È condotta con grande amore soprattutto quella specie di giubba di cui è vestito il Duca, la quale scorgesi essere d'un drappo d'oro. Il sono del pari le attillate sue calze di color bianco e la berretta e le scarpe di velluto rosso, come allora usavano i grandi. Bellissimo per singolare finitezza è quel drappo listato ad oro e rosso scuro che forma l'abito della Beatrice, sopra il quale si svolge una sorta di manto verde.

Come poi nel Moro domina la maestà risentita, in Beatrice prevale colla maestà la dolcezza. E la rotondità de' contorni e tutte le forme gentili danno a questa figura un tono di amabilità, non ostante che l'acconciatura di que' tempi, nascondendo dalla parte del volto tutti i capelli sotto quella rete stretta sul capo, tolga gran parte della femminile bellezza.

Ma dove trionfa l'arte del pittore nell'inventare e condurre delle pieghe è nella gran cappa pavonazza del cardinale Ascanio: ed ogni altra parte del vestire di lui è finita con amore e con naturalezza pari al sapere" (1823)<sup>1305</sup>.

g. "Pittura. – N. I° coll'epigrafe = *Nave senza nocchiero in gran tempesta* = Fu trovato mancante nelle parti principali dell'arte.

2° = *Beati pauperes spiritus* = In generale avere delle parti migliori, ma di non abbastanza felice composizione ed esecuzione.

3° = *Mentre che l'uno spirito questo disse*, ecc. = Meglio composto in generale, ben panneggiata la figura di Virgilio, affettuoso il gruppo di Paolo e Francesca, movimento nel fondo; ma di un tuono troppo freddo e di timida esecuzione.

4° e 5° = *Qual di pennel fu maestro e di stile*, ecc. = *Curoe non ipsa in morte relinquunt* = Si sono contrastati l'onore del premio, giacchè la Commissione ebbe a lodare nel primo il colorito ed il chiaroscuro, nel secondo una più ricca ed espressiva composizione corredata di molta facilità d'esecuzione. Valutata però la maggior nobiltà data alle figure principali, preferì il n. 5° distinto dall'epigrafe = *Curoe non ipsa in morte relinquunt* = attribuendo distinta lode all'altro competitore. Se ne trovò autore

Il signor *Vitale Sala* milanese, allievo di quest'I. R. Accademia" (1823)<sup>1306</sup>.

h. "È mirabile la forza del colorito, la vaghezza delle mosse, e quell'espressione nei volti, onde pare che il gusto e l'anima dell'artista si trasfondano nel suo soggetto. A ciò è da aggiungere l'esattezza del compartimento nel fondo, e la bella imitazione dell'uso de' tempi sia nelle vestimenta dei personaggi sia nella scena ove succede l'azione" (1823)<sup>1307</sup>.

i. "La pittura disponendo i personaggi sulla scena con quel contrasto ragionato che più le aggrada, fa che in essi rappresentinsi tutte le situazioni della vita. Destinata a riprodurre le degradazioni del carattere morale, non potrebbe pervenire a tal meta che per via dell'*espressione*. E questa è tanto più indispensabile, quanto che le rappresentanze dell'esistenza animata possono sole rispondere al bisogno che ha l'animo nostro di sentirsi commosso. Senza colpirci colla medesima forza onde agiscono in noi le finzioni teatrali, che hanno in se i vantaggi del movimento e della parola, il pennello che ha la virtù di cogliere il preciso istante della maggior commozione, e di fermarlo su la tela, ci dischiude all'occhio l'azione tutta. Dopo la storia, è questo il primo mezzo onde render perenne ciò che ci ha di memorando nella vita; lo spazio si estende sotto la mano in tutti gli sviluppi, e s'accresce anco per gli effetti della prospettiva; di modo che se l'arte è tale da adeguare il soggetto che tratta, si vedrai, direm pure, i personaggi rappresentati muoversi, e la parola uscir loro del labbro. Infatti se il dipintore aperse ad essi gli occhi, ed infuse il

<sup>1305</sup> G. M. A., *Quadro del sig. Giuseppe Diotti rappresentante la protezione compartita da Lodovico Sforza duca di Milano alle scienze, alle lettere ed alle arti*, «Biblioteca Italiana», VIII (1823), 32, pp. 188-97.

<sup>1306</sup> *Solenne distribuzione de' premj dell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi il 10 settembre 1823 in Milano*, ivi, pp. 231-45.

<sup>1307</sup> *Esposizione in Brera. – Dipinti di Hayez*, «Gazzetta di Milano», 1823, n. 251, pp. 1001-03.

sangue nelle lor membra, onde si riconosce il *sentimento* della vita, egli dee farvi ravvisare anche quel del pensiero. Quest'operare mirabile che parla alla mente ed all'occhio, deriva tutto dall'espressione; senza di essa la pittura è zero; con essa è tutto" (1823)<sup>1308</sup>.

j. "Il primo quadro largo circa 5 piedi ed alto 4, di figure un quarto della natural grandezza, rappresenta il principio dei Vespri siciliani. Nell'anno 1282 un soldato francese di nome Drouet, ebbe la perfidia di maltrattare una nobile palermitana di Monreale: il fratello della fanciulla lo distese sul posto, e questo accidente fu il segnale dell'estermio dei Francesi in tutta l'isola. Nel davanti vedesi il gruppo dell'insultata giovine che cadde svenuta in braccio al suo sposo: il fratello sta colla spada sguainata presso a lei pieno di furore, ed il soldato giace a' suoi piedi già vittima della sua vendetta. Una giovane del seguito dell'offesa, si torce le mani piena di paura, ed un monaco di dietro a lei chiama la gente rivolto verso la Chiesa, dalla quale è appunto uscita la processione. Si è già udito colà il grido dell'azione iniqua: il corte è in disordine; molti si precipitano coi pugnali imbanditi: sbalzano fuori davanti due cavalieri: ed alcuni soldati francesi sono abbattuti: da per tutto un gridare, un'ansietà, un furore. Più dappresso nel davanti stanno due altri siciliani col pugnale nella mano: l'uno ha abbrancato un soldato francese; un terzo grida verso il porto, ove già s'innalza un eguale tumulto. Molte figure in oscuro si staccano dalla superficie dell'acqua, ed il cielo si copre di nere nubi temporalesche sopra la spaventosa scena. L'artista ha cavato fuori il gruppo principale per mezzo di molto lume e di un colorito assai robusto, e veritiero particolarmente nei ricchi panneggiamenti. Tutto il restante è in ombra, ed il gruppo presso la Chiesa è tenuto quasi troppo bigio: ciò non ostante, quanto all'ordinamento, quest'ultimo è un capo d'opera. Vi si ravvisa il foco col quale l'artista lo gettò sulla tela, e nell'esecuzione sembra che ogni colpo di pennello abbia avuto il suo valore, giacchè si potrebbe dire che è più scritto, che dipinto. All'incontro le figure davanti sono eseguite assai finitamente, ed a parte a parte, come nella testa del cappuccino, con istupenda carnagione. Tutto il quadro co' suoi contrapposti, col modo ardimentoso con cui è trattato, col suo forte colorito ci ricorda pienamente gli antichi maestri veneziani: ha però nelle sue prerogative e ne' suoi difetti tanto impronto di originalità, cui non si può abituare che dopo averlo lungamente considerato. È quasi sempre riuscito all'artista di dipingere come parlanti i caratteri forti: l'espressione è qua e là spinta tropp'oltre: le mosse straordinariamente vere e vive, ma le figure per la maggior parte non abbastanza nobili. Il tutto è uno sgorgo di vivace sentire, ed il prodotto di un ingegno creatore, cosicché si può applicargli il detto di Goethe = io devo far apprezzare quello su cui trovo a ridire = " (1824)<sup>1309</sup>.

k. "Pittura – Soggetto. Non essendosi trovato nel concorso dell'anno 1819 un merito sufficiente in questo ramo per poter attribuire il premio, si ripropone, siccome soggetto che interessa le arti ed onora insieme gli artisti, Raffaello Sanzio presentato da Bramante al Pontefice Giulio II. I ritratti di questi individui sono bastantemente conosciuti. Il quadro sarà in tela alto cinque e largo sette piedi parigini" (1824)<sup>1310</sup>.

l. "Pittura. – Nei tre quadri presentati a questo concorso la Commissione non ha riconosciuto merito sufficiente per poter aggiudicare il premio; ha però trovato il n. I coll'epigrafe = *La gloria mi fe' ardito* = degno di molta lode pel lato del colorito, dell'armonia e della facilità di pennello; ma mancante in troppi luoghi di buono stile, di proporzione ed anche di espressione, e generalmente trascurato.

2° = *Il talento è degno di protezione* = Quanto lodevole il primo, altrettanto dal lato del colorito riprovevole questo secondo; la composizione è piuttosto meschina che no: in generale, a malgrado della buona esecuzione di alcune parti, vi domina certa quale durezza di colore ed anche di chiaroscuro.

3° = *Ancora l'uom che nulla sia pur vince* = Inferiore anche questo al primo nel colorito, prevale gli altri due nel chiaroscuro: la composizione è di poco migliore; nel rimanente trovò non destituita di certa qual grazia ed espressione la figura di Raffaello ed alcuni panneggiamenti eseguiti con freschezza di tocco e verità" (1824)<sup>1311</sup>.

m. "Gli appassionati zelatori del progresso delle arti in Italia volgono altissime laudi alla presente età siccome quella in cui le care concezioni del bello ripresero greca vita per opera di que' Sommi a cui parve dolce la cura di ristorare le arti dalle misere inezie del secolo andato. Appiani e Canova riagitarono i primi fra noi quelle divine scintille; e noi sappiamo grazie a chi loro è succeduto, mentre si ascrissero a debito di venerazione lo attingere del continuo a quelle fonti: per cui ne fu assicurato novellamente quell'impero sulle arti che triste vicissitudini ne resero in forse di dover perdere. Altra fra le cause di sì pronto rifiorimento noi la ripeteremo dalla istituzione delle Reali Accademie, dai premi retribuiti ai migliori, e da

<sup>1308</sup> *Esposizione in Brera. – Quadro del Comerio*, ivi, n. 265, pp. 1057-58.

<sup>1309</sup> *Articolo estratto dal n. 97 del Giornale delle arti (Kunstlatt) che si pubblica a Stuttgart*, «Biblioteca Italiana», IX (1824), 33, pp. 167-75

<sup>1310</sup> *Programmi pei grandi concorsi*, ivi, 36, pp. 397-99.

<sup>1311</sup> *Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1824*, ivi, pp. 399-402.

quel savio costume di fresco introdottosi per tutta Italia di mettere ad una per mezzo di annuali esposizioni le varie produzioni dell'arte. Così la concorrenza degl'ingegni vale a svegliare la emulazione: i minori ritraggono istruzione dagli ottimi, e gli ottimi conseguono dai voti dell'universale quegli applausi che ne' tempi trascorsi a stento riscuotevano per lavori p resi invisibili nelle gallerie de' Grandi, o pur qua e là sparpagliati pei tanti templi e cenobii della Penisola. E solo ora ne rimane il pio desiderio che surga almanco taluno nelle diverse città in cui corre sì bella costumanza, il quale annualmente ne ragguagli delle opere più rimarchevoli che vi si esposero: per tal guisa adoperando noi vedremmo eretta con tenue travaglio e giovamento grandissimo una storia comparativa delle arti italiane a' nostri giorni. Mossi impertanto da questo scopo, noi pure terremo breve parola sullo stato delle belle arti in Milano in quest'anno; e però discorreremo dapprima de' capi d'arte che vennero alla pubblica esposizione nelle sale dell'I. R. Palazzo delle scienze: indi a mano a mano degli altri, ponendo termine con alcune considerazioni generali sull'attuale condizione delle arti in Lombardia. Amatori di queste per elezione, non buongustai schifiltosi, facili ci spunteranno gli encomii, ogni qual fiata ne sia dato rinvenire rare tracce di bello: non mai amarezze di censura insozzeranno le nostre labbra, sebbene ricordassimo produzioni tutto che mediocri. Noi sappiamo pur troppo il quanto si esiga al far bene, né reputiamo ufficio da uom gentile lo aspreggiare i da meno. Le nostre parole prenderanno quindi quell'ordine che la classificazione delle arti addimanda. E primamente del dipingere a soggetti storici.

*Quadri storici a olio.*

1) Il pontefice Sisto V che ricusa di riconoscere la propria sorella coi di lei figli, presentatigli in abiti principeschi. Quadro del signor *Pelagio Palagi*, membro dell'I. R. Accademia, per commissione del signor Conte di Schvenborn, pari del Regno di Baviera.

Il signor Palagi già da qualche tempo ne sembra occupato a trattare di preferenza soggetti cavati da avvenimenti delle Corti italiane del XV e XVI secolo. Gentile divisamento, pel quale e ne torna illustrata un'epoca che suona gloriosa per l'Italia, e ne ridonda decoro all'arte non intristita fra le selvatichezze del medio evo. La pittura de' costumi elegantissimi di quella età consuona in tal modo col sentire raffinatissimo del nostro secolo. Il quadro di Sisto V entra in codesto novero, e ne fia caro il riportarne la descrizione. Il Pontefice assiso in magnifico seggio, che scorgesi a man ritta del quadro, è nell'atto di volgersi al Cardinale che gli ha presentato la famiglia, per accennargli di non conoscerla. La famiglia, annodata in bel gruppo a lui dinanzi, ristà stupefatta al nuovo caso: la sorella ricoglie le braccia già parate all'amplesso, e le si pinge in viso il sentimento della vergogna. Estatici pendono dai lineamenti materni un figlioletto e una carissima fanciullona, che riedono confusi al di lei fianco, mentre dal lato destro le si aggiunge un terzo più grandicello, il quale con un atteggiarsi di tutto candore reprime l'ansia affettuosa dell'animo. Puntì da insulta meraviglia ci si offrono pure altri due Cardinali, che legano con bellissimo effetto la composizione nella sua parte mediana. Ai meno versati nella ragione delle arti sembrò istrana la scelta fatta dal nostro Artista del rifiuto della famiglia, e non più tosto l'accoglimento resele dappoi da quel Grande, allorchè ispolgiata de' vani adornamenti a lui fe' ritorno coverta coi cenci del contado. A noi sembra all'opposto finissimo stratagemma, che vale ad incitare i riguardanti a misurare la sublimità di un atto compiuto dappoi, dietro quanto lo antecede: se le opere d'arti non danno di che pascere alla emnte, sono grete illusioni, che appena ti appaiono, si dileguano: sapremo quindi lode all'artista e per la scelta dell'azione e per la facilità con cui l'ha condotta. Rapporto al disegno, noi lo rinvenimmo purgatissimo, tranne la pecca tributa da taluni alla fanciullona, la quale avendo già tocco il secondo stadio dell'infanzia, dovea mostrarsi attenuata di contorni, ned a struttura sì ampiamente tarchiata, siccome venne segnata dal nostro Artista.

Se noi vorremmo ristarci alle peculiari bellezze di un tale dipinto, diremmo ottima la testa del Pontefice, bene trovati gli scorti, e accuratissimo il panneggiare; ma ad opere di tanto merito, quali sono quelle che di consueto ne porge il signor Palagi, giovi il soffermarci sulle generali. E quindi diremo del carattere che a chiare note traluce dal suo lavoro, che sta nella *proprietà* della espressione e nella *diligenza* rarissima delle pratiche materiali dell'arte. I tratti del suo pennello hanno sempre modi larghi, fluidi, splendenti; e forse un desiderio in lui soverchio di accostarsi al peregrino, lo ha mosso talfiata a dare eccessiva trasparenza alle carni, e specialmente se a mezze tinte. Ed in ciò sta ragione del poco staccarsi dal fondo che e' ti fanno in questo quadro il fanciullo più piccoletto, non che l'ultimo fra i Cardinali, il quale è venuto in ombra. Orgni artista ha la sua maniera, ma il Palagi ha per ventura quella della perfezione.

[...]

VIII. Venere che presta il cinto a Giunone. Quadro del signor *Ferdinando Castelli*.

IX. Briseide che dagli araldi di Agamennone viene tolta dalle tende di Achille. Quadro del signor *Luigi Achille*.

Abbiamo accumulate queste due Opere per l'indole medesima del soggetto, evocato a ritrarne le ricordanze delle età favolose. Ci dispensiamo quindi dal descrivere così fatti lavori, perché ci suonano sì usate all'orecchio quelle favole, che ne muovono pur troppo a bamboleggiare colle prime età:

Venere adorna del cinto la sposa di Giove; le Grazie fannogli corteggio; Cupido sorride; Achille sbuffa per l'ira, mentre Eursibate e Taltibio si tolgono Briseide dalle mani di Patroclo; Nestore tenta rattenere que' furori, ma dà cosnigli per l'aure. Si nel primo che nel secondo argomento gli Artisti avevano a gareggiare nei nudi; e forse fu a quest'effetto che ne pinsero venture di sì vecchia data: su di che non muoveremo dissidii. Ma diremo però che sì all'uno che all'altro cadde in dimenticanza un fondamento primissimo, senza del quale le loro produzioni pescano in vuoto: e sta nella mancanza dell'ideale greco. Allora quando si hanno a trattare avvenimenti, dobbiamo semrpe attenerci a' modi di sentire e di vedere delle età che imprendiamo a rappresentare. Quadri mitologii ne' quali s'imitino uomini e Natura qual ci si offrono al secolo decimonono, sono sbagli di cronologia non perdonabili. Ben seppero quel grande di Appiani, allorché, avendo a trattare soggetti mitici, ne ha trasfuso di slancio l'anima de' Greci: ed abbiassi a prova giornaliera quel suo dipinto impareggiabile del Ganimede che fregia una delle sale dell'I. R. Pinacoteca. E tanto diciamo in comune a' due quadri in discorso: le figure che ci porsero potrebbero aversi per peregrine a' tempi nostri, ma per le età greche se ne sarebbero ite col marchio del deforme. Forse giudicheremo a mal verso di due lavori che saranno laudevollissimi; e taluni ci riputeranno dappiù, insani dileggiatori delle mitiche tradizioni. A nostra difesa sappiamo però costoro che quando noi volessimo raffigurarci nella vita un sogno ridente, od un aereo romanzatto, ci volgeremmo mai sempre proclivi alle greche fole; ma nelle arti a' di nostri, noi vogliamo reali commozioni, non semplici vellicature di diletto. Ci offrano pure gli artisti antichissime illusioni; ma noi coroneremo d'un lauro che invece ne porgesse in pittura una istoria recente ed istruttiva. [...]

Faremo in proposito alquante deduzioni, che tutte tornano a laude de' dipintori di istoria. E primieramente diremo che si è alla perfine rassodata una carissima innovazione nelle arti. Gli argomenti greci, romani, e dell'antichità in generale, sembrano per sempre sbanditi; ed infatti fra tredici lavori di cui qui movemmo discorso, tre soli rapportansi a storie antiche. È dunque argomento di savia congratulazione il vedere gli artisti intesi a rappresentarne avvenimenti a cui siam legati per culto, per paese, per abitudini. Quando le arti si elevano ad un grado di tanta importanza, giova sperare che presto si avveri quel moto della signora Staël, la quale disse che nell'Italia, ove eterna riposa la sede delle arti, eterna deve esser pure la dolcezza de' costumi. E a temperarne la soavità di maniere, gioverà che gli artisti abbandonino soggetti inumani, o di creunte avventure; ed in ciò dobbiam grazie a' Lombardi, che sinora si stanno lungi da tale abuso. Perocchè a nostro sconforto abbiamo iscorse le produzioni eseguite nell'anno decorso nelle terre di Romagna, e le abbiamo ravvisate infette da simil pecca: e lo stesso pur ne accennarono i Giornali di Francia, allorchè ne hanno dato ragguaglio della esposizione biennale al Louvres nel 1824. artisti di un secolo di tutta civiltà, no n apriteli le piaghe dell'uman cuore, direbbe a' di nostri un filantropo, ma muoveteci più tosto l'animo restio alle vie di perfezione" (1826)<sup>1312</sup>.

n. "È privilegio delle arti d'imitazione il destare un sentimento di piacere, colla rappresentanza di quegli oggetti medesimi, che veduti nella loro realtà, desterebbero un sentimento contrario. Per non citare che la pittura, poiché stringiamo ora il dire in questo solo soggetto, noteremo che alle tribolazioni dell'animo, agli affanni, alle angosce, alle morti naturali, o violenti, a tutto ciò infine che travaglia potentemente l'umana natura, corriamo incontro con cupido sguardo se le arti ce ne schiudon la scena; e lo rinviamo, inorriditi, dal fatto identico o positivo. Così il cuore e la fantasia trovano un alimento in quelle sensazioni che formano a questo modo non poche dolcezze della vita, e che facendole risalire all'origin vera, la spargerebbero d'amarezza e di pene. L'Artista adunque nella rappresentanza di un soggetto che figura una grande catastrofe, avrà un immenso vantaggio su quello che rappresenta soltanto passioni o vicende che non escono dalla sfera dell'ordinario corso delle cose. Nel primo caso lo spettatore irresistibilmente condotto ad indagare tutte le intenzioni dell'Artista, e le menome idee e gli studii sugli affetti e sul modo d'esprimerli, s'immedesimerà con un fatto che lo ferma e lo incanta; nell'altro caso, gradita ma non placida sarà la sensazione, e lieve come il soggetto che la destava. – Siamo nel primo di questi due casi parlando del dipinto dell'Hayez ove l'illustre ed infelice Stuarda è rappresentata nel momento in cui muove al supplizio. Prima di scendere ai particolari di questa grandiosa composizione, vediamo come l'Artista siasi condotto nella scena del punto in situazione fra i tanti commoventi e drammatici che gli si pararono dinanzi. La pittura e la scultura, a differenza della storia, della poesia, del romanzo, non possono abbracciar che un istante; ma la difficoltà trovasi meno nello scegliere il più opportuno all'affetto, che nel far comprendere gli antecedenti. L'uno e l'altro scopo furono raggiunti dall'Hayez. Per dimostrarlo, facciamo a citare brevemente quanto narra Robertston sull'estrema ora della Regina di Scozia. [...]

La luce che penetra dall'alto delle finestre, va con mirabile degradazione e con isquisito artificio ad illuminare il principal punto di questa scena terribile, senza che ne derivi un urtante contrasto colla massa. Data ora un'idea generale della composizione, scendiamo ai particolari. Armonia dominante in tutte le parti. – Affetti, sentimenti, passioni espressi col cuor sul pennello. – Mosse e scorci magistrali. –

<sup>1312</sup> [G. SACCHI], *Le belle arti in Milano nell'anno 1826*, «Nuovo Ricoglitore», II (1826), pp. 631-45.

Tavolozza di fuoco. – Panneggiar svolto coi più studiati e non veduti artifici; varietà, eleganza e splendore nelle vesti e negli ornamenti. – Serbate infine le storiche tradizioni con religiosa osservanza.- Una maggiore ricercatezza in qualche parte del disegno avrebbe forse diminuito l'effetto di questo dipinto [...] Vi sono pure le immagini parlanti di persone conosciute fra noi.

L'Artista medesimo trattò in assai più brevi dimensioni, e propriamente in abbozzo, l'istesso soggetto, ma sulle orme della tragedia di Schiller. Oltre il principale personaggio, pochi altri convengono nella scena. – L'incontro nel Parco di Fortherigay d'Elisabetta e di Maria è argomento d'un altro sbozzo dello stesso pittore" (1827)<sup>1313</sup>.

o. "Nel quadro più farraginoso dell'*Hayez* in cui tutto è affanno, commozione, curiosità, in cui l'avvenente regina di Scozia sostenuta e circondata da' suoi famigliari sale i grandini del palco, ove l'attende l'ultimo supplizio a che la trasse la rivale Elisabetta, ti si affaccia l'allibito, ma dignitoso volto della paziente; in esso ti si mostrano i lineamenti ond'era un tempo sì vago, e le sventure sofferte; ivi scorgi le lagrime ed il singhiozzo degli astanti ch'erano attaccati a quella infelice contrastare colla indifferenza, col compiacimento de' suoi nemici e dei sergenti della feroce rivale; ivi la curiosità di assistere ad un caso sì memorando conduce in frotta quella parte di popolazione, cui fu accordato l'accesso nel luogo ove avviene sì luttuosa scena. La luce più viva percuote i protagonisti, indi insensibilmente si degrada ad illuminare il fondo che rappresenta uno scalone da cui si scende nella sala: i diversi caratteri di teste, le leggiadre mosse, le variate e ricche fogge de' vestimenti, le armature e gli accessori sorprendono; tutto è armonia, forza, vigore di colorito, verità, tutto trasporta l'osservatore, lo chiama a quel ferale momento, e i più delicati sentimenti lo stringono d'affanno. Sofferiamoci un momento sul quadro di *Palagi* che rappresenta Newton osservatore di un fenomeno della natura. Qui non tumulto, non forti passioni: tre soli individui, i pacifici studi, la meditazione, il raccoglimento ti aprono una scena totalmente diversa. [...] La luce ch'entra dal balcone illumina la camera con tale degradazione, che ti pare di trovarti in essa; l'iride nei globi abbandonati all'aria non può essere più vera: forme nobili e geniali squisitamente segnate e dipinte, scelti panneggiamenti, stromenti ottici e matematici, ed altri accessori, tutti ritratti a rigore di prospettiva, e colorita a tutta verità si staccano dal fondo e si fanno ammirare con sempre nuovo incanto.

Eccovi ora il quadro del Diotti: è il giovane Tobia che col serbato fiele del pesce da lui ucciso, mentre gli si avventava dal lido del Tigri, sta ora per restituire la vista al cieco suo genitore [...]. E qui parimente l'evidenza del soggetto non può essere più al colmo: la testa senile è meravigliosamente atteggiata, colorita, espressiva; gli occhi cercano la luce, l'esitanza del buon vecchio traspare dalla lingua che vedesi in movimento fra le labbra: [...] il lume, investendo del maggior chiarore la parte superiore della figura principale, vestita di bianca tunica, quieto discende sfumandosi sino alle estremità, quale lo si vede naturalmente; giusto n'è l'effetto, ciascuna parte n'è accurata e di puro disegno" (1827)<sup>1314</sup>.

p. "[Hayez, *Pietro l'Eremita*:] L'espressione di questo personaggio che merita il nome di singolare più forse che molti eroi, non potrebb'essere più perfetta. L'entusiasmo gli apparisce dai lineamenti più che dalle sue mosse; e il suo volto comunque non abbia nulla di quel convenzionale (se così possiam dire) che gli artisti sogliono usare allorché rappresentano qualche personaggio straordinario, pure annuncia subitamente che costui non è da confonder col volgo ond'è circondato. I varii gruppi sono tutti affettuosi: le armi egregiamente imitate: belle le fisionomie, e tutto ottimamente condotto, se ne toglia qualche sproporzione principalmente nella piccolezza di alcune teste. [...]

[Palagi, *Il ritorno di Cristoforo Colombo dall'America*] È mirabile l'accortezza del pittore nelle fisionomie dei selvaggi: tutti hanno un non so che di attonito negli occhi, che ben dimostra esser eglino una razza di gente nuova affatto nel nostro mondo" (1829)<sup>1315</sup>.

q. "§. II. *Pittura storica.*

Finalmente le Veneri, gli Adoni, gli Amori, le Minerve, le Psiche, e i Ganimedi, le barbe venerande o spaventose di Giove e di Plutone, in fine tutte le pazze e laide avventure della mitologia sono sbandite dalla savia pittura del secolo XIX, e più non vengono a infestare le sale delle belle arti, a contaminare d'incresciose ricordanze, di sconce avventure, i sensi e i cuori di coloro che amano consolarsi coi cari ricreamenti del bello. Finalmente scomparve questa vieta mitologia caro pascolo degli occhi cisposi de' nostri bisavoli, nè lasciò che qualche vezzo a simboleggiare idee gentili; vi succedè invece co' gravi suoi ammaestramenti la storia, a pingere le azioni generose de' padri nostri, ad innalzare col loro esempio gli animi alla virtù. Sia di tanto lode all'incremento della civile filosofia, sia lode al severo linguaggio della

<sup>1313</sup> *Esposizione in Brera – Dipinti dell'Hayez*, «Gazzetta di Venezia», 1827, n. 222, pp. 885-87.

<sup>1314</sup> F[UMAGALLI], *Atti dell'I. R. Accademia delle belle arti in Milano. Solenne distribuzione de' premi fattasi da S. E. il sig. Conte di Strassoldo, presidente del Governo, il giorno 6 Settembre 1827.- Milano, dall'I. R. Stamperia, in 8°*, «Biblioteca Italiana», XII (1827), 48, pp. 413-27.

<sup>1315</sup> *Esposizione nell'I. R. Accademia di Brera (Articolo terzo)*, «Corriere delle Dame», XXVI (1829), n. 39, pp. 306-07.

critica che sfolgorando questi pittori di mitologiche fole, finalmente gli sterminò dal palagio delle arti; sia lode ad Hayez che fra' primi sempre ne' suoi dipinti presentò avvenimenti di storia, e varii pure quest'anno ne produsse, sicchè ne pare a dritto s'abbia ad incominciare da lui.

§. III. *Filippo Maria Visconti che restituisce la libertà ai due re d'Aragona e di Navarra.*

I Genovesi fecero prigionieri i re d'Aragona e di Navarra, e li diedero in podestà di Filippo Maria Visconti loro signore, sperando ritrarne molto prezzo di riscatto, ma esso invece fe' loro libertà, purchè accettassero un accordo che pose ad essi innanzi e il giurassero sugli evangelii. Ora la cerimonia di questo giuramento è il soggetto di un quadro di Hayez. In mezzo a magnifica sala soffolta da grandi colonne si leva il trono su cui siede il Visconte arredato alla reale, fiancheggiato da due soldati di grave armatura, a sinistra giù dai gradi del soglio un giovanetto inginocchiato sostiene sul petto il sacro volume di pergamena a miniature, e l'uno dei re vi distende la mano, e innalza al cielo il viso e giura, mentre indietro l'altro in attitudine devota, attende di apprestarsi allo stesso officio. Sui gradini del trono sta l'arcivescovo in paramenti pontificali, e benedisce il voto a renderlo più sacrosanto. Il duca adiposo della persona, di volto non curante, indifferente, è quale fu il più tristo e inconsequente de' Visconti: il re che giura appalesa nel volto la maestà e i chiusi affetti, l'altro che attende a mani giunte esprime una singolare religione e pieghevolezza d'animo. Belli assai sono gli accessori e i vestimenti reali e gli armellini, se ad alcuno non parebbero soverchiare le pieghe nel manto del duca, il cui velluto però è sì vero che non potrebbesi meglio. Presso sono alcuni che testimoniano il fatto ed un uomo d'arme che in modo altero accenna colla mano vestita di ferro l'ara del giuramento: grazioso è il giovane che sostiene l'ampio volume dell'evangelio, perchè oltre al modo disinvolto con cui sta in ginocchio, spinto come da una tal giovanile vaghezza, protende alquanto la testa oltre i margini superiori del libro e guarda con certi occhi di curiosità e di compiacenza. A destra sono i grandi del regno disposti e abbigliati siccome volea la loro dignità, dame, cavalieri e genti di corte: fra questi sono assai commendevoli per ispontaneità di natura, il cancelliere Castiglione che siede, e sostiene di una mano il volto e sta tranquillo spettatore; un vecchio che si vede solo per di dietro, perchè volto al trono leggendo una pergamena, e la cui testa di peli bigi e rari è dipinta con molta verità. Succedono alcuni Genovesi dispettosi che fallissero le loro speranze di guadagno, ed altri che meravigliano alla generosità del Visconte, e formano varii gruppi con bei caratteri di teste, fra' quali una donna che nella folla sporge innanzi con metà la persona, ha un'aria di molta grazia. Dimezza da questo lato la sala un velo, e dietro di esso si vedono aggrupparsi alle finestre d'un altro ch'è sul fondo, alcune persone, le quali sì lontane fra l'incertezza dell'aria divisa dalla cortina producono mirabile effetto. A sinistra dirompe alla porta dell'aula una turba affollata e ansiosa di vedere, mentre un soldato la rattiene indietro e la ricaccia col braccio che spinge fra loro, sicchè rompe la linea della folla, e forma colla ferrea armatura un bel contrapposto ai loro costumi. Ivi sono alcune belle teste intese a riguardare e tiene del leggiadro la figura d'un giovanetto che scapolando rasente il muro dietro il soldato, sta col berretto in mano a sguardare la cerimonia in attitudine di timore e di curiosità, con quella grazia che ricorda gli andari dell'Urbinate.

In questa composizione vi ha un moto, una verità, e sì bene intesa la parte prospettica, che in quella sala, fra mezzo a quelle genti si spazia l'occhio, e lo spettatore che si apposta a convenevole distanza, facilmente s'immagina d'essere ei stesso parte di quella comitiva.

§. IV. *Pietro l'Eremita che predica la Crociata.*

L'altro dipinto storico d'Hayez di maggiore grandezza del primo, sebbene le figure qui pure assai minori del vero, è Pietro l'Eremita che predica la crociata sull'Alpi. Già altrove espressi l'animo mio intorno a questo quadro, come il vidi appena sul cominciare, ed ora in parte non posso che riandare le stesse mie opinioni, ed emendare gli scambi allora presi.

Il concetto di presentare il solitario Piero nel luogo più eminente della natura, ad incitare gli uomini alla più generosa ed ardita delle azioni, di subito mi percosse di meraviglia e fu lampo che mi aprì quale alta maniera tenga questo pittore ne' voli del suo immaginare. L'ispirato Eremita corse le maggiori contrade d'Europa, predicò la crociata nelle ville, nelle città, sui dirupi, nelle valli e sempre trassero a folla al suo invito le commosse genti. Hayez amò sollevarlo in questa cura sulla cima delle Alpi e per accennare come a que' tempi il fiore de' guerrieri onde aveva a fare accolta, abitavano su monti e stavano serrati nelle rocche che teneano in feudo, e volevasi maggiore persuasione a rimoverli da quella lor vita e da que' luoghi di sicurtà, e perchè si ricordi che il Solitario non perdonava a disagi a fatiche per spargere desiderio della santa guerra, e in fine perchè in luogo sì sublime quasi rafforzata dal cielo, più alta tuonasse la voce dell'Apostolo e si diffondesse su Europa.

Un terreno ineguale, un cielo aperto, monti che succedono a monti spesso bianchi dalle eterne nevi, offrono il campo al soggetto: primeggia in mezzo a cavallo d'una bianca mula il santo Cenobita che tenendo nella sinistra alzata una croce predica alle turbe la liberazione di Gerusalemme, e loro promette il cielo a rimeritarli delle dovizie e delle armi che largheggiano a sì pia impresa. Il suo sedere sulla cavalcatura è dell'uomo che rapito dall'alta sua missione nulla cura di sè, ma però è in movenza sì naturale il girare della persona, il piegare delle vesti e sì in accordo colla direzione della china che ti avvisi vederlo in cammino. Nella testa dell'Eremita potè il pittore trasfondere tutto il carattere del tempo: macera, squallida per le durate fatiche, veneranda per l'audace pensiero a cui osò elevarsi, ti concilia

rispetto, ti desta entusiasmo, ti mette terrore e ascolti quanto egli annunzia dal labbro acceso, e ne sei persuaso. Il girare de' suoi occhi è eloquente, il porgere delle sue mani concitato, e con bellissimi scorci, il vestire è quale si conveniva al rapito d'Iddio; parte della figura poi seppe l'artista con finissimo accorgimento cavarla sur un fondo bianco, formato da uno stendardo che viene portato presso al solitario da un guerriero scalzo. Gli sono dinanzi di dietro e d'ambo i lati, molte turbe diverse di sesso, di condizioni, di attitudini e di cure; alcuni stanno in mostra di chi è persuaso di quanto sente ed è incitato all'entusiasmo, altri fanno ressa per seguirlo e gli corrono a' fianchi, e chi s'attiene alla mula e il guarda, quasi tema non essere abbastanza accosto a lui: uno guardandolo della mano accenna a que' che già precedono, quasi rispondendo alle esortazioni di lui, e in questo guerriero l'artista ritrasse se stesso: sono poi di grazia due donne sull'innanzi, delle quali l'una s'inginocchia e bacia il piede all'Ispirato, l'altra inchinandosi sul bastone, sebbene giovane d'età, attende ch'ella si levi per imitarla, donne belle di forme e di volto con certe vesti o dorate o di vario colore e stoffa che danno bellissimo effetto. Varii raggruppati intorno ad un altro frate che pedestre tiene presso a Piero, svolgono eguali sentimenti, e ne piace uno che apre gli abiti al petto e mostra al vicino che già vi tiene la croce, e questi giunge le mani e adora. Ma sopra tutto bello e nuovo ne parve il pensiero d'un uomo ignudo fino a fianchi, che rapito da santa pietà e dalla bramosia d'ottenere la croce, vedendone nell'arena una formata a caso da alcuni fuscilli, s'inginocchia, si prostra e facendosi puntello delle braccia, atterra la testa e devotamente la bacia. Questa figura cade mirabilmente sull'innanzi del quadro, e presenta di scorcio tutto il nudo del torso, ed in specie della schiena; le spalle, le braccia in quella attitudine di stento poi sono condotte con tanto studio di vero, che vi scopri gonfiare i muscoli, il naturale ingrossare delle parti, e ti affatica il peso che sostengono.

In altri gruppi invece svolse il vario sentire di alcuni che si dispongono a mettersi in viaggio, e lasciare ogni cosa più caramente diletta. Precede l'Eremita, sulla sinistra del riguardante, una famiglia composta d'un guerriero che ha succinto al fianco lo scudo e colla manca tiene sulle spalle la mazza, e mentre alza la destra accennando al suo viaggio o al cielo, si rivolge addietro con un volto dipinto di rassegnazione e di speranza celeste: gli sta a lato la bella sposa che con un bastone sostiene un fardello che le cade all'omero, e si volge pure a riguardare con bel garbo, mentre trae alle gonne un gentil fanciullo che coll'una mano tiene alla corda il fido cane. Dall'altro lato invece sono due coniugi che si scambiano il bacio estremo: la donna svolge molta passione, ma il guerriero ne pare poco inteso al doloroso passo, mentre erra cogli occhi incerti e con viso quasi indifferente, forse perchè agita nel petto altri pensieri: questo gruppo che ricorda un altro bacio dello stesso artista nella Giulietta e Romeo, offre un bel partito di mosse e molta verità.

Alcuni notando che poche persone in questo dipinto attendono al parlare di Piero, pensarono ei non predichi la crociata, ma sibbene si volga addietro a rampognare que' due che dimorano in affetti terreni, mutando gli amplessi del commiato. Per vero bisognerebbe sentirne l'intenzione dell'autore, anzichè dare un'interpretazione a' suoi concetti: noi però siamo volti in contraria opinione, perchè ne pare che mal si converrebbe rappresentare l'uomo delle meraviglie inteso a due soli individui fra tanta mole di cose. Recinto da persone, da grida, da pianti, ei dovea seguire colla croce alzata a dar plauso e promettere Gerusalemme e il cielo, e intorno alcuni in fatti stanno ascoltando e pare gli rispondano co' cenni; e se que' che si dispongono a partire non danno retta alle sue parole, non ne bisognano, essendone già persuasi. Forse tale era il pensiero d'Hayez: ei volle offrire l'Eremita nell'esaltazione della sua eloquenza, nè molto pensò ad una menda che potea torre con pochi tocchi di pennello, o meglio non pensò che molto bisognasse rivolgere l'attenzione de' popoli alle sue parole, se in specie si ricorda che ei predicava in latino, linguaggio che essi non intendevano, e che erano rapiti a seguirlo più che dalle sue esortazioni, da un'altissima forza e dallo spirito del tempo. Che se mal ci apponiamo nell'interpretare questo dipinto, non crediamo però andare troppo lungi dal vero: quest'uomo straordinario voleasi presentare non in un episodio, certo troppo frequente nel suo peregrinare, ma o nel momento che predica la divina sua missione, o quando fatte del suo abito tante croci le distribuisce alla commossa moltitudine; e se l'Hayez non scelse il secondo, ne pare non volesse almeno dimenticare il primo.

Da un lato vedesi divallare il monte, e declinare le turbe, sicchè si partiscono in varii piani, e si offre più vasto il campo alla prospettiva da cui escono molte persone, che o si apprestano al viaggio, o d'anno l'addio doloroso dell'abbandono. Bella in questo dipinto è la varietà delle fisionomie ed i caratteri: in que' volti sono espresse molteplici passioni dell'animo, ma in tutti però una suprema armonia annunzia che le irradia un fuoco comune, e solo prendono diversa forma dalla diversità degli individui, con che si viene a conseguire nella varietà, quell'accordo che coordina le affezioni degli individui, e le grandi operazioni della natura. L'alto sentire de' popoli in cui possentemente può lo spirito religioso, e l'entusiasmo dell'età, è la fiaccola che accende il volto al guerriero cinto di tutte armi, alla donna, al forese. L'indole poi di que' tempi, e le costumanze, non solo sono espresse negli edifizii, nelle fogge de' militi, del volgo e delle donne, ma fino ne' loro modi, e nell'arieggiare de' loro volti, e se toglie alcune fisionomie in cui fe' sentire alquanto la gentilezza del secol nostro; quelle dell'Eremita, del suo seguace, del guerriero che ha la mazza, del gonfaloniere, recano impresso un carattere veramente storico. Linee grandiose di monti, un

cielo nebuloso ma tranquillo, una natura grande e pacata e che pare promettere il favore divino, si accordano meravigliosamente in questo dipinto alla verità ed al fuoco della composizione” (1829)<sup>1316</sup>.

r. “[Hayez:] Pietro l’eremita [...] s’avvia coi Crociati al conquisto di Terra santa; montato su una candida mula, colla mano destra atteggiata ad indicare il cammino calcato da un numeroso stuolo che già lo precede, e colla sinistra alzando il simbolo di Redenzione, eccita quelli che gli stanno d’attorno a troncargli gli indugi. Se non andiamo errati, tale fu l’intenzione dell’artefice, e quand’egli non l’avesse manifestata, i differenti gruppi da lui immaginati collimerebbero a luminosamente chiarirla. [L’artista] seppe trascinare e destare [...] il massimo interessamento. Si valse di pochi mezzi, ma questi disgelano vie maggiormente l’acutezza del suo ingegno: la scena da lui trattata si compone in fatti di non molti gruppi, ma questi sono sì ben disposti, sì espressivi che ti porgono una più vasta idea del di lui concetto, perché lasciano un campo alla immaginazione dell’osservatore di spaziare più lungi e di aggiungere alle tracce che vi si riscontrano quel di più che l’autore ommise con tanto accorgimento. Si noti poi a sua discolpa intorno alla soverchia sobrietà di cui fu da taluno accagionato in questa composizione, che il committente del quadro più volte avevagli manifestato il desiderio di non gradire un affollamento di persone [...]. Tu trovi in questa tela la chiarezza del soggetto, un giudizioso e gradevole componimento, una espressione energica e portata alla realtà. [...] L’avveduto artefice v’introdusse diversi ritratti, e di ciò noi gli tributiamo la dovuta lode, perché aiutano a produrre verità, offrendoci quella varietà di fisionomie ch’era richiesta nell’argomento. Non parleremo del modo con cui questo quadro è tinteggiato, perché il pennello di Hayez sostiene, com’è ben noto, quel decoro di che va tanto gloriosa la patria sua. A questo pregio vanno congiunti un corretto disegno appreso dalle greche forme e dallo studio sulle opere dell’Urbinate, una esatta osservanza dei *costumi* dei tempi, ed in quanto all’effetto, alla forza ed al distacco delle sue figure, accenneremo ciò che ci venne fatto di osservare, cioè che veduta da un’altra sala la folla de’ curiosi che quotidianamente urtata si intorno a questo quadro per contemplarlo, sembrava questa formar parte del quadro medesimo, e l’emergente Pietro eremita ad essa pure indirizzare le sue parole. [...]

[Palagi:] Il genovese Colombo, reduce da ignoti mari e da nuove terre da lui scoperte, viene ricevuto con tutti gli onori in Barcellona da Ferdinando ed Isabella regnanti delle Spagne. La scena non potrebbe essere né più teatrale, né più imponente. Un magnifico trono, appositamente eretto in un edificio che indica tuttora per la sua moresca costruzione l’anteriore dominio degli Arabi, è calcato dalla maestà dei sovrani, alla di cui presenza ammesso lo scopritore eroe, accenna con atto riverente il seguito di alcuni Indiani seco lui condotti, e le offerte dei tesori e delle produzioni raccolte in quelle ricche contrade: il fondo presenta una parte della città ed il lontano faro. Noi perdoneremo ben di buon grado all’artista di non aver seguito lo storico Irving per rispetto alla località, in cui ci dice succeduto questo ricevimento, come avrebbe taluno desiderato; anzi gliene diamo lode, giacché se ci avesse disposta la medesima rappresentazione in una grande sala chiusa, ci avrebbe privati della vista di un bellissimo fondo, e dell’idea di una storica circostanza anteriore, quale si era la indicazione del porto in cui approdò Colombo, circostanza che contribuisce non poco a rendere più chiaro ed intelligibile il soggetto. Ma troncheremo queste osservazioni: nell’esprimere un fatto la pittura e la storia hanno leggi diverse. Occupiamo piuttosto delle artistiche bellezze. Alcuni gruppi disposti in gradevoli piramidi si collegano a formare un sorprendente insieme, ed a ricevere un magico effetto di luce, di ombra e di riflessi. [...] Affetti [...] al vivo espressi [...] disegno [...] giustezza e correzione [...] il tinteggiare caldo, dorato, trasparente è sparso su tutta la tela, ed i più vivaci colori delle differenti stoffe splendono del loro vero colore [...] accessori [...] diligente esecuzione e la squisitezza. [...]

[Molteni:] Le due rinomate cantanti Giuditta Pasta e Stefania Favelli erano parimenti state ritratte in atteggiamenti composti, o, come dicono i pittori, istoriati con fondi ed accessori analoghi alla situazione in cui si suppongono rappresentate: il ritratto della Pasta in fatti ricorda una scena dell’opera, la *Nina pazza per amore*, dove questa cantante vestendone gli affetti se ne sta seduta su fiorito pendio in aria di abbandono, sopra pensieri e col labbro semiaperto, dando indizio di prestare una istantanea attenzione al lontano suono di una zampogna; così l’altro della Favelli che sta toccando le corde di una cetra desta le memorie di Saffo o di una musa cui si addice l’anzidetto attributo” (1829)<sup>1317</sup>.

s. “[Palagio Palagi, *Il ritorno di Colombo*:] Una menda [...] è la soverchia cura del bello. Atteggia egli le sue figure in modo da ricordarci bene spesso le posizioni che prenderebbe un danzatore francese diretto da un valente coreografo. Nel quadro di cui teniamo parola il solo color di rame e le vesti fanno distinguere gli Americani, alcuni de’ quali qui appaiono di perfettissime forme greche e ben lontani ne’

<sup>1316</sup> D. SACCHI, *Esposizione delle Belle Arti al palazzo di Brera*, «Minerva Ticinese», I (1829), pp. 659-70.

<sup>1317</sup> F., *Esposizione degli oggetti di belle arti nell’I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XIV (1829), 55, pp. 386-411.



loro modi da quella dura rozzezza, che sembra dovrebbe pur essere così naturale a quegli abitanti del Nuovo Emisfero” (1829)<sup>1318</sup>.

t. “[Hayez, *Pietro l'Eremita*:] Un quadro che è ancora l'unico in un genere che s'ha per iscopo la verità storica riprodotta in tutta la sua più schietta evidenza. Quivi più non vedi le solite pompe dello stile così detto grandioso, non gli artifici studiati di chi usa imporre allo sguardo per non sapere commovere. Hayez unicamente scosso da quella prepotente ispirazione che infonde il vero sguardo ne' varii tempi, dipinse la Predicazione di Pietro con quella povertà d'apparato che era propria di chi col far solo mostra d'una croce a se evocava l'intera Europa, di chi coll'alzare l'unico grido di *Iddio lo vuole* cacciava le genti innanzi a se come fanatiche vittime al sacrificio. [...]

[Palagi, *Il Ritorno di Colombo dall'America*:] Palagi solo in parte fallì allorché al vero trascelto amò sostituire un inopportuno ideale. Nel suo gruppo, ad esempio, degli Indiani seppe in una donna accosciata e in una testa da vecchio prestare ne' contorni la rude selvatichezza dell'uomo della natura, e negli aspetti e nelle mosse esprimere quella goffa schiettezza che di tutto si pasce e di nulla si cura [...]. Questo scrupolo di imitazione non volle più estendere né alle forme né all'atteggiarsi degli altri Americani che senz'uopo ingentili per seguir la ragione del bello pittorico, quasi che ad essa immolar si dovesse la ragione del vero. [...]

[Sala, *Il duca Bernabò Visconti*:] Esso può proprio dirsi un vero dipinto storico perché vi è perspicuamente riprodotto un fatto accaduto con tutte le sue più schiette particolarità. Il pittore trasse da monumenti contemporanei le sembianze dei due protagonisti: studiò sul vero tutte le teste, tutte le movenze, e ce le ordinò vivamente in una scena a cui assistiamo non già come osservatori, ma come spettatori di un reale avvenimento. L'evidenza, questo primissimo scopo delle arti figurative, venne felicemente da lui raggiunta. Si prefigga ei pur sempre questa difficile meta, e allora potrà far sparire alcune maniere ch'egli usa, e che sentono ancora di gusto convenzionale: per esempio alcuni profili ed atteggiamenti senz'uopo ripetuti, quantunque belli, e alcune mosse slanciate che troppo sano di mimica teatrale.

[Darif, *Il Ratto delle spose veneziane*:] Sotto il doge Candiano III, verso la metà del secolo decimo, Venezia, festeggiando in San Pietro di Castello la solennità per la Candelora, vide ghermirsi le sue giovani spose per insidia de' pirati dell'Istria. Darif ci pinse questo caso come avrebbersi dipinto il Ratto delle Sabine: donne eroicamente atterrite, recate su gli omeri d'uomini eroicamente atteggiati: genti dignitosamente stramazate al suolo, e navicellai che affrettano con lena affannata la partenza: de' svolazzi di panni nelle rapite: delle tinte più rubeste che robuste nelle parti ignude de' ghermitori; un'agitazione studiata, non un movimento spontaneo: le arditezza in somma d'una fantasia che ripiegossi in sé stessa, e mal seppe svolgersi con naturale magistero. [...]

Noi non crediamo errare: a Roma a' di nostri c'è un falso metodo di comporre e di dipingere. I primi artisti di quel paese ne sono tutti imbevuti; e i giovani che là traggono a studiare si guastano sul loro esempio. Noi vorremmo una volta che costoro si persuadessero che primo ufficio dei dipintori storici di questo secolo è quello di levarsi affatto dal falso genere che s'introdusse alla metà del secolo decimosettimo, e che sino a trent'anni fa perdette l'arte. Per rigenerarla senza ricader nelle fascie, non occorre contraffare l'antico, o riprodurre un vero ignobile eletto a caso: è uopo in vece studiare spassionatamente le opere de' nostri vecchi senza imitarne alcuna: la imitazione deve solo modellarsi alla natura viva che ne circonda, e che è pur uopo trascogliere, illeggiadrire. A Roma si fanno de' quadri nello stesso modo con cui il pedantuccio suole stendere un'amplificazione rettorica: ivi ogni pittore vuol essere quest'oggi buonarottesco, dimani raffaellesco, e va discorrendo, come quegli che or detta lo stile ciceroniano, ora quello ripete di messer Giovanni Boccaccia, e non scrive mai né lo stile dell'uno o dell'altro, perché non è, né può essere un Tullio, o il Certaldese; e se lo fosse pur anche, i di lui contemporanei lo schernirebbero, e con ragione. Così nella città che è per vezzo appellata la culla delle arti, e che si a sproposito par proprio che in fatto di pittura ora ritorni alla culla, si lordano le tele, come gli oziosi eruditi ivi lordano le carte. O si sta grettamente alla natura e la si riproduce colle deformità che la sviano: o la si immiserisce contraffacendo il bello già imitato dai pittori defunti: o la si negligé colla mira di idealizzarla, e si va fra le nubi a coglier nebbie. [...]

[Marchesi, *L'Innocenza*:] In questa concezione delicatissima ravvisiam sempre lo scultore che ha studiato il bello nel vero contemporaneo: che lasciò le orme greche riaperte e richiuse con Canova per porsi al livello delle affezioni e delle immagini del secolo in cui viviamo” (1829)<sup>1319</sup>.

u. “[Francesco Hayez:] Nel quadro [...] Agobar, sorpreso dall'esclamazione d'Ezilda *Ah Clodomiro!* par stia esprimendo la meraviglia con le parole *Che ascolto!* Tutti vedono sotto le vesti d'Agobar quel *David*, che e con la *Favelli* e con la *Lalande* tanto contribuì alla fortuna dello spartito paciniano e lodano la verità

<sup>1318</sup> *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera, «Teatri», III (1829), 1, pp. 347-52, 363-67, 376-85.*

<sup>1319</sup> *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1829. Relazione stesa da GIUSEPPE SACCHI. Anno VI, «Nuovo Ricoglitore», V (1829), pp. 641-67.*

dei tratti del principal personaggio non che la maestria degli accessori, principalmente nella veste dell'arabo duce. [...]

[Pelagio Palagi:] *Il Conte di Garbagnate difende Matteo Visconti, accusato dinanzi all'Imperatore Enrico VII* – Quadro ad olio – Alla sinistra dello spettatore sta il Re seduto sul trono. Dicontra a lui il Conte in piedi perora col massimo calore per l'amico, che, mesto e a capo chino, sta aspettando la sua sorte. La verità di queste tre teste è indicibile. Fra gli altri personaggi chi pende dal labbro del difensore, chi tenta esplorare gli effetti delle sue parole su la fisionomia del giudice, chi osserva il Visconti. Della bellezza del colorito, della perfezion del disegno, dell'effetto ottenuto con un argomento freddissimo di per sé stesso è inutile parlarne: ognuno se lo immagina in un lavoro di *Palagi*; diremo solo che anche in questo suo quadro ne è parso che le posture dei personaggi siano più teatrali che vere” (1830)<sup>1320</sup>.

v. “[Hayez:] È questo un piccolo quadro dipinto a tocchi, nel quale l'artista più che l'amatore rinviene di che pascere la sua immaginazione, perché in pochi spiritosi tratti di pennello, girati a seconda dell'andamento dei muscoli, delle forme, entra, vogliamo dire, nello spirito che dicesse il pittore, ravvisa l'impronta di tutta quanta l'espressione, ne gusta la varietà del colorito, comechè impastato a colpi, e si raffigura la scena quale esser deve in naturale grandezza. [...] Il componimento, sebben ristretto a poche figure, lascia alla fantasia un campo in che spaziare e moltiplicarle: un denso fumo che s'innalza e si diffonde per l'aria: un sacerdote che cogli sguardi volti al cielo ne implora il soccorso, e con una mano prona indicane il voluto olocausto, le devote attitudini degli astanti di diverso sesso e di varie età appalesano una pubblica vicenda, una desolazione congiunta alla pietà: i gruppi ed il chiaroscuro sono disposti in modo di ottenere un effetto pittorico ed un gran rilievo: vi scorgi inoltre quelli che son pronti alla difesa, altri che scavano e che trasportano le ossa sul rogo: più vi guardi e più ti si fa chiaro il soggetto, e ti trovi spettatore di un'azione altrettanto pietosa quanto commovente. Noi non oseremo entrare in più minuti particolari sul disegno, né tampoco sul colorito, che a quando a quando ci rapisce per la sua forza e varietà, nella persuasione in cui siamo che se quelle piccole figure fossero condotte all'ultimo finimento, verrebbero meno in esse la espressione, il movimento ed il fuoco onde sono sì animate” (1831)<sup>1321</sup>.

w. “ § 2. *Dipinti storici e sacri, ad olio, ed a fresco.* [...]

bbb. *Il conte Ugolino*, quadro olio di *Giuseppe Diotti*.

Vi hanno dei casi e de' momenti che commuovono narrati in poesia, e dipinti riescono indifferenti o sgradevoli; come ve ne hanno altro che per quanto si studii di descrivere con maestro ingegno, non giungerà mai a produrre l'effetto che danno vedendoli assembrati ridotti in atto sulla tela. Né questa è verità che ora presumiamo recare come nuova, ma solo richiamiamo per dire che l'Ugolino, il più sublime canto della poesia italiana, è forse quello che presenta meno situazioni per essere svolto in dipinto. Infatti, come si potrà rendere quell'istante che Ugolino uditosi chiuso nella prigione

guardai

Nel viso a' miei figliuoli senza far motto,  
ove è tanta eloquenza di pensieri? Ma tutti s'annodano alla speranza che venisse recato il cibo alla  
solita ora, e in vece,  
Ed io sentii chiavar l'uscio di sotto  
All'orribile torre:

concetto che non si può ridurre in dipinto. Altri pensarono riprodurre,

Ambo le mani per dolor mi morsi;  
e i figli che credendo ei lo fosse per fame, si alzano e gli dicono quelle patetiche parole,  
Padre, assai ne fia men doglia

Se tu mangi di noi: tu ne vestisti  
Queste misere carni e tu le spoglia.

Ma quell'Ugolino colle mani alla bocca dà sì cattivo effetto in dipinto, che nol sceglie artista ch'abbia buon senno.

Altri credette prendere il momento,  
Quetámi allor per non farli più tristi,

altri il gittarglisi disteso a' piedi di Gaddo  
Dicendo: padre mio, che non m'aiuti?

altri finalmente il brancolare del padre sopra ciascuno: e in tutti o è lacerante spettacolo, o lungi dall'ottenere compassione, il dipinto cade nella freddezza.

<sup>1320</sup> *Esposizione delle Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera, «Teatri», IV (1830), 2, pp. 613-16, 634-36, 650-52, 668.*

<sup>1321</sup> *F., Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. Palazzo di Brera, «Biblioteca Italiana», XVI (1831), 63, pp. 257-68.*

Si vede che Diotti fra queste dubbiezze saviamente studiò e tutti i momenti che presenta il poeta e il carattere d'Ugolino, e formatosi con Dante il tipo dell'ultimo, trascelse per l'azione un momento che non è accennato dal poeta e che veramente è forse il più conveniente in quella luttuosa storia,

Poscia che fummo al quarto di venuti,  
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,  
Dicendo: padre mio, che non m'aiuti?  
Quivi morì; e come tu mi vedi,  
Vid'io cascar li tre, ad uno ad uno,  
Tra il quinto dì e il sesto.

Certo questi giorni ne' quali Ugolino vidde cadersi intorno i figli miseramente, e vide ripetersi la sorte che lo attendeva, furono i più tremendi per lui, e al solo pensarvi cercano l'animo di un brivido mortale. Diotti effigiò il principiare di questa dolorosa vicenda subito dopo la morte di Gaddo.

Sur uno sgabello al muro della carcere sta assiso Ugolino in sé raccolto, queto, muto; tiene alzata la sinistra gamba che col calcagno rafferma allo sgabello ove siede, e la rattiene colle mani incrocicchiate sullo stinco, e fa forza a sé stesso e guarda e non sai dove. Da un lato il figlio più grande ha sollevato da terra il morto Gaddo e fisa il padre e par gli dica: egli spirò. A destra il terzo figlio giace seduto prostrato colla testa arrovesciata sulle ginocchia paterne, alza gli occhi per vedere ancora il genitore, ed ha sul volto la morte; a lui vicino è l'altro fratello che languente, sfinite gli cade dappresso col capo abbandonato sul ginocchio di lui, ed è fra le angosce della vita fuggitiva.

Tutta questa tremenda scena è dipinta da Diotti colla stessa forza con cui la immaginò; esso è poeta quanto Dante.

E innanzi tutto l'attitudine e l'espressione che diede all'Ugolino, sono quelle che fanno indurre ei ne studiasse in Dante il carattere. Ricorrendo l'intero Canto XXXIII dell'Inferno, troviamo che ove specialmente il poeta accenna inchinasse queto carattere, non è già nella disperazione, ma in un concentrato dolore, in una forza straordinaria d'animo, e nel silenzio seguace delle grandi passioni e delle anime forti; ciò che pure in lui creava anche la necessità di sostenere colla propria la forza de' figli. Infatti dopo che udì chiuso il carcere e guardò i figli, aggiunge:

Io non piangeva, sì dentro impetrai.

Alle domande d'Anselmuccio che il vedeva guardare e tacere,

Perciò né lagrimai, né rispos'io

Tutto quel giorno, né la notte appresso.

E dopo che un momento di disperato dolore lo aveva trascinato a mordersi le mani, e suscitata l'agitazione ne' figli che gli si offriano a cibo:

Quetámi allor per non farli più tristi:

Quel dì e l'altro stemmo tutti muti.

Ecco il carattere d'Ugolino, e chi studia in Dante non potrà formarlo altrimenti, e chi in altro modo il rappresentò, fu in errore: è carattere che non sarà difficile descrivere con parole; ma dipingere la testa d'un uomo combattuto nell'animo dalle più veementi passioni, in mezzo alla più luttuosa catastrofe, mentre gli suonano in cuore i singhiozzi de' figli che muoiono di fame, e dipingerlo raccolto in sé, che non lagrima, che non parla e non risponde, che non mostra dolore per non affliggere altrui, ma impetrato, queto; è tale difficoltà che ben può tenersi siccome prova di quanto valga un'arte.

Eppure non esitiamo d'asserire e francamente, che Diotti la vinse: la faccia d'Ugolino è pallida, ma né severa né desolata, è sparsa d'un chiuso dolore; i suoi occhi fissi intesi e non si sa a chi guardino, come è di chi sta assorto in gran pensiero; la fronte piana, ma annubilata; in fine tutte le parti di quel volto, il gonfiare di alcuni muscoli, la tensione di altri, ne annunziano in lui quel tumulto di repressi affetti, che appena rallentati cadrebbero nella disperazione e nel furore. Alla testa risponde convenientemente la mossa dell'intera persona, e quello stringere le mani sotto il ginocchio accenna mirabilmente il bisogno che ha l'uomo ne' veementi dolori che vuole reprimere, di associare alle forze morali le fisiche ponendole in energia: questo pensiero è nuovo e fu sviluppato in modo che non se ne ritrova di simile nella pittura.

Come poi sia dipinta e disegnata questa figura non accade il dirlo, il pennello non fu vinto dal concetto; e se Diotti nell'immaginare Ugolino usò la filosofia di Leonardo, nel dipingerlo seguì la grande maniera de' maestri del cinquecento e di Appiani, del quale ei solo ricorda il grande stile.

Parimenti sono trovati e colorati con verità i figli; quello che solleva Gaddo estinto, ha il sentito dolore e gli accenti che suggeriscono affetti di fratello e la propria situazione: la posa di quello che è supino sul ginocchio del padre, il cadere dell'altro, sono con movenze sì naturali e di tanta evidenza, che non potrebbesi meglio. In tutte le teste è sparso lo squallore, e nelle persone quell'affievolimento delle forze indotto dalla dura necessità che li traeva a miserrimo fine, e solo nel maggiore è più vigore di vita e di passione.

Tutti gli accessori sono trovati con parsimonia, dipinto con evidenza e accurata finitezza: nell'intonazione del quadro poi domina una quiete mirabile, i colori de' velluti, de' panni sono tutti in armonia, sicchè non distraggono l'attenzione, ma s'accordano al soggetto; eppure tutto è dipinto con

molta forza di tinte e di colorito, con un far largo, e con uno stile grande e franco, e con figure grandi quasi al vero. Quanto più si considera questo dipinto e più commuovono quegli affetti che l'artista sentì sì altamente, e affetti non già di terrore, ma di compassione.

ccc. *Maria Stuarda che protesta innanzi agli sceriffi la propria innocenza, nell'atto in cui le vien letta la sentenza.* Quadro con figure grandi un terzo del vero di *Francesco Hayez*.

Cinque anni sono esponeva l'Hayez uno schizzo di questo suo quadro. Ammirammo in quel brevissimo studio il germe primitivo di una grand'opera; e la grand'opera ora è compiuta.

Gli esecutori della maliarda ambizione della più irosa vergine dell'Inghilterra hanno penetrato nella carcere della vedova sua parente. Maria, la bella, l'addolorata Maria ha udito dagli sceriffi la lettura della sua sentenza: sua sorella che regna l'ha condannata non solo a morire (che questo è un breve trapasso), ma ha tentato di condannarla all'infamia. All'intimazione del morire, china il capo pronto al sacrificio la vittima incoronata: alla minaccia soltanto di veder infamata una vita sì giovine, sì regale, colla rivelazione di pretesi misfatti, la vittima si riscuote e protesta innanzi al cospetto di Dio. Quest'è appunto il momento più solenne dell'ultimo dì della Stuarda, che fu trascelto per argomento di pittura da quel focoso estro dell'Hayez.

Egli ce l'ha dipinta nella carcere alla presenza de' suoi percussori. Lo sceriffo ha sospesa la lettura del giudicato, perché la voce della sventurata ha coperto la sua. Ella s'è alzata dalla sua seggiola ove meditava e pregava, e colla dignitosa indignazione di chi si scolpa, alza la destra mano verso Quegli che tutto sa e tutto perdona. A Lui rivela la sua innocenza, a Lui dichiarasi scevra delle imputatele colpe, da Lui chiede giustizia, non già dagli uomini che l'anno amata, venerata, tradita.

Un generale commovimento, un subbuglio, una viva esagitazione s'è diffusa su tutti gli astanti. Gli sceriffi la compiangono, le guardie maravigliano, le damigelle di Maria si disperano. Una di questa stringendosi all'appoggio della seggiola della Stuarda, versa un fiume di lacrime; sospende un'altra il lavoro all'arcolajo e fisa con occhi di chi sta tutto per perdere l'aspetto del magistrato che legge l'atto di sentenza. Un vecchio famiglio e duna vecchia servente sono impietrati dall'affanno: in tutti traspare la muta eloquenza del dolore, e nella sola Maria l'eroismo trionfale del disinganno. Ella tutto ha perduto, fuorché la pace dell'anima.

Questo quadrò può far degno riscontro a quell'altro del supplizio della Stuarda: son due lavori dello stesso merito: le sono opere del gran genere d'Hayez.

Il fuoco, l'empito del suo estro l'ha condotto, l'ha strascinato sempre nell'eseguire questa sua commovente pittura. Non vi è parte in cui non viva la vita, non vi è tratto in cui non si scorga che il genio vi è passato colle sue folgori involate dal cielo.

L'intonazione generale del quadro è forse meno svariata di quella del Supplizio di Maria, ma è però ad effetti di luce più larghi e più riposati.

Le figure precipue sono pure magistralmente disposte e disegnate: non così quelle dell'ultimo piano, condotte con troppa spezzatura: anche il fondo prospettico nella sua parte più alta doveva essere soffuso a maggiori ombre, sporgendo esso troppo in avanti. Le teste dei due vecchi famigli non sono di bello stile: sono tratte da un vero troppo plateale. L'episodio della femmetta all'arcolajo poteva pur essere risparmiato: questi eposodii erano perdonabili a Paolo Veronese; essi non lo sono più a' giorni nostri, in cui la proprietà e la dignità storica vogliosi conservare con iscrupolo e maestà" (1832)<sup>1322</sup>.

x. "Il sig. Hayez è veramente il pittor degli affetti; e però non è da domandare se questa regina [Maria Stuarda] rappresentata in sì pietoso momento commuova gli spettatori. Levatasi da sedere dinanzi ad un tavolo, stende la manca sul sacro testo, e solleva la destra invocando la testimonianza del cielo; dove intanto si affisa con tale uno sguardo di profondo ma dignitoso dolore, che induce nell'animo di chi la guarda la persuasione della sua innocenza e la pietà dell'immeritata sua fine. Essa non piange; perché l'animo che si appella a Dio dall'ingiustizia degli uomini, ha già deposta ogni cagione di pianto: ma dagli occhi, anzi da tutto il volto di lei parla sì lunga e miserabile istoria di patimenti e di angosce, che quasi comanda di lacrimare. [...] A coloro poi i quali vorrebbero trovare un'infinita varietà di figure e di movenze nelle opere di uno stesso pittore, e cessato appena il lamento sulla uniformità dei personaggi greci e romani, cominciano già a fastidire, come poco variati, anche quelli del Medio Evo, porremo in considerazione quelle parole del Lanzi, ove dice che v'ha *una quasi famiglia di giovani, di putti, di vecchi, di donne, d'uomini, che ogni pittore ha adottata per sua, e l'ha riprodotta ordinariamente in iscena ne' suoi dipinti*" (1832)<sup>1323</sup>.

y. "Quello sguardo e quel volto, seguendoci sempre e da per tutto, versano a poco a poco dentro di noi quella piena di passioni onde fu lacerato da prima quell'uomo che ora vediamo impietrato, e ci

<sup>1322</sup> *Le Belle Arti in Milano nell'anno 1832. Relazione di DEFENDENTE SACCHI e GIUSEPPE SACCHI (Anno VII)*, «Nuovo Ricoglitore», VIII (1832), pp. 609-64..

<sup>1323</sup> *Esposizione di Belle Arti in Venezia, «Eco»*, V (1832), n. 114.

sforzano a ritrarci piangendo. [...] D'ora in poi l'Ugolino del Professor Diotti posto a riscontro con quello di Dante potrà servire agli studiosi per determinare i confini tra la pittura e la poesia, come già il Lessing li aveva stabiliti confrontando il Laocoonte di Virgilio con quello del greco scultore" (1832)<sup>1324</sup>.

z. "[Hayez, *Maria Stuarda*:] Tra una bellissima disposizione di gruppi la figura principale tiene il luogo più distinto, vi campeggia per attitudine dignitosa, per luce più viva, e con singolare maestria in lei raccolta: le circostanti non potrebbero avere un posto più conveniente: formano sì belle masse, che intorno a loro l'occhio si aggira e ne potrebbe calcolare la distanza dall'una all'altra. Ma se belle è la disposizione di tutte quante le figure, non meno valutabili tornano l'espressione di ciascuna di esse ed il succoso e forte colorito onde sono adombrate. Maria Stuarda con una mano stesa su la Bibbia, e coll'altra al cielo innalzata, ed accompagnata da due eloquentissimi sguardi sta in atto di protestare la propria innocenza sui delitti che le vengono imputati, e di chiamare in testimonio l'Essere Supremo [...]. L'autore poi per dimostrare le costumanze di que' tempi ha con fino avvedimento introdotto nel suo quadro una vaga ancilla che sospesi i lavori dell'arcolajo, senza avvedersi dell'improvvisa sua movenza, fa leva allo sgabello su cui era seduta, e s'accoscia. Oh quanto n'è ingegnoso il trovato, quanta leggiadria nell'attitudine, quanta eleganza di abbigliamento! Per rispetto al colorito non ci è ammiratore del vero bello che non riconosca in Hayez un magistero di sapere sì ben legare in armonia anche que' colori che isolati sembrerebbero a guardarli i più disparati fra loro e i più difficili ad accordarsi. Egli sa a tempo a tempo azzardare tuoni freddi, contrapporli a tinte calde e luminose, e produrre con ciò un magico effetto. Per sì fatto azzardo però talvolta qualche parte non esce immune da qualche difetto, e tale ci parve la mano alzata di Maria Stuarda, le di cui ombre gettate sul palmo delle dita, peccano di una tinta soverchiamente fredda e nerastra" (1832)<sup>1325</sup>.

aa. "Il signor cavaliere *Carlo Bruloff* [...] prese a lottare colla poesia, chè un poema rappresenta il suo quadro. In una tela lunga quasi quattoridici braccia milanesi ed alta in proporzione ci offerse l'ultimo giorno di Pompei. [...] Diamo alcuni brani del racconto di Plinio, giacchè da questi i reggitori potranno più agevolmente formarsi un'adeguata idea del concetto adottato dall'artista e della disposizione dei gruppi ond'ha animata la scena medesima. [...]

Nella parte superiore del quadro l'atra nube addensata di sulfurei vapori, qual ci viene descritta da Plinio, sovrasta; e dalla destra del riguardante partono scoppi di vivissima luce biancastra qual suole apparire quella del lampo per la circostante oscurità: il bujo della nube solcato dalla folgore va grado grado scendendo a confondersi coll'avvampante vapore vesuviano. In mezzo del quadro e nella parte più illuminata giace una donna miseramente estinta alla quale è aggruppato un tenero pargoletto che con una mano ancora semiattaccata al pannolino pendente dal petto materno, e coll'altra appoggiata al terreno si scioglie in pianto. [...] Chi ha veduto il vero e sa vederlo, non può a meno di raccapricciare alla vista di sì miserando spettacolo e sentirne tutta la pietà. Questo pezzo sia per gli scorti sì bene intesi delle due figure che pel tuono vero e svariato delle tinte, pel tocco e per l'aria de' volti ricorda assalissimo il fare del Domenichino. [...]

Il gioco della luce che percuote i contorni di queste figure, situate quasi fuori del raggio, è meraviglioso, come sono mirabili le proporzioni, i caratteri delle diverse età, la singola espressione di esse, il vigore delle tinte succose e trasparenti [...].

Il destro lato del quadro vien chiuso da due episodi non meno importanti e per tenerezza e per ispavento" (1833)<sup>1326</sup>.

bb. "[Carlo Bruloff, *L'ultimo giorno di Pompei*] Sul fondo rosseggia il Vesuvio che minaccia la città. In questa, la disperazione d'un popolo che combatte colla foga e colla morte; la natura che scrolla gli edifici e scompone il lavoro de' secoli. Qui, donne aggruppate collo spavento nel cuore e sul volto; qui, gente che procaccia salvarsi in un monumento che minaccia rovina; altrove chi prende sul cocchio la fuga, e cavalli atterriti, infuriati, e cocchio e persone rovesciate: una madre estinta sul suolo e un fanciullo che la scuote; una famiglia che s'agruppa sotto un pallio e un fanciullo che si stringe alla madre, mentre un altro innocente si trastulla d'un'uccello che gli cade innanzi: un branco d'uomini che portano sulle spalle a salvamento un vecchio, che alza atterrito la mano al cielo: una canuta madre che prega a fuggire il figlio giovinetto, Plinio e la genitrice: uno sposo che tiene fra le braccia l'esanime compagna, inghirlandata di rose: gente che grida, che guarda, che trema, che cade, e il Vesuvio che butta, e i lapilli che piovono, e la saetta che illumina questa scena e questo momento; ecco il quadro di Bruloff. È un poema.

Fantasia grandissima, merito d'arte molto, disegno molto, difetti molti; e siamo i primi a dirlo, e ci fulminerà l'ira di quelli che solo intendono che si lodi.

<sup>1324</sup> *Esposizione di Belle Arti in Venezia*, ivi, n. 115.

<sup>1325</sup> I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XVII (1832), 71, pp. 386-419.

<sup>1326</sup> ID., *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, ivi, XVIII (1833), 81, pp. 244-87.

La distribuzione ha unità fra tanto scompiglio e disperazione; la forza di prospettiva, lo staccare delle figure dal fondo, tutto è mirabile; e quella del vecchio che è portato, si vede tondeggiare fuori del quadro. Affetto moltissimo nelle tre donne aggruppate, nella famiglia che è sotto al pallio, e che non invidia i più bei gruppi di Guido; così in tutte le altre raffigurazioni l'artista studiò i grandi maestri, e li riprodusse senza copiarli; egli leva il pennello e dice: son pittore anch'io.

Ma la scena è illuminata da' fulmini, la luce sparge un biancastro su tutti gli oggetti e su tutte le carni: sa egli il pittore dipingere bene una parte nuda del corpo, non rispetto all'anatomia ma alla verità delle carni? Quasi ne dubiteremmo, se non vi fosse una mirabile spalla d'uomo che porta, che qualunque grande maestro vorrebbe avere colorata. non già che Bruloff non sappia cercare tutte le parti d'una testa, d'una figura, e studiarle sul vero e disegnarle con correzione; ma la luce in questo quadro è tutta di convenzione, tutte le carni vedute d'appresso tengono d'una tinta verdognola, e ciò per ottenere a chi guarda da lontano, quell'effetto del fulmine. di ciò non si potrà certo condannare Bruloff: egli vi risponderà sempre, questo è risultato della luce che illuminava quel momento; e conviene credere sulla sua parola. quadro avrà fatto un lavoro a luce diversa, allora si potrà portare più posato giudizio. [...]

Dunque si dia pure merito a Migliara, a Canella, a Borsato, ma fin dove il consentono i confini che si prescrivono; quella che può retribuirsi a Paganini a raffronto di Rossini. [...]

Il paesaggio dev'essere di composizione, e di varie parti studiata dal vero deesi formarne un insieme, con linee grandiose e varietà, e non si dirà mai vero paesaggio la copia d'una veduta parziale. [...]

[In questi fogli sono stato più severo che in quelli milanesi:] me ne mossero specialmente due cose. Innanzi tutto l'istituzione di questo giornale veneziano, redatto sotto gli auspicii del sommo Cicognara, e che pare destinato più ad istruire che a ricreare, più a rimeritare giustamente che a prodigare incensi. L'altro, l'indiscrezione degli artisti i quali non vogliono che lodi, e la pecoraggine degli scrittori che seguitano tutto di a tributarle: quindi è prostituita la verità, e le arti non progrediscono. Si sono date agli artisti di Milano lodi che non ebbero né Raffaello, né Tiziano, né Michelangelo, e non sono contenti, e tutti pretendono essere proclamati grandi, e guai se si osa dire uno dei cento difetti che nota nelle loro opere il pubblico. Omai corrono anch'essi la sorte che tocca agli scrittori, i quali si pigliano dai giornali dei buoni rabuffi, e stanno loro bene, perché gli incitano a studiare ed a fare meglio. In quanto a noi ci crediamo ben poca cosa, ma d'ora innanzi, o lasceremo di parlare d'arti o usaremos la frusta del Milizia. Almeno saremo certi che i lettori crederanno che ne muove la sola coscienza nelle lodi e nelle censure; perché, liberi come l'aria che respiriamo, non sogliamo prostituirci a nessuno, mai" (1833)<sup>1327</sup>.

cc. "[Sull' *Ultimo giorno di Pompei* di Brjuloff:] Domandiamo adunque se l'arte magistrale del Sanquirico non giungesse in una scena notturna ad ottenere un maggiore effetto, che non ottiene il dipinto del Bruloff esposto alla luce del giorno? In quel caso noi risponderemmo, che ove ci manchi l'effetto morale, andremmo sempre a vedere quello spettacolo che parla con maggior illusione ai nostri sensi" (1834)<sup>1328</sup>.

dd. "Francesco Hayez.

*Bonaventura Fenaroli – Quadro a olio per commissione del sig. conte Ippolito Fenaroli di Brescia*

La città di Brescia era da lungo tempo sotto il dominio della Repubblica Veneta, allorchè nel 1511 fu presa dalle armi di Luigi XII: Ippolito Fenaroli vedendo che doleva a' suoi quel mutamento di stato, fece partito di ritornarla all'antica signoria, ma scoperta la pratica da' Francesi, il cercavano a morte: corse a salvarsi nella chiesa del Carmine, e si nascose nella tomba de' suoi maggiori: furono a lungo inutili le ricerche, nessuno sapeva ove ei fosse, quando il fido suo cane, seguendo il naturale istinto, messosi sulle orme dello smarrito padrone, ne scoprì il nascondiglio: furono i nemici intorno il Fenaroli, il presero, ma egli colla sua daga animosamente si ferì al petto, e morì raccomandando ai figli la propria memoria. Ecco il momento che Hayez prese a rappresentare a figure un terzo dal vero.

Nel mezzo primeggia un gruppo di gran movimento; il Fenaroli si è ferito; chi a destra lo prende per gli abiti al petto, chi a sinistra l'afferra pel braccio, altri addietro gli pone le mani nei capegli, altri con una fune procaccia avviluppargli una gamba; e Fenaroli intrepido, con aspetto di singolare fermezza, fra quello strazio, guarda il figlio vicino, e pare ispirargli il proprio coraggio. A destra vi è un comandante che in attitudine violenta ordina sia stretto fra ceppi, e dietro gli raggruppate molte persone atteggiare di pietà e di terrore. A sinistra un giovanetto che raccolse la daga con cui il Fenaroli si ferì e la guarda; due donne che per avventura erano in chiesa in quel momento, in attitudine di meraviglia; altri spettatori che s'affollano, che guardano, e alcuni soldati vestiti di tutt'arme, che procacciano tenere lontana la moltitudine. In mezzo il fido cane che scoprì il padrone: in un angolo una povera cieca inginocchiata, che udendo quel trambusto, cerca brancicando le proprie cose e la raccolta elemosina per porle al sicuro.

In questo modo Hayez sa riprodurre non una gretta pagina di storia come Rollin, ma offrirla in azione come Tacito e Davila, e formare delle sue composizioni la vera pittura storica. Ei si solleva al secolo in cui seguì un avvenimento, ne studia il carattere dell'età e degli uomini, e quel secolo è redivivo mercè il suo

<sup>1327</sup> D. SACCHI, *Accademia di Milano*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 7, pp. 355-72 .

<sup>1328</sup> *Sull'indole delle belle arti italiane nel secolo XIX*, «Poligrafo», n. s. I (1834), 1, pp. 7-9.

pennello. Non tutte le raffigurazioni d'un avvenimento hanno il carattere della pittura storica, e spesso ne vediamo alcune che non ne tengono l'indole: in questa menda cadono ancora molti pittori del nostro secolo, e nella scuola Romana vi cadde lo stesso Camuccini. La vera pittura storica pare che la sentissero primamente i Veneziani, e la espressero in que' grandi dipinti del palazzo ducale, ove consacrarono co' più grandi pennelli i fasti delle loro glorie. Hayez lesse su quelle pareti le lezioni che parlavano del presente e del futuro, e quando dipinse i casi del Carmagnola, le sciagure della Stuarda, gli affetti di Giulietta e Romeo, fu storico come Macchiavello e Robertson, fu novellatore e poeta come Da-Porto e Shakespeare. Lo stesso fecero nel nostro secolo e in Lombardia, Diotti nel Leonardo alla corte dello Sforza e nell'Ugolino; Palagi nel Colombo e in altre opere.

In questo nuovo quadro di Hayez infatti è riprodotta l'indole dell'età, nelle passioni, nei caratteri, nei costumi. In quanto al merito d'arte, le molte figure sono raggruppate con movimento, senza l'esagerazione che non consente col carattere d'un'arte d'imitazione; distribuzione savia, armonica: forza di prospettiva molta, talchè si vede la parte del tempio distendersi dinanzi allo sguardo, l'aria tremolare in mezzo alle figure che distaccano dal fondo. Il colorire d'Hayez sente della patria scuola e nell'arieggiare e nell'impasto di alcune teste, nel trovare d'alcune tinte, vi si scopre il fare di Paolo Veronese. Mirabile è la testa del Fenaroli, sebbene alcuni trovino qualche menda nell'attaccatura all'imbusto; belle e nell'insieme, e nel partito degli abiti le due donne, variate nelle vesti e nelle armature tutte le altre figure, sebbene parecchie teste, secondo alcuni, lasciano desiderio d'essere più finite: ma Hayez è pittore di getto, dipinge liberamente alla prima e più non ritorna a tormentare i colori: ei segna orme di genio e passa. Questo quadro rinnova le lodi che gli acquistarono Maria Stuarda e Pietro l'Eremita" (1834)<sup>1329</sup>.

ee. "I nostri pittori storici della giornata vanno pazzi pei soggetti tragici. Pochi sono i quadri di tal genere che non contengano un assassinio, o un suicidio, o un supplizio... La morte è il protagonista obbligato di questi dipinti alla moda. La truce musa di Alfieri colle sue passioni nell'estremo parossismo, abbigliata colle fogge del medio-evo, ha piantato da alcuni anni in qua il suo trono nelle aule di Brera. [...]

[Hayez] Un altro dipinto storico [...] rappresenta i Missolungiti che abbandonano al ferro e alle fiaccole del nemico la patria indarno difesa dal sangue di mille eroi. Fa dispetto a vedere come (e per quale ragione or non cerco) l'esimio pittore sia stato costretto a trattare in troppo anguste dimensioni un soggetto sì eminentemente solenne e grande.

Hayez ha ideato con meraviglioso ingegno un aggruppamento di persone in vario modo atteggiato, ma tutte esprimenti con potenza di effetto il doloroso abbandono a cui son forzate dall'ottomane scimitarra. La maestosa figura di un sacerdote greco che colle parole e colla benedizione di Cristo conforta i miseri profughi, signoreggia la composizione e sembra ne leghi tra esse le varie parti nel modo stesso con cui i diversi gruppi sono intorno a lui vincolati da un solo e medesimo affetto, il dolore della patria perduta. La commovente scena è illuminata dal rossigno raggio della sera, e lo sfondo del cielo e le appendici dei fabbricati vicini e lontani, lumeggiati con una maestria non concessa che al genio, pare accennino per fino il silenzio della solitudine, lo squallore dell'abbandono. È inutile il dire che questa composizione, per quanto stupenda, ricorda un po' troppo l'altro dipinto di Hayez rappresentante i profughi di Parga. Solo farò notare che né in questa né in quella tela il pittore (cred'io, per colpa delle meschine dimensioni) poté dare al disegno un sufficiente carattere di grandiosità. – Ambe le volte egli dovette raffigurare, non tutta la catastrofe sviluppata per intero nei vari punti della propria desolante vastità, ma un solo episodio più o meno circoscritto della catastrofe stessa. Ed ora in fatto nella tela di cui parlo non abbiamo sott'occhi la sciagura di un'intera popolazione espressa in una varietà di incidenti più o meno svolti, ma solo il dolore uniforme e circoscritto di poche famiglie, o dirò anche di una sola famiglia, se concentrando il più efficace interesse sulla figura del sacerdote che tutte l'altre domina, siam costretti, per virtù dell'artista, a considerarlo come l'unico padre di quel drappello d'infelici, come il protagonista dell'azione. [...] La terza tela storica di Hayez, assai più grande delle altre, rappresenta Ventura Fenaroli nell'atto in cui, tratto dai soldati francesi dal sepolcro nel quale erasi celato, vien trascinato dalla chiesa del Carmine in Brescia, al patibolo già per lui alzato. [...] L'artista si è dapprima empito l'animo di tutte le più gagliarde emozioni che gli vennero suggerite dal suo soggetto, indi le ha accumulate in questo principale centro drammatico. Forse la mossa ardita e un pochino teatrale del comandante francese, che co' suoi cenni violenti insulta la sciagura del Fenaroli, non giova gran fatto all'unità dell'interesse che tutto vorrebbe raccolto sull'infelice bresciano: però, stando nel riguardante un marcato contrasto di affetti, gli fa parere più animato il movimento del disegno. Da un lato la fredda violenza che trionfa, dall'altro la disperazione cupa che vorrebbe spegnersi in sé stessa: queste due diverse impressioni si giovano con una, direi quasi, reazione vicendevole; l'una dà vigore all'altra" (1834)<sup>1330</sup>.

<sup>1329</sup> D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti in Milano nel 1834*, «Gazzetta di Milano», 1834, n. 258, pp. 1017-1018.

<sup>1330</sup> G. B[ATTAGLIA], *Alcuni cenni sull'esposizione delle Belle Arti nel Palazzo di Brera. Articolo primo. Dipinti storici di Francesco Hayez*, «Barbieri», II (1834), n. 75, pp. 298-99.

ff. “Tu non sai se primamente debba ammirare l’assieme della scena che serve di teatro all’azione o i varii gruppi che con atti più o meno marcati espongono l’azione stessa. Se osservi al paesaggio tu vedi con arte mirabile distribuite le masse, dispensata la luce e alternata colle ombre, le tinte armonizzate da un occhio avvezzo a vedere in pari tempo il bello nella verità e la verità nel bello; se osservi le figure, contempi il movimento, la vita delle macchiette isolate, l’onda confusa della folla dei combattenti. Ogni menomo tocco del pennello, ogni menomo lume ch’esso getti su quelle fogge d’armi, su que’ morioni, su que’ cavalli coperti da bardamenti di ferro, su quelle corazze pesanti, ti accenna l’artista-poeta che, tratto il pensiero de’ suoi lavori dalla storia maestra d’ogni bell’arte, ne fa scaturire quasi con magia tutte le idee accessorie, ond’è indicata a caratteri indelebili l’indole speciale dell’epoca che somministrò l’argomento. [...]

[Dipinto raffigurante l’episodio di Ferrau:] se le minutezze indicate dal poema non sono in esso osservate, in compenso tu contempi nell’assieme del paese, della luce, del cielo, dell’acqua, delle rupi, degli alberi una tal qual tinta magica che per poco non chiami appunto ariostesca” (1834)<sup>1331</sup>.

gg. “[Giuseppe Sabatelli:] L’Otello e Desdemona di questo giovine pittore è lavoro ammirabile per il bell’insieme e per la venustà della composizione, per la splendidezza, per l’armonia singolare del colorito. Se il vero tipo africano non si nota nel volto del marito, pieno per altro di profonda espressione, se forse più teatrale che vero è il suo atteggiamento, se i caratteri di un’indole singolarmente soggetta all’impero degli affetti non traspiono dai pienotti contorni del viso della giovine veneziana, è d’altra parte sì bella, nella sua medesima semplicità, la mossa delle due figure, è sì corretto il loro aggruppamento, sono eseguiti con arte sì fina i particolari tutti del dipinto, che ogni lode non può esser troppa per esso” (1834)<sup>1332</sup>.

hh. “[Hayez, *Ventura Fenaroli arrestato nella chiesa del Carmine di Brescia da’ Francesi; fatto del secolo XV:*] Noi vorremmo che ai pittori non si limitasse la facoltà creatrice con argomenti che il più delle volte sono privi di uno speciale effetto pittorico. Parecchi tratti di storia belli e rilevanti per loro stessi, sono di tal fatta che anche al più valente artista cui stia a cuore la verità, la quale vuol essere rigorosamente osservata trattandosi di storia, non porgono suscettibilità a venir ben rappresentati in pittura, o per lo meno riescono poco intelleggibili. E noi crediamo uno degli elementi principali ad ottenere buon effetto l’evidenza; cioè trattare subbietti o molto noti nella storia, o per lo meno tali che per qualche cospicuo carattere mettano voglia di conoscerli.

Chi guarda questo dipinto e non abbia minutamente nella memoria gli annali di Brescia, è difficile che possa indovinare il subbietto di questo quadro dal conte Fenaroli allogato all’Hayez. Chi mai veggendo quel cane, che taluno crederà ivi introdotto dalla bizzarria del pittore, s’immaginerà che fu desso che svelò agl’invasori francesi il suo padrone, il quale per sottrarsi alla loro vendetta (perciocché egli aveva esortato i Bresciani a resistere loro) s’era nascosto in un sepolcro della chiesa del Carmine? Chi mai avrà saputo indurre i fatti anteriori a quella azione? [...] Le passioni sono sì bene disposte che le une servono di contrapposto alle altre, e concorrono poi tutte a formare un insieme svariato e concorde” (1834)<sup>1333</sup>.

ii. “In due distintissime classi si dividono, a parer nostro, i quadri storici de’ moderni pittori. All’una, che è la principale, appartengono quelli i cui soggetti rappresentando un fatto nel quale abbia principale azione la moltitudine, quest’azione si manifesti in una bene ordinata varietà di gruppi tra essi collegati da un evidente pensiero di unità, che emerga dall’espressione di un generale sentimento raffigurato nelle sue più svariate forme. Spettano all’altra classe quelle tele per solito di minor dimensione, che il pittore destina alla rappresentanza dei così detti episodi storici, ossia di que’ fatti la cui azione sia svolta da un piccolo numero di personaggi, ed offra in questi l’espressione degli affetti tanto più viva, quanto meno numerosi sono i modi coi quali può essa manifestarsi. [...]

[Hayez, *Adunanza di Clermont:*] Ci faremo lecito osservare che colui il quale la prima volta si affaccia ad essa, rimane facilmente colpito da un confuso senso di sorpresa, non bene sapendo dire a sé stesso se una sola o se più emozioni abbia voluto in lui destare il pittore; se siasi proposto di esprimere un grande affetto, il quale scendendo da una o più figure protagoniste e dominanti, si diffonda gradatamente sulle altre intorno ad esse con bella varietà distribuite, o se mirasse a porre tanti centri d’azione più o meno efficace in tutti i diversi gruppi, sicché l’interesse drammatico venisse a larga mano. Quanto a noi pensiamo che l’Hayez, senza curarsi gran fatto di dare all’insieme della sua composizione un marcato

<sup>1331</sup> ID., *Alcuni cenni sull’esposizione delle Belle Arti nel Palazzo di Brera. Articolo secondo. Dipinti di Massimo d’Azeglio*, ivi, n. 76, pp. 301-02

<sup>1332</sup> ID., *Alcuni cenni sull’esposizione delle Belle Arti nel Palazzo di Brera. Terzo articolo. Marchesi, Manfredni, Sangiorgio, Lipariti, Sabatelli, Podesti, Molteni, Moja, Gallo Gallina, Roberto Focosi, Elena, Bisi, Poggi, Sogni, Lucchini, Elena, Bagatti Valsecchi, Corte, Tagliani, Manzoni, Canella, Migliara*, ivi, n. 77, pp. 307-08.

<sup>1333</sup> G. MOSCONI, *Pubblica esposizione di belle arti in Milano nell’anno 1834*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», I (1834), n. 10, pp. 317-431.



carattere di unità, stette pago ad idearne in modo le parti diverse, che ognuna di esse offerisse un interesse distinto e parziale, peraltro collegato all'intenzione generale del soggetto da un sottile nodo, non del tutto impercettibile a chi bene osservi il suo quadro. L'entusiasmo religioso destato nella moltitudine dall'ispirata eloquenza dell'Eremita; ecco il pensiero che l'Hayez pensò dilatare nelle diverse parti del dipinto in discorso; ecco l'affetto principale ch'ei suddivise in più modi, o, per dir meglio, diffuse come un'aura vitale che animasse i molteplici gruppi, e le varie speciali masse che col loro insieme formano la massa generale, il popolo" (1835)<sup>1334</sup>.

jj. "[Melini, *Diluvio Universale*:] Affetti dominanti nel quadro del Melini sono la disperazione che strappa la bestemmia, con molta energia espressa e nelle tinte del volto e nello sguardo e in tutta la mossa della figura protagonista; un gelato terrore, raffigurato in quel vecchio che, accoccolato entro il mantello, paventa quasi di alzare gli occhi a quelle saette che già illuminano per l'ultima volta i gorgi muggenti che lo ingoieranno; uno spavento desolato nella giovane donna che, studiosa a far riparo del suo corpo al bambino che stringe al seno, mostra come il materno amore le renda e mille doppi più terribile l'aspetto della vicina morte... [...] Pieno di focosa energia ci sembra il modo col quale il bravissimo Melini concepì il suo poetico pensiero, e che tutto mira in esso a scuotere gagliardamente il riguardante" (1835)<sup>1335</sup>.

kk. "*Valenzia Gradenigo davanti agli inquisitori*, quadro di mediocre grandezza, e commissione del signor cavaliere Andrea Maffei. Il pittore ha voluto presentare questa patetica scena nella piena luce di un sole dorato. Ciò non favorisce molto né la qualità dell'argomento che prese a trattare, né il più felice effetto della sua invenzione, oltrechè non pare questa gran luce perfettamente convenire agli usi di que' cupi Veneziani, che a que' tristi tempi presiedevano ne' consigli, e massime ne' casi di così solenne tristezza. Ciò nulla meno, ove il pittore ha mancato nella scelta dell'effetto, ha potuto supplirvi con grande artificio e magia, nel modo come ha saputo trarre il sole sopra le tre maestose figure che occupano la miglior parte del quadro. Il fare che tenne il signor Hayez nel dipingere questi tre del consiglio, è il più bello che mai, tutto veneziano per originalità e freschezza di tocco, e per ispirito di veder paolesco. Gravi, severe ed espressive sono queste figure, e ben mal volentieri si distaccano gli occhi da esse, per porli su quella infelice svenuta, la cui pallidezza è veramente estrema, non solo per l'orribile sua situazione, come doveva essere; ma perché il pittore non s'accorse d'averne un poco ecceduto nel caricare il pennello di biacca, tanto che noi non possiamo persuaderci ch'essa sia così estremamente pallida, solo perché il suo sangue si sia tutto concentrato al cuore, ma piuttosto perché il pittore non ha voluto porvene nelle vene. Alcune leggiere velature, che a lui piacesse dare a quelle carni, la lascerebbero tuttora svenuta di mortale pallore, e farebbero più vera ed interessante questa bella figura.

La musa del signor Tommaso Grossi fu spesso ispiratrice a' nostri artisti di belle opere pittoriche, ed anche il signor Hayez ha voluto tributarvi meritatamente il suo ossequio. Il quadro che tolse a dipingere dai *Lombardi alla prima Crociata* è la *Partenza di Saladino*. Di esso a lungo non vorremo trattenerci, poiché ne aspettano altri più interessanti lavori del medesimo autore. Non però trascureremo di avvertire, che si trovarono molto ben disegnate e dipinte alcune schiave di color nero, o meridionale; e perché ad un *Pirata* debbono certo piacere argomenti di simil natura, questi se ne mostrò molto invaghito, e non gli parve un tal lavoro meritare altra critica osservazione, se non quella, che la vaga Ghiselda appoggiasse con maggiore abbandono la sua testa sul petto della dolente madre. Se ne rallegrò il signor Hayez, ma non ponga il suo quadro all'avventura del mare, poiché una così parziale preferenza potrebbe riuscirgli pericolosa.

Veggio un mare agitato, un orizzonte tetro e procelloso, ed una picciola barca librarsi in un'onda pericolosa. In essa stanno varie persone comprese da terrore, e intente tutte a difendersi dall'infido elemento. Sono Greci moderni. Quest'*Episodio di storia greca moderna* tratto dal Mosconi, è condotto dall'Hayez con quell'arte sua propria, ond'offerì già tanti altri bellissimi quadri di simili soggetti. Ai perfetti costumi di queste figure, ai giusti caratteri ed ai moti, ben si ravvisa questa esser gente della moderna Grecia, cui il novello valore fu pari all'antico. Due naufraghi corpi galleggiano sopra le acque, l'uno è di giovine donna, e l'altro d'uomo gravemente ferito. Con quanta ansietà non s'adoperano quelli addetti alla barca, onde trarre a sé i due infelici che lottano colla morte? La composizione è tale, non solo da soddisfare a' più critici, ma da sorprendere ogni più fino conoscitore dell'arte. In questo quadretto si conosce quanto valga il veneziano Hayez, sì pel tocco vero e spontaneo del suo pennello, come per l'armonia e per ogni pregio di arte. Qui è tutta la nostra simpatia per questo distinto pittore, il quale si toglie fuori dall'ordinario, elevandosi a un genere tutto suo, e veramente degno della storia. In mezzo a tanti singolari meriti, quanto meglio sarebbe stato pel signor Hayez, se nel dipingere il fondo di questo quadretto, avesse dato minor corpo a' suoi colori, e così tenuta in tono e leggiere quella linea cupa di mare, che pare quasi dipinta su di un muro poco levigato!

<sup>1334</sup> B[ATTAGLI]A, *Pubblica esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, «Figaro», I (1835), n. 75, pp. 297-98.

<sup>1335</sup> ID., *Pubblica esposizione delle belle arti nel Palazzo di Brera*, ivi, n. 77, p. 306.

Or siamo al grande quadro dello stesso autore, oggetto di molti discorsi e contraddizioni. Sono due piccole fazioni quelle che muovono tanti dispiaceri sopra di una cosa, la quale per sé stessa non ne dovrebbe suscitare alcuno. Ma, e come puossi dar redini alle opinioni? Queste sono varie e molte come i fiori di un prato; e quando un artista, comunque valente, mette al pubblico i prodotti del proprio ingegno, non deve lasciarsi sorprendere od avvilire da tanti pareri o sentenze, spesso incautamente lanciate non col miglior garbo. Al bravo signor Hayez facciangli scudo i molti egregi lavori eseguiti da varii anni in Milano, in Roma ed a Venezia, e il pubblico voto, che sempre si spiega a suo favore, ogni volta che regala l'esposizione di qualche sua bella opera.

Piacque ai fratelli Taccioli di commettere al signor Hayez un quadro di soggetto farraginoso e interessante, perché riguarda uno de' principali avvenimenti della storia italiana, e perché atto a dimostrare molte e variate commozioni in un popolo, ove tutte le condizioni, tutte le età, e tutte le passioni in ambo i sessi, possono avervi concorso. *Urbano II* nell'occasione della prima crociata, assistito da Pietro l'Eremita, tenne nella decima seduta il concilio sulla gran piazza di Clermont, seguito dai cardinali e da immensa folla che presto vi accorse. Tale si è il soggetto che venne trattato dal signor Hayez, e che si vide esposto in una delle sale di Brera unitamente agli altri lodati suoi lavori. Chi si portò a vederlo, potè osservare che sopra questo quadro la maggior folla si adunava, folla non del tutto volgare, ma commista ad artisti, e ad altre persone cui la gentilezza, l'erudizione e il buon gusto fanno un distinto fregio all'elevata loro condizione. E su questo quadro appunto il concorso maggiore vi faceva la maggiore fermata, tanto la ricca pittura offeriva di trattenimento e d'interesse a' più difficili adoratori del bello. Gli osservatori di tale dipinto non erano silenziosi, come d'ordinario avviene sugli altri, ma agitatisi e parlanti oltre l'usato.

La storia delle Crociate di Michaud fu la scorta onde l'artista fermò i tratti principali della sua composizione, supplendo al rimanente co' verosimili creati dalla sua immaginazione, pochè a poche delle molte figure che abbiamo sotto gli occhi puossi attribuire un nome storico.

“Ademaro de Monteuil vescovo di Puy fu il primo a prender la croce rossa dalle mani del pontefice”, e tutto il seguito giurò vendetta per la causa di Cristo, e molti, scioltisi da ogni discordia, si misero di concerto la croce rossa di panno o seta, promettendo perfetta sommissione agli ordini del concilio. Forma campo al quadro la gran piazza di Clermont, e la sua cattedrale di gotica architettura. Nel bel mezzo, elevato sopra un trono, vedesi il pontefice tutto inteso a dispensare le croci rosse, e il vescovo di Puy prostrato in grande venerazione la riceve dalle sue mani. Pietro l'Eremita sta esortando, con tutta la forza del suo entusiasmo, il popolo alla grande impresa: coll'una mano innalza il piccolo crocifisso, e coll'altra, alzando il dito indice, richiama per l'ultima volta i pensieri delle turbe a quel Dio per cui vengono prese le armi, e dal quale solo dipendono tutte le umane vicende. Fra i tanti gruppi onde si compone questa scena, neppur uno ve n'ha, che non sia di qualche forte effetto, e non della più vera e commovente rappresentanza. V'ha la discordia che dimette il suo furore, e, riconciliati gli animi, si confermano nell'amore col bacio di pace; l'amor filiale, il paterno, il coniugale, e tutte insomma le fiamme onde può accendersi un uman cuore. Questo dipinto è un compendio di tanti quadri, delle più belle e simpatiche allusioni, eppure gli accigliati precettisti, puristi, estetici, od altro, come più piace chiamarli, vi trovarono male intesa, anzi confusa la composizione. Durarono grande fatica a rinvenirvi il protagonista: videro tutto distratto questo popolo d'amazzoni e d'eroi, dalla dovuta attenzione a chi si squarcia il petto per predicare, ed a quel Gregorio cardinale, il quale poscia salito sulla cattedra di Pietro, si nominò Innocenzo II, e che ora tutto maestà e fervore sta leggendo ad alta voce la formola di generale confessione. Non vi si ravvisò prospettiva lineare, né aerea; né effetto, non natura. Anzi a tanto si giunse, e non sappiamo con qual verità, che non si rinvennero neppur le pupille agli occhi di molti di questi crociati e crociate. Valga il vero, ma una tanta detrazione a un artista com'è il signor Hayez, è certo non molto sopportabile cosa. Questo bravo pittore non ha bisogno di difese; la sua opera lo difende abbastanza, quando sia veduto da occhi senza prevenzione di scuole o di precetti, che, quantunque ottimi, non sono sempre applicabili a tutti i pittori, e intendiamo anche de' valenti.

Il signor Hayez da qualche anno, se non ha cangiata per intero la sua maniera, l'ha però certo di molto avvicinata ai modi della scuola veneta, più che non usava per il passato, quando, cioè, tanto finiva le sue figure, e dava ai volti ed ai velluti quel *crystallino* e quel *lucido*, che a moltissimi assai poco piacevano. Né i suoi colli contorni e i suoi abitini senza pieghe né partiti, valevano molto a conciliargli la stima de' veri intelligenti. Ma ora, che alle sue carni non dà tanto liscio, per usare le espressioni de' suoi avversarii; ora che stringe meno i suoi abiti addosso alle sue figure, e corre più franco e naturale nel suo vestire e piegare, non sappiamo che far plauso alla sua nuova maniera, e lo invitiamo di cuore a proseguirla, sia nella verità e schiettezza del tocco, sia nella prontezza, vivacità, ed espressione delle sue figure. Il suo quadro d'Urbano II, sebbene non vada immune da varie mende, e non sia eseguito con tutte le leggi del codice di Lionardo in pittura, pure è tale quadro, che sa di un merito molto avanzato nelle ragioni dell'arte, e da essere concesso a pochi sommi artisti moderni di farne uno simile; e forse molti di quelli che saranno di

lui più corretti e severi nello stile e nel comporre, non avranno l'originalità, la grazia e la natura di un Hayez, cui solo è dato giungere a tanto col suo valore" (1835)<sup>1336</sup>.

II. "La terra veneta, che ha dato pel corso di varii secoli illustri nomi nell'arte della pittura, ha pure veduto a proprio trionfo staccarsi, non solamente dalle scuole straniere, ma ancora da quelle migliori di tutta Italia, distinti talenti che, conoscitori della di lei sovranità nel colorire, vennero a farsi suoi figli, e qui succhiarono dalle opere degli antichi maestri e da quelle de' viventi quel purissimo latte che a poco a poco destando in essi i medesimi bisogni del cuore li fece degni di gareggiare co' primi fra lor fratelli e coronarli di quell'alloro che qui cresce soltanto, ch'è omai rispettato da ogni nazione, e che nessuna altra terra potrà toccare giammai. Soverchia fatica sarebbe l'enumerar tutti quelli che dopo il felice risorgimento delle arti, dall'istituzione della nostra Accademia, vennero qui a tale oggetto, ed altrove ora figurano quali dotti coloritori. Alcuni però di questi presero anche stanza nel nostro suolo e si chiamarono figli, oltrechè di scuola, della terra che videli crescere a proprio onore e decoro: uno di questi è Lodovico Lipparini, nato in Bologna, nome troppo cognito perchè s'abbia ad accompagnarlo di lodi e del quale imprendiamo a parlare.

Le spaventose conseguenze del primo delitto di sangue che si compì sulla terra furono rappresentate dall'insigne pittore in una gran tela ove, per commissione del sig. Ambrogio d'Uboldo milanese, dipinse l'esilio del disperato Caino e della sua sventurata famiglia.

Imperfetta è quell'opera dalla quale si parte soltanto un primo colpo di effetto, il quale va poco appresso scemando a misura che s'innalza e si stende sovr'essa il criterio dell'osservatore, quel criterio che vuole disegno, scienza anatomica, colore espressivo e saggia condotta d'ogni singola parte in relazione e perfetta armonia con quella prima invenzione che eccita appunto dapprincipio la migliore impressione e costa forse all'autore la minore fatica. Imperfetta ancora è quell'opera che, condotta con tutti i doveri imposti dall'arte, sacrifica a questi i voli del genio e dà una fredda idea delle umane passioni senza muovere il cuore a nessun palpito. Ma quell'altra opera che a prima giunta ti scuote od incanta, e va crescendo collo scrutinio della ragione e t'invita alla gioia od al pianto, all'ira od allo spavento, e presenta all'occhio che ne scorre la sua superficie, qui l'espressione d'una testa che si lega con quella di un'altra o ragionevolmente se ne disgiunge per diversa passione che forma un felice complesso coll'azion generale, e là vede le parti tutte che all'intero rispondono, così che più la miri e più cresce ed empie te stesso di sè medesima, quell'opera, ad onta forse di qualche menda impossibile ad evitarsi ne' lavori dell'uomo, sarà opera degnissima di lode, sarà da offrirsi ad esempio e modello per quelli che battono la via delle arti e per quelli che fanno loro delizia delle medesime.

E tale è l'opera del Lipparini. Invenzione, disegno, colore vanno qui a gara e formano un complesso di bellezza difficilmente imitabile.

Su sterile e disastroso suolo di aspro granito si succedono i vacillanti passi del delinquente. Alla sinistra stassi la moglie affettuosa, alla destra un tenero figlio, che ancora non giunge al primo suo lustro. Niun pensiero occupa il reo dei suoi compagni infelici, imperocchè tutto è pieno dell'ideal del suo delitto e di quella maledizione che senza posa lo incalza. Nulla vede egli senonchè la meteora che lo persegue, a cui la testa rivolta, contraffatta già dal più alto terrore, pare che con roco grido e inarticolata parola provochi l'ira tremenda a scoccare la folgore che dovria incenerirlo.

Le pupille isolate in mezzo alle spalancate e livide palpebre e la fronte spaventata ed arditata, in mezzo a cui lampeggia il segno impostogli dall'ira d'Iddio, riflettono un raggio di luce sulfurea che di ribrezzo riempie l'osservatore. Le chiome irte e scomposte, i masseterii rigonfi e le nari allargate lo sdegno palesano che in quel perfetto petto e in quell'anima sanguinaria e feroce s'innalza anche contro chi teme. Sì, sdegno e spavento, passioni difficili ad essere interamente rese anche separatamente colla pittura, sono mirabilmente accoppiate e palesate in questa bellissima testa: e son suffragate con tutta saggezza dalle espressioni delle braccia, mentre il destro in avanti protendesi ed apre la mano che pare agitata e tremante, e l'altro si chiude col pugno serrato sul petto alla regione del cuore quasi a reprimere il tormentoso dibattito di quella rabbia che l'ha investito. Il petto espanso e il dilatato torace sembrano angusti a capire l'interna guerra. Ogni parte insomma di questo corpo ne' suoi risentimenti anatomici palesa un'agitazione generale ed uno spasimo simile a quello che l'occhio meravigliato ammira nella greca figura del Laocoonte.

La tinta bronzina delle sue carni lo mostra quale ci viene descritto dalle sacre carte, cioè, robusto agricoltore ed indurato alle fatiche della coltivazione ed alla sferza del sole. Una pelle di tigre che copre la sua nudità compie l'espressione feroce del maledetto. Non è però che così colorito perda egli benchè menoma parte di quella nobiltà che deve risiedere in tutte le forme del primogenito di que' padri che furono opera intera della Divina mano Creatrice.

E quando l'occhio si ferma sulla faccia della mesta creatura che gli sta alla sinistra, vede tutto ciò che di più tenero e commovente può presentar l'arte emula della natura.

<sup>1336</sup> C. PORRO, *Esposizione delle Belle Arti in Milano. Del settembre 1835*, «Ricoglitore Italiano e Straniero», II (1835), pp. 428-51.

Il concepimento di una delicata espressione costa nessuna fatica ad una mente che sia aiutata dagli impulsi d'un sensibile cuore, e che abbia tanto acquistato di scienza nello studio della natura, quanto basti a conoscere l'inconveniente per evitarlo e a fermare in sè stessa tutto ciò che conviene coll'idea che vassi formando. Ma il ritrar poi su tela deserta d'ogni traccia e d'ogni linea, ritrarre con segni l'immagine concepita, con segni tutti convenienti allo scopo prefisso, dei quali uno meno felicemente condotto basterebbe di per sè solo a tradire questa espressione, a renderla equivoca anzi diversa, oh questo è dato a que' pochi che, forniti prima di tali doni, unirono poscia ad essi una pratica acquistata a forza d'opere scrupolosamente studiate e con ciò educarono l'occhio e la mano obbedienti ministri della mente e del cuore. E questo fu dato al Lipparini.

Ed infatti, ecco bellissima giovanetta già moglie, già madre, e madre e moglie infelice. Quella nobile faccia impallidita è rivolta al disperato suo sposo; ma il grand'occhio, circondato di pianto che non trabocca come accade nel duolo più intenso, s'innalza a parte diversa da quella infocata e minacciante, quasi cercando per l'ampia volta de' cieli il raggio vivificatore della speranza. Le labbra smorte e convulse pare emettano con un sospiro una calda preghiera al Reggitore supremo, preghiera ch'esce dal petto deserto di questa speme. Le lunghissime chiome, che in disordinato errore discendono pel collo e le spalle, maggiormente significano l'agitazione del cuore e il disperato dolor che premesse a men furente e più profondo dolore. La sinistra mano, poggiandosi al braccio di Caino, pare s'adopri a scuoterlo dal suo spavento e par che la destra, aperta quasi a mercè verso il cielo, domandi misericordia del reo. Bella nelle forme corporee, diresti che lo spirito d'un angelo in essa si chiude e fa caro e gradito ogni suo movimento benchè non alla gioia ma al compianto t'inviti. Sì, un'anima tenera e melanconica troverà sempre in questa bella creatura tutto ciò ch'è atto a destare le più dolci emozioni del cuore. Le candidissime carni e le forme tornite presentano mirabile contrapposto alle forme quadrate ed al robusto colore dell'altra figura. Ed ardire fu quello di porre a sì immediato contratto azioni, passioni, tinte, caratteri tanto differenti fra essi; ma fu ardire commendevole nel Lipparini che ben sapeva per quai modi avesse ad unire nell'espressione generale le svariate espressioni, ed armonizzare insieme i variati colori.

Il tenero figlio ignaro della reità del genitore, perchè nella mente innocente non può penetrare idea tanto inumana, occupato in parte dalla desolazione del padre e stanco in parte pel faticoso viaggio innalza le braccia, e pare si dolga di cosa che non conosce ed invochi pace e sostegno per l'aspro cammino a cui è condannato il fanciulletto suo piede. Le biondissime chiome disposte soltanto come vengono dalla natura qui e colà per la testa ne accrescono la bellezza, e la guancia ritondata e rosata, sulla quale s'è steso un velo legger di dolore, ti tocca l'anima e t'invita alla compassione ed al bacio. Oh questa cara creatura da cui tutto rifulge il candore della innocenza, quale meraviglioso contrasto non forma ella al delitto di sangue che chiaramente appalesasi nel protagonista!

E a tanta espressione delle figure con eguale espressione risponde il fondo, che nelle più vicine sue parti sembra anch'esso colpito dalla maledizione divina e ti presenta un ammasso di rudi sassi ed un terreno infecondo e deserto, mentre scorgi lontano, oltre un largo torrente che questo suolo divide da suolo migliore, una parte di quella terra che fu destinata a confortare di lieta vegetazione i primi padri dopo il fatale esiglio dal giardino dell'Eden. Un cielo annuvolato e tempestoso si stende sopra le teste de' fuggitivi, e par che fremente rimproveri colla rimbombante voce del tuono il delitto del fratricida.

Quest'opra infine che risplende di non comuni bellezze è opera degna di artista valoroso e rinomato com'è il Lipparini, quel Lipparini che in ogni nuova sua tela dà chiarissime prove d'incessante fervore nello studio dell'arte e tende all'aumento continuato della sua fama aggiungendo sempre novelle fronde a' suoi allori. Ma quest'opera veneta, che insieme a molte altre è destinata ad onorare le feste della nostra Accademia, partirà con quelle fra poco per mai più ritornare fra noi. Deh! Perchè questa patria non le trattiene e non domanda alle mani stesse da cui uscirono opere simili che, decorando le nostre esposizioni annuali, accrescano poscia ad essa l'onore col decorare le sale o i gabinetti de' nostri cittadini?" (1836)<sup>1337</sup>.

mm. "Ahimè qual miseranda vista, qual desolante spettacolo! E chi è costui ch'irto i capegli, spaventato la fronte, in atto di chi si volge al cielo imprecando, in mezzo alla tenebria d'un cielo corrucciato e gravido di tempesta, che quasi sembra negargli la luce, stampa pel deserto le orme sue disperate? Lo seguono a' fianchi una donna piangente, un ignaro pargoletto che mostra di interrogarlo col guardo. Di quale sventura qui piangesi? Qual è la disperazione che in atto sì tremendo qui si manifesta? Quelle nude sembianze, l'ispida pelle che involge il fianco virile, la nudità del pargoletto, e la donna in parte solo nascosta entro le rozze lane, ne trasportano col pensiero alle prime età del mondo; erriamo per la deserta campagna col primo omicida, con colui che pose primo le mani entro il sangue fraterno. Quegli è Caino, quella è la dolorosa famiglia.

Il pittore pose tutta la sua industria nel rappresentare la verità della disperazione nel volto di Caino, e raggiunse il difficil concetto. Su quel volto veramente si mira l'abbandono e la maledizione del cielo; la disperazione è veramente dipinta in que' muscoli che la convulsione contragge, in que' capegli che si

<sup>1337</sup> P. ZANDOMENEGHI (FIGLIO), *L'esilio di Caino – Nuovo quadro di Lodovico Lipparini professore nell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», I (1836), n. 32, pp. 252-53.

drizzano sulla fronte malvagia, in quegli occhi ch'escono quasi dal centro della lor luce, nello spasimo di quel petto, cui l'un pugno con forza si stringe quasi a soffocarne l'ambascia, non curando l'infelice compagna, che timida il segue e non osa affrontar quel furore. Caino è veramente volto e figura da mettere orrore e ribrezzo: è la bellezza dell'orrido. Nè contento il pittore di quest'artistica rappresentanza della maledizione, che Dio aveva scritta in volto al colpevole, volle coi Talmudisti significarne materialmente il concetto, marchiandolo nella fronte, a questo modo intendendo il *positque Dominus in Cain signum, ut non interficeret eum omnis qui invenisset eum*, e per tal modo tradusse, a mio credere, spogliandolo di tutta la sua poesia, il pensier della Bibbia.

A petto della bella espressione del Caino vien meno assai quella della donna. Ella piange è vero; il pianto veramente si legge in quegli occhi; ma il suo dolore è troppo muto e tranquillo, quel volto è più composto a rassegnazione e mestizia che a doglia intensa e profonda, quale doveva gettargli in cuore la coscienza del maritale delitto, e della celeste vendetta, che pendea pur sul suo capo. Misera! Un mare di angosce t'attende, la maledizione del cielo t'è sopra, t'insegue; inseguo il frutto innocente delle tue viscere, che ignaro della sventura e confuso nella maledizione paterna, con passo ineguale ti segue, affranto dal cammin del deserto; ti sta dinanzi il disperato consorte, in balia dell'interno tormento, e tu non hai per lui un'amorosa parola, non un atto pietoso, una tenera cura a rattermparne l'ambascia e i disperati furori? Non temi ch'ei volga la violenta mano contro sè stesso, ed altrove t'affidi a girare le luci? L'amore di madre e di sposa altro non ti suggerisce che il pianto? O perchè almeno nel materno tuo sen non ascondi, non copri quell'innocente, sì che non vegga i paterni furori, e l'orecchia sua non sia contaminata dalla maledetta parola della imprecazione? A questo modo io intendeva il soggetto, a questo modo l'immagine di quella infelice nuora d'Adamo avrebbe in me destata alcuna passione alcun sentimento che mi avrebbe a lei conciliato. Ma da ciò che il mio concetto è diverso, non vo' dire che sia anche il migliore: altri giudicarono e giudicheranno forse in modo contrario, poichè contrarissimi sono i giudizi nelle arti, ed io apro il mio sentimento soltanto.

Quanto al lavoro d'arte, in mezzo a molte bellezze d'esecuzione, e al perfetto disegno di molte parti, e le più difficili forse, i pittori trovarono pure alcuna esagerazione nel torso del Caino; e a dir vero io stesso, persona bensì ignara nell'arte del disegno, ma non cieca, e presso a poco composta delle medesime membra, non giunsi a formarmene una idea esatta. Altri trovarono che il colore delle carni del Caino, benchè incotte com'esser dovevano dal sole nei lavori della campagna, pure è un po' troppo forte ed oscuro, e questo veramente a me non pare; troppo rosato all'incontro quel del bambino, e della donna specialmente negli arti di sotto; e questo per verità a me pure è paruto. Con tutto questo non poche sono le bellezze del quadro ed è certo d'un terribile e possente effetto. Esso è fatto per commissione del signor cavaliere Ambrogio Uboldi banchiere di Milano, e farà forse riscontro alla famosa Bersabea dell'Hayez, fra la bella danzante del Marchesi ed altri dipinti dei più chiari artisti milanesi; poichè ad uso sì nobile volge appunto quell'esempio dei cavalieri le sue ricchezze, insegnando com'elle utilmente s'adoprina, e faccian vero splendore. In mezzo alle altre sue rarità il sig. cavaliere possiede pure una ricchissima galleria d'arme antiche e moderne, nè ha colto forestiere che visiti Milano, il quale non si rechi a vederla, vinto non so se più dallo splendore di tante cose rare e pellegrine, che dalla cortesia con cui quel signore rimette a parte le persone" (1836)<sup>1338</sup>.

nn. "A me pare [...] che l'obbligo del critico sia prima di tutto, intendere bene il concetto vero dell'artista senz'appiccicargli aggiunte, né fiori, né stranezze della propria immaginazione a mero fasto del proprio ingegno: mi pare che sia obbligo del critico immedesimarsi, per così dire, nel radicale proponimento dell'autore; e quindi analizzarlo, lodarlo, biasimarlo con buone ragioni, secondo i fini e i mezzi dell'arte. Questo mi parrebbe più adatto e più utile modo a giudicare dell'opera fatta. [...] Quanto al lavoro d'arte, in mezzo a molte bellezze d'esecuzione, e al perfetto disegno di molte parti, e le più difficile forse, i pittori trovarono pure alcuna esagerazione nel torso del Caino; e a dir vero io stesso, persona bensì ignara nell'arte del disegno, ma non cieca, e presso a poco composta delle medesime membra, non giunsi a formarmene una idea esatta" (1836)<sup>1339</sup>.

oo. "In questi tre dipinti [*L'Esilio di Caino – Cia degli Albertazzi – Torquato Tasso visitato nella prigione di santa Anna in Ferrara da Vincenzo Gonzaga*] volle il Lipparini mostrarci, se non andiamo errati, quanto sappia egli piegarsi alle varie passioni del cuore, e come ben conosca i modi delle due scuole Bolognese e Veneziana, nella prima delle quali nacque all'arte, e crebbe in seno alla seconda a migliori e più alti studii.

<sup>1338</sup> [T. LOCATELLI], *Pubblica mostra dell'I. R. Accademia. Opere del Lipparini – Caino – Madonna Cia – Il Tasso in S. Anna*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 181, pp. 729-31.

<sup>1339</sup> P. CHEVALIER, *Polemica. Continuazione delle note agli articoli della Gazzetta Privilegiata sulle opere esposte nell'Accademia di Belle Arti*, «Vaglio», I (1836), n. 40, pp. 317-18.

Nel Caino pare che ci volesse mostrare l'origine da cui derivò, e come bevè il primo latte alle fonti de' Caracci, dappoichè le tinte ricordano que' modi, e il disegno ancora pende al largo, come ebbe a notare di essi il Mengs ed il Lanzi" (1836)<sup>1340</sup>.

pp. "In questo Caino l'artista parve meno eccellente che nell'altre due tele. Il cielo è intenebrato, se non in quanto lo sfende una striscia sulfurea: il fratricida irto i capelli, torvo gli occhi, serra una mano al petto, e spiega l'altra con tutto il braccio, in tale atto di domanda, che non è certo preghiera. La donna, inabile a mitigare quella disperazione, se gli trae dietro dolorosamente, e il fanciullo sta sul dinanzi, da lato il padre, guardando tra stupefatto ed ignaro. Parve a taluno in questo Caino dimenticata la bellezza inseparabile dalla famiglia che fu ceppo a tutta l'umanità, a tal altro di non abbastanza finito lavoro la figura della donna; chi disse più esagerata che vera la mossa del delinquente, chi poco naturale il volgere degli occhi della sposa piuttosto al cielo che al furibondo consorte. Si potrebbero rispondere molte cose in difesa dell'artista, ma qui non è luogo a polemiche, tanto più che le lodi che si volessero in parte negare al Lipparini pel Caino, se gli debbono intere per la Cia degli Albertazzi, argomento al secondo quadro. La misura di questo è assai minore, ma non così il pregio. Nobilmente pacato è il contegno dell'eroina che ricusa di cedere al padre la città di Cesena, datale a custodire dal marito, e l'aria del volto e l'attitudine della persona si affanno all'indole del dovere cui serve. Nel padre è certa guerriera rozzezza, propria de' tempi e del personaggio; composta e religiosa insinuazione è la faccia del vecchio. Alcuni accessori sono miracolo di verità e il colorito pregevole al sommo. Nel terzo quadro si mostra il carcere di S. Anna e il Tasso visitato dal duca Gonzaga. Delicata appassionatezza è nella testa del poeta" (1836)<sup>1341</sup>.

qq. "In questi oggetti di dolore Hayez maggioreggiò sé stesso, e sottrasse per avventura agli stessi artisti viventi la speranza di vincerlo. Il Vespero Siciliano è dipintura terribile pel grande effetto prodotto dal colorito e dal tocco tutto spirito e forza. La Stuarda che sale il patibolo è sparsa di tanta misericordia che tu piangi guardando nel volto a quella infelice regina. Ogni testa in quella tela ha un carattere proprio e vario; sona varie le attitudini de' personaggi ed esatto il costume degli abiti; composizione grandiosa, ispirata da melanconico musa, non istraniera al pianto e sensibile alle altrui disavventure. Qual vide il novissimo vale di Giulietta e Romeo e non sentì venirsi per ogni vena una tenerezza amorosa? Quel gentile pensiero espresso con delicatezza squisita rapì il cuore a tutti, e lo replicò nove volte in dimensioni diverse" (1836)<sup>1342</sup>.

rr. "[Lipparini, *Caino profugo colla famiglia*:] Quel dipinto presenta un segnalato contrasto tra la figura dell'esterefatto Caino, il vezzosissimo fanciullo e le gentili forme e la soave fisionomia della donna. Parlare della verità, della maestria del disegno e del colorito in un'opera del Lipparini è un portar vasi a Samo, direbbe un pedante: pure non possiamo a meno di notare che a taluni non parve un bellissimo concetto quello delle lettere marchiate sulla fronte del Caino, né molto vero l'impasto delle carni del fanciullo, né tutto commendevole la figura femminile. [...]

[Diotti, *Il Giuramento della lega lombarda in Pontida*:] Non vedete qui una congiura da teatro, il solito trito pensiero delle spade incrocicchiate, i soliti capitani Covielli cogli occhi sbarrati e i pugni stretti: ma però ne pare che senza cadere nel falso si avesse potuto rendere un po' più animata la scena e l'espressione di certe teste" (1837)<sup>1343</sup>.

ss. "[Sogni, *I Lombardi reduci dalla battaglia di Legnano*:] Il Sogni prese a trattare più particolarmente affezioni di famiglia col sacrificio del concetto principale. Oltre di che tutti quegli innumerevoli gruppi che rimboccano a così dire nel quadro, formando tante piccole scene staccate, scemano l'interessamento che vorrebbe portar sull'insieme" (1837)<sup>1344</sup>.

tt. "[Della Chiesa Benevello] Che sia un pittore tutto immaginazione e tutto fuoco nessuno il contrasta: ma questa immaginazione e questo fuoco sono, a nostro avviso, spesi qui con troppa prodigalità. Al primo avvicinarsi al quadro, i riflessi della luce, i forti tocchi, quel contrasto di tinte, quel non so che di entusiastico che trovate su tutto, vi sorprendono e vi fanno rimanere a bocca aperta. Però di là a un poco se vi fate a considerare particolarmente le figure e gli accessori le trovate quali vi appaiono le figure d'uno

<sup>1340</sup> F. ZANOTTO, *Pubblica Esposizione nella I. R. Accademia (Continuazione)*, «Gondoliere», IV (1836), n. 65, pp. 258-59.

<sup>1341</sup> *Relazione delle principali opere esposte nelle sale dell'I. R. Accademia di belle arti in Venezia l'agosto del 1836*, «Biblioteca Italiana», XXI (1836), 123, pp. 116-23.

<sup>1342</sup> P. GIUSEPPE DEFENDI, *Scuola Veneziana – Hayez. Articolo III ed ultimo*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 105, pp. 417-18.

<sup>1343</sup> XII [L. MALVEZZI?], *Rivista delle sale di Brera. VI*, «Fama», II (1837), n. 62, pp. 245-46.

<sup>1344</sup> ID., *Rivista delle sale di Brera. VII*, ivi, n. 63, pp. 249-50.

scenario della Scala vedute alla luce del sole. Immaginazione non ne manca, ma i suoi dipinti vi ricordano le paure che provavate fanciulletto nella veglia della notte e nei sonni. [...]

[Pietro Luchini:] Il pittore espose pochi giorni sono una tavola rappresentante la morte di Rizio, assassinato su gli occhi della Stuarda, ed a fargli onore bastavano i pochi esposti prima; chè gli occhi sbarrati e la faccia cadaverica dell'assassino metton più ribrezzo che terrore, son più spaventevoli che veri, e nell'insieme il quadro non mostra il buon disegno, la giudiziosa composizione e il bel colorito della sua *Famiglia greca*. [...]

[Luigi Croff:] *La congiura stretta in Pontida, Oberto Pallavicini che scaccia gl'inquisitori da Milano* li direste scene tolte da qualche ballo grande, tanto sono stentate le positure dei personaggi. Il pittore s'è mostrato dotato di molto sentire, ma lo manifesta con un metodo a dir così di convenzione, non quale l'animo suo proprio glielo potrebbe suggerire. [...]

[Ignazio Manzoni:] È questo un genere di pittura su cui sono limitatissime le pretese dei riguardanti, e più si bada al concetto che alla perfezione dell'esecuzione. Pure le figure sono ben trattate, passabilmente disegnati gli accessori, e ad una voce si dà lode al signor Manzoni che si è dedicato ad un genere a cui mancano cultori fra noi, e che trova in esso un valente sostenitore" (1837)<sup>1345</sup>.

uu. "[Lipparini, *Caino profugo colla sua famiglia*:] L'animo del mite pittore si esagitò, e impresse sulla tela un movimento, un'espressione a cui non s'era cimentato innanzi, e vi associò ad un tempo la soavità delle sue prime creazioni.

In una deserta landa, ispida di scogli, sotto un cielo nereggiante, tempestoso, solcato non dal sorriso della luce, ma dai lampi che annunziano l'ira divina, Caino si sofferma esterrefatto, alza l'irsuto e pallido volto al cielo, vi fissa le luci spaventose, stende la destra, ha socchiusa la bocca, come chi vorrebbe domandar perdono; ma sapendo che è muto per lui, stringe la sinistra sul petto per far forza a sé stesso, e se gli rizzano per la disperazione le chiome" (1837)<sup>1346</sup>.

vv. "Vorrei togliermi qui fuor del cammino per scendere ad un paragone, e nel tempo stesso non vorrei prender di mira alcun altro dell'arte. Se questa scena [il *Giuramento della Lega lombarda* di Diotti] si fosse immaginata da un mimo, e da lui tutt'altro pittore ne avesse avuto il progetto, avremmo veduto scorci di braccia coll'indice alla bocca, allungamenti di gambe e corpi chinati, caricate positure, attitudini grottesche, mani con mani che stringonsi a vicenda, un pestare di piedi da ogni parte, e il pittore v'avrebbe *al naturale* persino mostrata la polve che a quel batter di piedi si alzava dal suolo. Il Diotti, pittore filosofo, ha presentato un'adunanza di persone giudiziose, che sanno conservare il loro carattere e infervorati del motivo che li raduna e scevri di studiata esagerazione manifestano i loro desiderj con quella posatezza che li sa mandare a fine" (1837)<sup>1347</sup>.

ww. "Stupendo è il contrasto fra gli esterrefatti lineamenti dell'uccisore di Abele, e le morbide grazie della sua incolpabile compagna: l'uomo è dipinto ne' suoi trasporti satanici, e la donna è ritratta nella sua missione di carità: essa è l'angelo della pace. Un fanciulletto si frappone fra queste due sì opposte creature, quasi un vincolo d'affetto che le riunisca; ma fra il delitto e l'unione non vi è più unione" (1837)<sup>1348</sup>.

xx. "S'egli è vero che l'espressione è l'anima della pittura, pare a noi che *Lipparini* abbia raggiunto il suo scopo nel dipingere quel Caino; giacchè la faccia di quel colpevole e que' suoi scomposti capelli, che gli si rizzano quasi sulla fronte, mostrano ad evidenza da quali sentimenti abbia voluto farlo compreso l'artista. La nuora di Adamo, all'incontro, oppone un contrasto che parrà forse urtante; e là dove taluni avrebbono amato vedere un dolore più fortemente espresso ed una movenza più animata, si rinviene invece un quieto dolore ed una disposizione di membra che forse non è opportuna ai sentimenti chi si vorrebbe veder espressi in quella misera donna" (1837)<sup>1349</sup>.

yy. "[Giuseppe Bisi:] Molti lavori vennero da lui esposti, e piacquero quasi tutti. *Un paesaggio storico rappresentante una scena tolta dal primo canto dei Lombardi alla prima crociata*, fu universalmente lodatissimo. Questa è la tela più grande ch'egli abbia esposta, ed ha, nelle macchiette ed in tutta la scena, mostrato come egli possa elevarsi anche ad un'alta creazione. Noi, per una simpatia tutta nostra, abbiamo guardato con diletto ancora maggiore un suo *paesaggio con nuotatori*, dove ci pareva che ogni pianta

<sup>1345</sup> ID., *Rivista delle sale di Brera. VIII*, ivi, n. 64, pp. 253-54.

<sup>1346</sup> D. SACCHI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, «Gazzetta di Milano», 1837, n. 132, pp. 525-26.

<sup>1347</sup> A. LAMBERTINI, *Esposizione delle belle arti a Milano*, ivi, n. 144, pp. 573-74.

<sup>1348</sup> G. SACCHI, *La Famiglia di Caino, Quadro del professore Lipparini*, «Cosmorama», III (1837), n. 28, p. 218.

<sup>1349</sup> G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli Oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera in Milano*, «Glissons», n. s. II (1837), n. 70.

avesse un carattere speciale, che le acque e le macchiette paressero vere, e che belle nella loro semplicità ne fossero tutte le linee, e che quasi si sentisse la frescura di quelle fittissime ombre” (1837)<sup>1350</sup>.

zz. “[Hayez, *L’Augusta Imperatrice Maria Teresa che presenta Giuseppe II agli Ungheresi*] L’abito nazionale e l’acconciatura del capo con cipria e con lunga coda che allora usatasi da quella gente dovettero essere di grave ostacolo al pittore. Pare a noi che l’Augusta Donna avrebbe dovuto essere più commossa in quell’atto, in quella incertezza dell’esito che le circostanze dei tempi rendevano tanto dubbioso. Rispetto poi agli astanti che con memorabile esempio giurarono di difendere la propria Regina e l’erede del trono ch’essa raccomandava alla loro fedeltà ed al loro valore, per avere l’artista cercato di variarne quasi in ciascuno l’atteggiamento non ha potuto fuggir pienamente due scogli: il primo di menomare con quella soverchia varietà l’impressione ch’egli doveva produrre, di un’assemblea numerosa, che tutta insieme, d’un animo profferisce un medesimo giuramento: l’altro di cadere in alcune attitudini o teatrali, come suol dirsi, o non dignitose abbastanza. Lo spettatore intento alle singole figure, ciascuna delle quali colla sua speciale azione crea nella mente di lui un’immagine e desta un pensiero suo proprio, si svia alcun poco da ciò che costituisce il bello ed il nobile di quell’avvenimento, e non può concentrare come dovrebbe la sua attenzione sopra quella gran moltitudine fatta in un subito generosa e concorde dall’eroica fiducia di quella donna immortale. Forse alcune masse ben distribuite ed alcuni pochi personaggi isolati avrebbero servito meglio allo scopo ed all’arte. Ma il quadro per questa medesima varietà di figure è un testimonio mirabile alla fantasia ed al valore dell’artista, perché in tanta abbondanza di scorti, in tanto scontrarsi di linee, riflessi di luce e sbattimenti di ombre, egli si mostra da per tutto franco e sicuro, corretto, vero, pittorico in grado eminente. Questo quadro, dopo tutte le critiche che se ne faranno, sarà sempre oggetto di ammirazione agli intelligenti; come alcune opere musicali di un sommo maestro, nelle quali i critici desiderano o l’unità del concetto o il colorito uniforme od altre siffatte qualità, e intanto esse già da molti anni non solo dilettono il mondo, ma sono miniere inesaurite aperte allo studio, all’imitazione ed ai plagi d’altri maestri” (1838)<sup>1351</sup>.

aaa. “Non è detto che Raffaello e Michelangelo abbiano raggiunta la perfezione e piantando la loro bandiera come i primi viaggiatori alle colonne d’Ercole, abbiano fissato un confine che a nessuno sia dato l’oltrepassare. [...] Il genio è di tutti i tempi” (1838)<sup>1352</sup>.

bbb. “È questione, se l’arte debba limitarsi alla semplice riproduzione della natura, all’esatta traduzione del pensiero di Dio, oppure le sia lecito aggiungere ed abbellire, e farsi per tal guisa creatrice insieme colla natura stessa. Convengo che l’uomo sia più artista della natura, e possa giungere a quel grado di perfezione cui essa non arrivò giammai; ma in pari tempo aborro dai tipi e dalle forme di convenzione. I Greci trassero i loro modelli dagli eroi di Omero e di Anacreonte, prestarono ad essi tutte le bellezze che la natura sparse nel resto degli uomini, e Ajace, Achille e Venere furono statue perfette. A que’ tempi, quando la poesia consisteva nella forma esteriore, nell’idea materializzata, quella fusione di bellezza poteva forse essere vera, e certo era l’espressione del pensiero dominante. Ora, che cercasi la poesia nella sola verità, che vuolsi l’uomo quale natura l’ha fatto, e badasi più alle passioni che alla materia, l’artista che seguisse pedestremente i Greci sarebbe un freddo e sterile imitatore, insigne fors’anche, dove arrivasse alla sublimità di Canova, ma vero e poetico giammai. Guardate il Bacco di Nencini, e dite se non havvi maggior poesia in quelle forme vere e naturali, che nelle convenzionali della scuola Greca. Guardate la Malinconia di Ferrari, e convenite che una delle sue mani è più bella dell’altra, perché si scosta dal fare de’ greci; e così pure dicasi de’ piedi” (1838)<sup>1353</sup>.

ccc. “La pittura, fors’anche più che la stessa poesia, è l’espressione dei tempi e degli uomini; più schietta, se vuoi, e più sincera, perché più spesso spoglia di quel benedetto individualismo che s’attacca a tutte le opere del pensiero. Ne’ primi tempi, allorché il Cristianesimo signoreggiava gli spiriti, e la superstizione teneva luogo di sentimento religioso, il bello delle arti non solo era reputato difetto, ma sì un delitto ed un peccato gravissimo. Guai a chi avesse dipinto un’immagine senza nasconderla sotto un ingombro di panni, che togliesse la vista d’ogni nudità: guai a chi avesse solleticato gli occhi con forme svelte e graziose, con tenere situazioni. Quegli era detto figlio di Satana e suo coadiutore nel maledetto ufizio di tentare le anime. Più tardi, quando l’italiana pittura rigenerata da Giotto e da’ suoi discepoli sorse sublime in altezza, non gridossi più allo scandalo per un corpo seminudo od una seducente positura, ma quantunque diventata più libera, l’arte rimase essenzialmente cristiana. Quindi una miriade di angeli, di santi, di vergini, di

<sup>1350</sup> O. ARRIVABENE, *Esposizione di Belle Arti. Pittura. Benevello – Gonin – Lucchini – Bisi – Azeglio – De-Drée – Basa – Manzoni – Schiavoni, ec. (Continuazione; vedi i numeri precedenti)*, «Figaro», III (1837), n. 44, pp. 173-74.

<sup>1351</sup> I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera in Milano*, «Biblioteca Italiana», XXIII (1838), 91, pp. 99-141.

<sup>1352</sup> C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera (Art. I)*, «Fama», III (1838), n. 114, pp. 454-56.

<sup>1353</sup> ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. II)*, ivi, n. 115, pp. 457-58.



Salvatori, e di ogni sorta di sacre immagini, che furono e saran sempre grandi esempi da studiare, e non già, come pensano taluni, modelli da imitare. Però non è a dirsi che all'impronta dei tempi non salti all'occhio in que' dipinti anche l'animo dell'artista. L'individualità o l'io, è parola di nuova fattura, ma idea di vecchia data. Quindi Raffaello ti presentava nelle sue Madonne l'indole dolce e mansueta di lui, mentre nel giudizio universale ravvisi la fierezza d'animo di Michelangelo. La pittura religiosa durò lunga pezza, finché mutata la natura dei tempi, il gusto mosse guerra alle immagini, e la civiltà sola fu più possente che tutto il furore degli iconoclasti. La storia prese il luogo del Vangelo e del Martirologio, e il medio evo la vinse sulla scrittura. Però non è del tutto compiuta la metamorfosi dell'arte: troppo profonde orme lasciarono gli antichi, perché ella possa d'un tratto emanciparsi. Inoltre una malintesa venerazione ai nostri maestri ne impedisce in gran parte il progredimento, perocché oggidì pure credesi fare il miglior elogio d'una tela quando si dice, pare un dipinto di Tiziano o del Caravaggio. E non s'avvedono costoro che il dir ciò è come dare all'artista dell'imitatore pel capo, concedergli la bellezza dell'esecuzione, ma negargli il soccorso del genio. Io per me so, che quando m'arresto innanzi ai quadri di Hayez non esclamo già: mi pare il Perugino o Lionardo da Vinci, ma dico soltanto: egli è Hayez, e tengo per fermo esser questa la maggiore sua lode. [...]

Hayez è il pittore storico per eccellenza, il solo forse che abbia compreso i bisogni dell'arte nel nostro secolo. Se il poeta investigando la natura dei tempi ha detto: la lirica e l'epopea non è per noi, quindi il romanzo storico ed il dramma: perché non dovrà dire il pittore? Gli dei e gli eroi sono caduti, teniamoci agli uomini, occupiamoci di azioni a noi vicine, di popoli conosciuti, di ciò infine che maggiormente colpisca i sensi; riproduciamo la nostra natura e non quella di mill'anni addietro, cerchiamola nei libri, nelle cronache, nei costumi, nel popolo stesso, e non nei dipinti de' vecchi artisti; siamo moderni almeno, se non possiamo essere contemporanei. Ecco ciò che pensa il pittore, il quale studiato il passato, fermassi ad osservare l'età presente, e gettò uno sguardo all'avvenire. Egli non seguì le orme di nessuno, ma creò una maniera nuova di dipingere, perché nuovo era il concetto; e questo fece Hayez ne' suoi quadri e specialmente nella Maria Teresa. Siffatta arditezza di concepimento e di esecuzione doveva certamente attirarsi le censure di coloro che inetti a creare s'attaccano con ardore all'opere d'un antico, beati se arrivano a indovinarne la maniera di dipingere. E per verità tante e sì disparate sono le opinioni degli artisti intorno a lui, che più d'una volta sono mosso ad esclamare: dove mai n'andò la rettitudine del vedere e del giudicare? Dove il buon gusto dell'arti che formava il nostro precipuo patrimonio?

La Maria Teresa che presenta il real fanciullo agli Ungheresi, è tal quadro, che per la novità del pensiero e per la bella esecuzione merita particolar menzione. Il soggetto tolto dalle storie più recenti rifiutava di necessità il modo di dipingere degli antichi, perocché come sarebbe stato sconveniente il fare Raffaellesco con personaggi in brache e parrucca? Laonde questa rivoluzione nell'arte fece arricciare il naso a molti, ma in pari tempo dimostrò chiaramente, che il bello artistico non consiste già in regole od in convenzioni, e che ogni foggia di vestire è pittorica per chi ha genio.

Un'altra difficoltà non lieve presentava il soggetto; quella cioè di esprimere su cento facce diverse lo stesso sentimento di devozione, che le anima, senza cadere in ripetizioni. E questo egli ottenne meravigliosamente, pigliando argomento dal carattere di quella nazione per presentarci gli Ungheresi in attitudini diverse e animate, le quali, dato pure che alcuna pecchi di esagerazione, saran sempre un ottimo esempio di buon disegno. Infine la forza del colorito, la bella distribuzione dei personaggi, e l'intonazione del quadro lo collocano fra i migliori, del pari che quel della Bice che gli sta allato, maestrevolmente dipinto, e che ricorda il bel quadro della Giulietta" (1838)<sup>1354</sup>.

bbb. "Fermati meco alquanto, o lettore, e poni mente al quadro del giovinetto Appiani che riportò il premio del concorso. Ecco che a te pure sorge spontanea la domanda, perché l'accademia abbia voluto provare l'ingegno degli allievi con un soggetto così lontano da noi, e nel quale uomini, cielo, terra e acqua è d'uopo indovinare perché affatto sconosciuti, oppure imitare da qualche vecchio dipinto. Non abbiamo noi soggetti assai più importanti nella storia moderna, e ne' quali potrebbe di leggeri spaziare il genio nascente dell'artista?" (1838)<sup>1355</sup>.

ccc. "Due parole sui soggetti presi dalla mitologia. Ne' primi tempi, allorché i popoli erano rozzi e feroci, allorché il dritto era la forza, e addestratisi la gioventù nelle palestre e ne' combattimento, ben era d'uopo che la mente fosse colpita da immagini materiali, perché l'uomo poco avvezzo a ragionare e meno a sentire, comprendesse d'un tratto per mezzo di simboli convenuti quel che avrebbe richiesto uno sforzo dell'intelletto per essere inteso. Ma poiché le nazioni furon giunte ad alto grado di civiltà, e cominciarono a voler idee invece di simboli, e passioni in cambio di materia, gli uomini rigettarono le allegorie e tutte le deità della mitologia, come l'adulto rigetta i balocchi dell'infanzia. Le quali deità ed allegorie passarono per poco in eredità alle scene teatrali, e caddero affatto in discredito. Or dunque stante i bisogni dell'età presente, chi volesse rimettersi nel lezzo dell'antichità per trarne soggetti di tal fatta, si porrebbe in lotta

<sup>1354</sup> ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. III)*, ivi, n. 116, pp. 460-61.

<sup>1355</sup> ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. IV)*, ivi, n. 117, pp. 465-66.

colle attuali inclinazioni, e sprecherebbe il tempo e la fatica. Giungesse pure a fare un Olimpo, come Appiani, diremmo, è un bel dipinto; ma mentre gli occhi son paghi dell'esecuzione, il cuore, che entra per tanta parte nel giudizio d'un'opera, il cuore è freddo e muto. Peggio poi se il quadro non ha verità di tinte, bontà di disegno ed esattezza di composizione. [...]

Il signor marchese d'Azeglio è lo storico de' paesisti, il pittore ardimentoso che accostasi più al genere del Rosa. Immaginoso come l'Ariosto, splendido al pari di lui nel dipingere una scena, egli è il degno traduttore di quel poema inimitabile, il solo forse che valga a rappresentare soggetti grandiosi" (1838)<sup>1356</sup>.

ddd. "Il signor Natale Schiavoni è artista provetto di fama e di sapere. Il suo modo di dipingere è soave, temperato, armonioso, fors'anche di sapore antico, ma sempre vero, sempre bello. [...] Castigatezza somma nel disegno, verità di forme, colorito lussureggiante sono i pregi di que' dipinti: se non che quantunque splendidi, l'occhio si sazia finalmente di riguardarli, perché tutte ne comprende d'un colpo le bellezze; mentre quelli di Hayez hanno un incanto che ti arrestano meravigliato, e la centesima volta che li guardi, ti paiono tuttavia nuovi. [...]

L'Ugolino è come il Laocoonte degli antichi, immagine d'un dolore immenso, forse più profondo perché meditato e non improvviso, perché chiuso fra le mura d'un carcere e non in cospetto d'un popolo. Gli è perciò che del Laocoonte abbiamo insigni modelli, e senza parlar dell'antico, guardasi al quadro di Hayez od al gruppo di Ferrari. Ma il dolore di Ugolino concentrato e feroce che non rivela per mezzo di sforzi disperati, è ben più difficile a rappresentare, né avrà forse mai chi degnamente lo traduca. [...] Non tutto quel che è bello e sublime in poesia, lo è del pari in pittura, perché al poeta è dato trascendere oltre i confini del vero, al pittore non mai. L'orridezza delle forme scarne e macilenti, delle chiome irte, degli occhi nascosti nell'orbite è d'effetto sicuro e possente detta in versi, ma dipinta divien facilmente grottesca" (1838)<sup>1357</sup>.

eee. "Le passioni isolatamente non possono essere rappresentate che all'intelletto; perché tocchino il cuore e interessino è d'uopo che sieno rappresentate in moto, mentre tutta la vita è moto, e la vita sola interessa. D'una passione isolata si domanda sempre il perché, e l'interesse è sopito finché celato sia questo perché. Gli antichi, mi diranno alcuni, le adoperavano; ma gli antichi vedevano in esse storiche, teologiche, e ben conosciute attitudini e simboli [...]. Ma le passioni dell'animo esprimevano essi in storie principali, come il dolore sublime nel Laocoonte, la calunnia in un falso giudizio, e così via discorrendo. La passione non sono che il mezzo onde in una pittura o scultura ottenere un effetto; ma una passione isolata non interessa, perché nulla interessa dove ragion non si vede, e la ragione non è allegoria" (1838)<sup>1358</sup>.

fff. "La scena è della più espressive e ben intese: Marco Visconti spumante di collera, di disperazione, all'aspetto di tanta crudeltà straziato da mille differenti e curiosissimi affetti non sa né che si dire, né che si fare; resta immobile, ed ordina spegnersi le faci, le quali avevano col raggiare improvviso prodotto lo svenimento di Bice; alcuni lavoranti obbediscono con tutta fretta e sollecitudine. [...] Quell'attitudine del principal personaggio, il silenzio, il pronto obbedire, l'interpretare con guardo curioso e tremante i sentimenti dell'uomo formidabile, l'orrore di que' sotterranei, la pietà di Lauretta (la sola che soffre per Bice), la subita luce dell'aria aperta da una parte, dall'altra il barlume delle fiaccole, costituiscono una scena appassionatissima e piena di vita. [...]

[Foscari:] Dai feudali castelli dei dominatori lombardi, dagli sgherri che tremano dinanzi a' lor signorotti noi passeremo nelle aule, dove fra la porpora ed il fasto che li circonda i sovrani tremano e piegano la fronte innanzi a' lor popoli; sciagurati tempi, e sciagurati luoghi amendue! Noi siamo a Venezia, nella casa del vecchio ed infelice doge Foscari, in quell'atto che i tre tiranni, i capi del consiglio de' Dieci, gl'impongono deporre la ducale corona. Egli si leva incontro i suoi oppressori, e mostra nel volto tutta la dignità del trono, non disgiunta dalla indignazione del dover rinunciare a quella corona per violenza, la quale per violenza esso fu obbligato a ritenere. Nella faccia dei tre capi del consiglio è espressa mirabilmente la crudele indifferenza, la quale all'umanità ed al merito antepone la ragion di Stato. Col mento levato, cogli occhi severi colle mani imponenti, colla grave e ritta persona, sembrano dire al vecchio e generoso Foscari, - tu devi essere principe e onorato per il piacere e l'onore della tua Repubblica, e per il piacere di essa pure, ad onta della tua vecchiezza ed infermità, devi essere deriso e calpestato; tu sei il nostro trastullo, il nostro zimbello.

[Il pennello di Hayez] è simile alla penna di Sallustio, il quale in pochi ma profondi e meditati cenni dipinge un secolo intero" (1838)<sup>1359</sup>.

<sup>1356</sup> ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VI)*, ivi, n. 119, pp. 473-74.

<sup>1357</sup> ID., *Esposizione nelle sale di Brera (Art. VII)*, ivi, n. 120, pp. 477-78.

<sup>1358</sup> T. SOLERA, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Moda», III (1838), n. 76.

<sup>1359</sup> P. C[OMINAZZI], *Pubblica Esposizione – Belle Arti nelle Gallerie di Brera (Continuazione, vedi il numero precedente) – III Pittura*, «Figaro», IV (1838), n. 80, pp. 317-18.

ggg. “Hayez, dimentico della missione di far rivivere la grande scuola veneta, dalla quale derivasi il fuoco del suo colorito, si è abbandonato ai capricci della sua musa, essere fantastico e bizzarro, che cerca gli effetti in istrane combinazioni e accessori; che manca quasi sempre di *carattere* o, come ho detto, di quell’intimo sentimento che s’immedesima col proprio concepimento: energica e chiara manifestazione del trovarsi l’anima posseduta dal concetto dianzi dalla propria mente immaginato. Affissate gli occhi in quel gran quadro raffigurante Maria Teresa che presenta l’infante Giuseppe agli Ungari, e dite se vi par egli d’assistere a quell’atto solenne, a quel nobile entusiasmo? Il primo pensiero a vederlo è tutt’altro che severo; parrebbe un’arena teatrale svariata, piena di pose o men degne o ignobili, vuote di colore, senza affetti, o almeno con affetti mendicati, infinti. Bensì è vero che l’Hayez ha vinte di gravi difficoltà unendo in una fraterna armonica colleganza colori per sé stessi men che armonici, lo che gli sarà costata immensa fatica; ma non sempre il superare gli ostacoli val lode, né tutto ciò che è malagevole è grande. Nel dipinto di *Giovanna I accusata dagli Ungheri* della morte di Andrea suo consorte, notasi alcune belle cose; nulladimeno tacciar vuolsi l’artefice di aver soprassalto chi riguarda colla scena di un delitto già innanzi tratto consumato; la storia, alla quale consacransi cotali dipinti, condanna l’anacronismo, che il vero sconvolge ed alimenta gli errori popolari” (1838)<sup>1360</sup>.

hhh. “Io tengo che l’arte sia una donna austera ed incontaminata, la quale debba sdegnare le lascivie della civetteria e dell’adulazione: ma sì bastarle la sua originale bellezza. Laonde sia essa schietta riproduttrice della natura e del vero, più presto rozza che accarezzata da soverchi ornamenti, e quel che più importa, sempre uguale a sé stessa. [...] Ben fu detto che i pittori ed i poeti hanno licenza di abbellire e di adornare la natura. Questo concedo, ai pittori però assai meno che ai poeti, perché questi parlano solo all’immaginazione ed al cuore, quelli al cuore ed alla ragione. Contuttociò si gli uni che gli altri debbono tenersi strettamente al verosimile se non vogliono che la mente si ribelli contro le opere loro. [...] Non basta lo studio e la finezza d’esecuzione, bisogna essere poeta. Poeta come lo è Hayez quando ti trasporta a fremere di raccapriccio dentro un povero abituro di Patrasso, o a sospirar di dolore in una fuggente barchetta” (1839)<sup>1361</sup>.

iii. “[Hayez, *Jacopo Foscari*:] A destra dello spettatore vedesi prostrato il giovane Foscari che, tratto dalla prigionia, ma non però disgravato dalle catene, pallido e affranto dalla tortura alla quale soggiacque, stende invano le braccia al doge, domandando un soccorso che il vecchio padre infelice vorrebbe dargli e non può. Tutta quella figura è un vero capolavoro; ma le braccia soprattutto par proprio che si rilevinò dalla superficie. Il doge nel suo grande abito d’oro appena può reggere al colpo di così grave sciagura; e obbedendo alla trista necessità, par veramente che tremi sotto lo sguardo di chi lo contempla; mentre la madre incrocchiando le mani in atto di preghiera e piangendo, par che domandi a che vale tanta invidiata grandezza, s’ella non ha difesa contro la sventura e l’invidia. Frattanto la moglie, che si vede dinanzi il marito coi segni di tanti patimenti sofferti, e sa di non doverlo rivedere mai più, vinta dall’irremediabile sua sventura, cogli occhi inariditi dal lungo piangere, come persona che smuore, distende le mani sul capo dei due bambini che le si aggruppano alle ginocchia, e pallida, immobile assiste al più duro spettacolo a cui possa aprirsi mai occhio di donna. Dall’altra parte una figlioletta di graziosa bellezza sta inginocchiata ai piedi del doge colle mani giunte, cogli occhi levati al cielo, e tutta composta a fervorosa preghiera. Nessuno ci accuserà di esagerazione se affermiamo che in questo gruppo le passioni parlano sì vivamente quanto appena potrebbe sperarsi da una scena di Shakspeare. Fra le persone poi che negli altri piani del quadro assistono a quel terribile addio, alcune contrastano a tanta pietà coll’indifferenza degli uomini abituati ad essere ciechi stromenti di assoluti voleri. [...]

*Focosi Roberto*, con fantasia veramente pittoresca fece in una tela di mediocre dimensione “il Palco scenico di un gran teatro, durante una prova di ballo”; ritraendovi, parte forse dal vero che gli venne veduto, parte immaginati, un gran numero di gruppi, o come suol dirsi di accidenti sì graziosi e sì acconci a destare la generale curiosità, che il suo quadro ebbe costantemente un gran numero di ammiratori” (1840)<sup>1362</sup>.

eee. “Sette sono appena le tele maggiori trattate a grandi soggetti storici ed esposte in questo anno; cinque spiccate dalla storia italiana dei tempi di mezzo, una tolta a quella di Francia, ed una all’ateniese. L’invenzione, la cui prima dote è quella di privilegiarsi nella scelta dell’argomento, si è dunque in gran parte esercitata sopra cose patrie, ed ha con bell’accorgimento seguito il precetto di Orazio che confortava a celebrare i domestici fatti. Certo quando la storia è nostra, e principalmente quando meno allontanasi da noi, vie maggiore è l’interesse che ci scuote; noi ci scaldiamo più vivamente a quelle passioni che

<sup>1360</sup> ID., *Pubblica Esposizione – Belle Arti nelle Gallerie di Brera (Continuazione, vedi il numero precedente) – III Pittura*, ivi, n. 80, pp. 317-18.

<sup>1361</sup> C. T[ENCA], *Esposizione nelle sale di Brera. II, «Fama»*, IV (1839), n. 57, pp. 225-26.

<sup>1362</sup> I. F[UMAGALLI] – F. A., *Esposizione di Belle Arti nelle sale dell’I. R. palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XXV (1840), 99, pp. 96-121.

sembrano le nostre di jeri, noi ci proponiamo tutti d'imitare gli esempi gloriosi che ci vennero tramandati; l'ufficio degli artefici esser quello dovrebbe perciò di rubare alla patria storia quei fatti che ponno vie meglio gloriarsi dell'origine nostra. Dubito che a questo nobile scopo intendesse l'Arienti allorché dié mano alla sua Parisina, ed io credo anzi che egli si proponesse più presto di rappresentare semplicemente la gelosa furia di un marito che ode pronunziarsi dalla moglie infida in sogno il nome dell'abborrito rivale. [...] L'Arienti trattò dunque la storia come un mezzo ad esprimere un proprio concetto, un contrasto mirabile di quiete e di abbandono con una tremenda procella d'affetti, - il disinganno, la gelosia, il furore. - Qualsiasi quindi il nome che assegnar vi piacesse a questa donna colpevole ed infelice, a questo uomo offeso e feroce, voi non rinverrete men vera, men agitata questa lugubre scena; - il pittore ha raggiunto mirabilmente l'intento, egli ha suscitato in cuore di tutti la pietà ed il terrore. [...] Non cercate questa pagina nella storia, cercatela nel cuor vostro in che il pittore, cogliendo dagli animosi suoi studi sì bel frutto, la collocò" (1840)<sup>1363</sup>.

fff. "L'armonia delle parti risponde in queste nuove opere [di Hayez] al buon accordo ed alla ponderata cordinazione del tutto: vi è *carattere* nel Pisani, e in tutti quei suoi personaggi; e vi è pure *carattere* o dichiarazione dell'intimo sentimento pittorico anco in quelli del Foscari, sebbene intitolarlo mi giovi *acquisito*, perché la passione non è franca, perché, come ho detto, costoro non ponno togliersi quel velo di simulazione che li ravvolge, e dal quale non valse a liberarli nemmeno il pennello dell'artefice. Contuttociò quanta nobiltà nel venerando capo del vecchio Foscari, quanta bellezza nel tipo della sua testa piena d'ambizione e di sospetto, quanta in quella del giovane che pare si stacchi colla persona dal quadro, e prorompa d'avanti allo spettatore? Quanta nell'angoscia materna e nel truce Leonardo? L'espressione de' volti è, principalmente nel Foscari, per quanto comportatasi dai dati elementi, piena di verità; [...] né men vera è l'attitudine delle varie figure e delle pose accademiche" (1840)<sup>1364</sup>.

ggg. "[GIACOMELLI, *Foscari*:] Nel centro di una vasta sala riccamente fregiata di larghissimi panneggiamenti, vedesi l'ottuagenario Faliero fremente d'ira giovanile che tutta gli traspare dagli occhi, lo vedi circondato da una folla di dame e cavalieri, attoniti tutti all'aspetto dello Steno, che avvampante di mal repressa rabbia vien bruscamente respinto verso il confin della sala. Le danze sono interrotte, solo appaiono da un'apertura nelle stanze lontane. La musica è sospesa; e dall'alto di un poggio i suonatori s'affacciano ad osservare la causa dell'improvviso tumulto. Come dignitosa la movenza del vecchio Doge, concitato a nobilissimo sdegno lancia uno sguardo di sprezzo all'inverecondo patrizio; altrettanto angelica l'espressione del volto di Elena, che pavida ed in sciente della cagion del trambusto sembra nello sposo invocare un soccorso. Tanta soave dolcezza ti desta quella stessa simpatia che risenti alla toccante descrizione che di essa ci offre Byron nel celebrato suo dramma, da cui il pittore fu certamente ispirato nel tracciarne sulla tela le vaghe sembianze. Bellamente espresso il fiero carattere di Steno, meraviglioso il contrasto che offrono gli altri personaggi del quadro, i quali tutti sino all'ultimo (chè li diresti ritratti) esprimono una forte sensazione quale di sdegno represso, o desio di vendetta, od offesa verecondia o rabbia insultante" (1840)<sup>1365</sup>.

hhh. "[HAYEZ, *Foscari*:] Giacomo Foscari, figlio del Doge Francesco Foscari, veniva condannato, dopo crudelissime torture, per la terza volta all'esiglio; ed il consiglio de' Dieci non gli poteva negare di rivedere la sua sposa, i suoi bambini, e i suoi genitori. [...]

Questo fatto delle venete storie, così raccontato dal Darù, fu preso da Francesco Hayez a soggetto di un suo meraviglioso dipinto; sul quale ora dettiamo queste poche parole, perché giovino, come un interprete a chi per non aver potuto godere lo stupendo effetto di questa tela, ne cercasse un'idea dal piccolo intaglio posto qui innanzi. -

Quell'angolo del palazzo Ducale, che guarda dall'una parte al molo, dall'altra alla piazzeta, serve di scena a quest'ultimo colloquio. - Fuori delle arcate, ardito concepimento del Calendario, vedesi sorgere, separata dalla laguna, l'isoletta di San Giorgio, e la sua chiesa, come allora era di gotiche forme. - Il cielo è ridente; ed una luce tranquilla risplende sulle cime agli alberi delle navi, e delle galee; così i giorni limpidi e sereni di primavera fanno delizioso l'aprile sulle rive della laguna. -

Il Doge resta nel mezzo del quadro: Padre in felicissimo! Condannato a pronunciare la ingiusta sentenza del suo figliolo! La maestà della sventura, e l'aria generosa di una straziante rassegnazione fanno più venerabile l'antica sua testa; e mentre con l'una delle mani accenna al figlio, che obbedisca ai comandamenti della Repubblica, puntella l'altra sul bastone, e tu, che lo guardi, diresti di vederlo tremare.

Il povero esiliato è ginocchioni sulla sinistra del quadro. - Quanta umile disperazione in quell'atto! Quanto dolore per quel corpo affaticato da otto giorni di tortura, per quel collo, per quel petto denudato e

<sup>1363</sup> P. COMINAZZI, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera*, «Figaro», VIII (1840), n. 40, pp. 157-58.

<sup>1364</sup> ID., *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera (seguito del numero II)*, ivi, n. 41, pp. 161-62.

<sup>1365</sup> G. PODESTÀ, *Belle Arti*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 225, pp. 897-98.

palpitante, per quelle braccia rotte dall'orrendo strazio, e pure supplicanti nella convulsione dei nervi stirati e protesi! Egli prega, ultima grazia! Quella di poter morire a Venezia, e di terminare la misera vita sotto quel cielo, che Hayez colorò tanto azzurro, tanto diletto, onde paresse ancora più grande il tormento di quel deserto, che n'era strascinato da lunge. –

Le lunghe speranze, e le angosce dell'attendere, ed i patimenti di un desiderio perenne, ed inesaudito, scolorarono il viso della sua giovane sposa. – Essa, quella bellissima delle Veneziane, è ritta sui piedi, colle braccia abbandonate, cogli occhi istupiditi, che non possono né men piangere, perché sette anni di lagrime ne han oramai inaridita la fonte. Veste un abito grigio, e quel colore, più ancora che il nero, si accorda al suo affanno lungo lungo, e che solo potrà terminare nella sepoltura.

Intorno a lei stanno tre bambini, mentre la maggiore figliola si getta ai piedi del nonno, e colle mani giunte, e lacrimando lo scongiura per il padre suo, con tale una passione, con tale un movimento, che par cosa di quegli angeli a cui tutta rassomiglia. I suoi fratellini non hanno coraggio di abbandonare la madre.

– L'uno di essi, per di dietro alla desolata, cerca pur trovar modo di guardare un'altra volta al suo genitore; l'altro, appoggiata la testa alla madre, singhiozza, mentre il più tenerello appare anch'egli mesto, ma di quella mestizia che nasce dal veder tutti gli altri tristissimi, quantunque se ne ignori la cagione. –

La vecchia sposa del Doge guarda alla desolazione della sua casa, e non vale a nascondere la forza di un affanno, che immenso e disperato irrompe per ogni parte dalla rugosa sua faccia. – Il suo dolore non è muto come quello della moglie dell'infelice condannato, perché il pittore filosofo sapeva, che la sventura trova sempre un lato nuovo da ferire nel cuore d'una madre. – I suoi vestimenti, come quelli di suo marito, risplendono di tutto il fasto Dogale. – Barbara derisione di una legge, che comandava ai Dogi vestissero in ogni occasione le loro ricche insegne. –

Tra il padre ed il figliolo, come quella di un genio malefico, grandeggia la figura dell'inimico della loro famiglia, dell'implacabile Loredano, e assembla una creazione del Tintoretto. – Il suo volto è barbaramente tranquillo, e né pur l'allegrezza della vendetta si tradisce ne' suoi lineamenti. – Mostra con un dito la galera già pronta a ricevere l'esiliato; e quell'atto freddo e sicuro mette ribrezzo nel cuore. –

Gli restano silenziosi da presso i due compagni, nella sciocca indifferenza dei quali ben si travede con quanta facile viltà si siano fatti ministri all'odio di Loredano. – Innanzi a loro un giovanetto cavaliere della calza porta la spada del Doge. –

Letto! Guarda adesso all'incisione, ingrandisci quelle figurette a due terzi del naturale; immaginati colorita, come fosse verità, tutta quella scena prospettica, vedi una sicura distribuzione di tinte armoniche più che fossero una sola, un far di pennello largo e maestro; un piegar degli abiti naturalmente leggero, e grandioso; nessun prestigio dell'arte, nessun ardito contrasto di ombre, ma per tutto una luce, un'aria, una trasparenza, e avrai, meglio che dalle mie parole, dalla tua fantasia la descrizione di quel dipinto” (1840)<sup>1366</sup>.

iii. “[Hayez, *L'ultimo abboccamento di Foscari*.] A noi specialmente toccarono l'anima, l'espressione, la spozatezza dell'età di quel Doge, che non ardiva, e non poteva soccorrere il figlio, dal quale volge lo sguardo per non mostrarsi severo, mentre il cuore gli rammenta che egli è padre per l'ultima volta!” (1840)<sup>1367</sup>.

jjj. “Se tu percorri in questi giorni le ampie e numerose sale del nostro gran palazzo di Brera, ti fa colpo e per poco non ti allucina la veduta di una meravigliosa quantità di dipinti, di statue, di quadri d'ogni dimensione, dal piccolo tableau sull'avorio fino alla gigantesca tela da non so quante braccia per lungo e per largo! Paesaggi, prospettive, ritratti, gruppi in marmo, pitture storiche; insomma una lista sterminata di produzioni d'ogni genere, nientemeno che duecento e ottanta! Una litania di nomi di artisti esordienti e provetti, adolescenti e canuti, mascholini e femminini, di fama oscura o poco più che municipale, e di celebrità od europea o che tale pudicamente si reputa! Ma poi, armati delle *torgnettes* di una severa critica, e, stringendoti nelle spalle e corrugando le sopracciglia, sarai costretto a mormorare fra te e te (salvando per altro le eccezioni) “povertà d'invenzione! Grettezza nella scelta de' soggetti! Fantasie timide! Animi non scaldati dal fuoco di quell'alto spirito poetico che deve agitare il petto del vero artista, si chiami egli pittore, scultore, compositore di musica, autore di romanzi, drammaturgo, o come meglio ti aggrada! [...] Ormai [...] anche dal pubblico [è] sentita la necessità che l'artista [...] si addimostri ben ancor educato alla nobile ginnastica del pensiero. [...]”

V'ha un grandioso dipinto nell'attuale nostra esposizione delle belle arti, che attrae gli sguardi del dotto e dell'idiota, e che non solo alletta gli occhi, ma scuote gli affetti; non solo persuade la fredda ragione, ma parla anco al cuore. E debbo dirti per quale ragione, a mio giudizio, il valente Bellosio colla magnifica sua

<sup>1366</sup> J. CABIANCA, *L'ultimo abboccamento di Giacomo Foscari. Dipinto di Francesco Hayez consigliere accademico ordinario di commissione di S. M. I. R. A.*, «Album», IV (1840), pp. 1-7.

<sup>1367</sup> A. FRISIANI, *Esposizione delle opere di pittura e scultura nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano*, «Moda», V (1840), n. 41.

tela rappresentante un episodio del diluvio universale ottenne di svegliare nell'animo dei riguardanti sì profonda impressione [...]? Gli è che il Bellosio nel suo quadro non si accontentò di dimostrarsi sapiente pittore, ma volle apparire anche sublime poeta e pensatore. [...] Ora, quali furono gli studi che gli diedero di poter ideare con tanta forza di pensiero un soggetto sì pieno di verità psicologia, coordinato con sì fina sagacia, che la tremenda catastrofe, con cui lo sdegno del cielo volle colpire un'abbominata razza e spegnerla, si esprime con un'evidenza che rapisce?...

Per discendere ad alcuni particolari intorno a questo grandioso quadro del Bellosio, ti dirò che la critica che più comunemente udii farvi intorno è ella questa, dell'aver egli dato al colorito dei nudi un'intonazione, come dicono i saputi, troppo fredda, sicchè molte di quelle carni appaiono di soverchio sbiadate [...]. Ti confesserò che [io] pure [...] non potei reprimere un interno senso di dispetto nell'osservare una soverchia freddezza nel colorito delle figure e un non so che di morto, anzi di cadaverico in parecchie, nelle principali del soggetto; effetto spiacevole a primo sguardo e che riceve maggior risalto dal fondo cupo del quadro e dalla fitta tenebría che copre l'orizzonte tempestoso. [...]

Passo quindi di slancio a farti cenno di un altro gran fatto che in questi giorni è fra noi tema delle più calde conversazioni, nei pubblici caffè, nelle sale private, sulle piazze, dappertutto. Oh se tu fossi uscito la mattina del 19 maggio corr. per le vie di Milano, avresti veduto la gente farsi incontro da un capo all'altro delle contrade, persone gravi per età, per titoli, per uffici, magistrati, militari, *lions* con e senza criniera, val'a dire ricchi e spiantati, affacciarsi, abbracciarsi, stringersi la mano con espansione congratulatoria, ridursi in cerchiellini, farsi a chiacchiere animate, a dispute, ad alterchi. Di tratto in tratto avresti udito uscire esclamazioni di meraviglia, accenti di fanatica commemorazione prorompere da queste e quelle labbra commosse; qua occhi lucenti di dolci lagrime di gioia, là sguardi alzati con espressione di entusiasmo sentimentale al cielo! Alla vista di tanto e sì generale commovimento, in sì vario modo manifestato, tu forse avresti dubitato che si trattasse di qualche notizia giunta di fresco da qualche punto del globo o un'improvviso mutamento delle condizioni dell'umana schiatta, o la causa di una nazione infelice vinta dinanzi al tribunale della giustizia o del buon senso sociale e politico. Ma ti saresti immaginato all'ingrosso. L'esultanza che la mattina del 19 si leggeva sui visi dei buoni e pacifici e sempre lieti Milanesi era prodotta da un avvenimento di certo molto più importante a coloro pei quali le sterminate colonne del *Moniteur* e del *Débats* sono di una lettura tutt'altro che palpitante! Si trattava insomma nientemeno che del trionfo di madamigella Taglioni" (1841)<sup>1368</sup>.

kkk. "[La pittura storica] se da un lato richiede nelle sue rappresentanze quali oggetti secondarii la prospettiva ed il paese, esige dall'altro precipuamente nelle figure la espressione degli affetti, onde l'azione che l'osservatore vede dipinta sul quadro possa illuderlo perfettamente a credersi testimonio" (1841)<sup>1369</sup>.

lll. "Un dipinto che non ritrae le affettazioni de' cessati Michelangioleschi, e né anco le opposte degli attuali Grotteschi; non sazievole per soverchio calore di tinte, e non eccedente per cercata freddezza; nel quale la sceltatezza delle forme è assai più ispirazione del genio, che frutto di erudite lambicature; i contorni sfumano dolcemente, né però vanno mai del tutto perduti; la velatura ne' panni è usata con grandissima sobrietà, e per solo aiuto del dipingere a corpo; un dipinto finalmente condotto colla conoscenza e la pratica di tutti i mezzi suggeriti dall'arte, senza abusare d'alcuno, può egli non essere grandemente ammirato? In quel mentre che tante vane questioni si agitano intorno al vero stile (quasi che esso fosse un mistero in questa beata terra d'Italia) e si vorrebbe dar base e consistenza a non so quali astrattezze, traviando le menti de' giovani artisti dalle vero lor guide, cioè da quanto di meglio han prodotto i famosi nostri antenati, molto opportunamente dal Grigoletti ci si mette innanzi siffatto lavoro. Ad esso guardando ne gioverà quella verità assaporare che il Grigoletti amò sopra tutto, e sopra tutto dev'essere amata da quanti si danno all'arti, e vincere non si lasciano dallo sciagurato bisogno di sempre nuove e più sempre violenti sensazioni, e di una fama acquistata per qual si sia modo. [...] È bastato il senno dell'artista per non affogare negli accessori l'effetto, che deesi attendere dalla espressione dei volti e dalle attitudini della persona" (1841)<sup>1370</sup>.

mmm. "Ciò che costituisce l'alto pregio di Hayez non è tanto la maestria del disegno e del colorire, considerati come scienza dell'arte, quanto è quel movimento, quel fuoco di affetti che ti sorprende ne' suoi dipinti. O ci metta egli innanzi una storia popolosa, o ci offra anche una sola persona riposata, senza

<sup>1368</sup> G. BATTAGLIA, *Arti, letteratura, teatri, giornali, ec. Lettera all'avvocato Angelo Brofferio*, «Rivista Europea», IV (1841), 2, pp. 279-87.

<sup>1369</sup> F. GUALDO, *Al nob. sig. conte Antonio Pompei cavaliere Gerosolimitano*, «Gazzetta di Venezia», 1841, n. 204, pp. 813-14.

<sup>1370</sup> *I Foscari. Nuovo dipinto di Michelangelo Grigoletti*, «Gondoliere», X (1842), n. 43, pp. 337-38.

pompa di accessorio, sempre parla al cuore: nelle sue scene storiche geme l'amore, minaccia lo sdegno, medita la vendetta e il riguardante è compreso di pietà e di timore, - non però mai di spavento" (1842)<sup>1371</sup>.

nnn. "[Mussini, *Francesco I re di Francia e la Ferronière*:] Questa composizione è semplice ad un tempo, chiara, saggiamente distribuita, e presenta un assieme su cui l'occhio si riposa con un vero piacere. È inutile il dire che tutti gli accessori sono trattati col gusto più squisito, e che mentre offrono una vera ricchezza, non offuscano con quella confusione procedente dalla loro molteplicità e dall'aggomitolamento, per così dire, improvvido di tinte vivaci, che è con tanta frequenza adottato da certi artisti. Il pennello del Mussini è splendido e moderato, e non sa confondere l'ornamento elegante d'una sala reale coll'affastellamento inconveniente da rigattiere.

Ciò che colpisce maggiormente nella composizione, e che dinota la grande maestria del Mussini, si è che mentre tutte le figure del quadro interessano l'osservatore, nessuna per altro occupa l'attenzione al di là di quanto lo richiede la sua importanza. Le figure accessorie giovano a far risaltare anziché ad attenuare l'impressione, che deve discendere principalmente dal protagonista. Per quanto sieno avvenenti e graziose le due ancelle che prestano alla Ferronière i loro servizi, per quanto sia meravigliosa la testa della vecchia, per quanto la bella amica del Re seduca i sensi e l'immaginazione coll'inebbriante spettacolo de' suoi vezzi, pure la figura espressiva e meditata di Francesco domina su quell'assieme attraente, e vi fa dire, al primo vederla, ecco il soggetto principale del quadro. E voi, ad onta che rivolgendo un po' lo sguardo, possiate fissare dei vezzi incantevoli, delle forme che vi affasciano, pure vi fermate con compiacenza su questa bella ed ardita testa d'uomo, la cui fronte è grave d'un grande pensiero, nel cui sguardo scintilla lo splendore dell'anima cavalleresca, che si consolava seco stessa di aver tutto perduto perché avea conservato l'onore" (1842)<sup>1372</sup>.

ooo. "[Vincenzo Giacomelli, *L'addio di Caterina Corsaro*] è trattato con vera grandiosità di concetto. Molte e molte son le figure, ma così giudiziosamente distribuite e aggruppate, che non ne sorge la più leggiera confusione. Da un lato stanno i Greci, che ne' sembianti e negli atti mostrano il dolore di quella separazione; dall'altro i Veneziani, che impazienti accusan gli indugi, ed affrettano la partita. In dietro è la folla del popolo. I due opposti sentimenti, onde sono animati di varii personaggi, sono atteggiati in tante e sì diverse guise, quante sono le figure ed i volti, e formano un complesso di felici e toccanti episodi degni del più immaginoso pennello. Nel mezzo è la bella figura della Corsaro cogli occhi rossi di pianto, ma a cui il dolore non toglie dignità: ella sta per staccarsi dalle sue ancelle, una delle quali, meravigliosamente disegnata e composta, le si getta disperata a' piedi, quasi non volesse lasciarla partire. Nulla di più pietoso di questo gruppo" (1843)<sup>1373</sup>.

ppp. "Il maestro [Hayez] ha figurato in questa tela la storia di Marin Faliero, sì divulgata a questi ultimi giorni per sceniche rappresentazioni e novelle, emulando egli, se pur non vinse, con l'eloquenza del suo pennello, drammaturgi e novellieri. [...] Io non saprei lodare abbastanza il pittore dell'aver negli atteggiamenti diversi e contrarj dei due personaggi principali, espresse così le loro passioni, che il riguardante piglia affetto o per l'uno o per l'altro, come alla scena d'un dramma. [...] Tu qui non vedi i colori versati, come pur troppo si suole, così alla rinfusa ed a sprazzi, piuttosto per vincere i sensi che l'intelletto; ma sì con tanta ragione, e quiete, e consonanza distribuiti, che la diresti una soave e armoniosa musica degli occhi. [...] Viva espressione degli affetti [...] Parlare visibile dei personaggi" (1844)<sup>1374</sup>.

qqq. "Il sig. Selvatico osserva che la istoria, affinché rechi [...] vantaggi, «è mestieri che sia esposta in ben altra maniera da quella che fu fin qui; perché fin qui non sempre la istoria dell'arte scrivemmo, ma quella degli artisti, non il progredimento intellettuale ma una raccolta di biografie»; e ponemmo sull'altare la forma, e quella ci piacque considerare come unica mira dell'arte; onde i primi onori furono attribuiti a Tiziano ed al Tintoretto, i secondi ai Bellini, al Cima, al Bozzoli. [...] «è mestieri infine ritenere il principio che l'arte grande ed utile veramente non può essere se non la rappresentazione del vero, ma solo di quello che manifesta il bello morale, od il bello fisico eziandio in quanto è scala e puntello dell'altro.

Diretto da tali intendimenti deve lo storico nell'esaminare i lavori dell'arte ricercare «quale pensiero dominasse l'artista nel rivestire di forma il suo soggetto», se questo pensiero era quello che doveva scaturire naturalmente dall'argomento rappresentato; «se la maniera con cui la espose era la più acconcia a

<sup>1371</sup> P. ROTONDI, *La Ciocciara Napoletana. Dipinto ad olio di Francesco Hayez*, «Album», VI (1842), pp. 51-56.

<sup>1372</sup> L. S. T., *Francesco I re di Francia e la Ferronière. Quadro di Cesare Mussini* [...], «Album», VIII (1843), pp. 64-72.

<sup>1373</sup> D. T. LOCATELLI, *Mostra dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, «Fama», VIII (1843), n. 68.

<sup>1374</sup> L. TOCCAGNI, *Il doge Marin Faliero convince il giovane Steno esser egli l'autore dello scritto che offendeva il Doge e la Dogaressa. Quadro di Francesco Hayez* [...], «Album», VIII (1844) pp. 91-99.

renderlo evidente»; se infine, «abbia saputo in ogni parte improntarvi quel marchio particolare che guadagna l'attenzione e le impressioni rafforza». Dopo di che può addentrarsi a sua volta negli artifici della forma e parlare di colore, di disegno, di anatomia, non dimenticando però giammai che la forma deve soccorrere al concetto, non scambiarlo od oscurarlo. [...]

Senza dubbio luminose dottrine, osservazioni acute, utili avvertimenti si trovano in questo discorso; ma dubitiamo se il prefiggere determinate e particolari viste alla storia delle belle arti giovar possa veramente al fine contemplato; e crediamo che l'ufficio di adempierle sia diverso affatto da quello dello storico, e sovente anzi ad esse contrario. Poiché se chi narra i fatti intende far prevalere un suo particolare sistema egli sarà spesso tentato a presentarli sotto un punto di vista che sia a' suoi principi favorevole ed a torcerli in guisa che possano ad essi servire; e non sempre alle tentazioni si resiste. A parer nostro basta che lo storico comprenda la ragione delle arti ed i loro veri bisogni, e che racconti i fatti nella loro schietta ed intera verità senza amore di parte e senza preoccupazioni di scuola; che allora quella ragione sarà naturalmente chiarita, e que' bisogni saranno soddisfatti" (1844)<sup>1375</sup>.

rrr. "Io non so se il pittore debba essere così fedele alla storia e seguirla filo per filo come farebbe un erudito, un cronista, o non si voglia piuttosto usare con lui d'una certa larghezza, concedendogli di allontanarsene e accettare una volgare opinione, se questa può giovare al concetto dell'arte, all'evidenza della rappresentazione, e aiutare gli effetti ch'ei si propone di produrre nell'animo del riguardante. Ufficio del pittore non è tanto istruire, quanto dilettere e commuovere, e a lui va lasciata la scelta dei mezzi conducenti a tal fine. [...]

Lo spettacolo della distruzione comincia: Nabucco sorge feroce sui gradini del tempio in atto di fulminare il tremendo decreto, e l'inesorabil soldato alza già il brando sull'imbelle turba, che mal colle preghiere ed il pianto si difende. Il terror della strage imminente si legge in tutti i volti, variamente significato, e l'animo a tanta pietà ti si stringe" (1844)<sup>1376</sup>.

sss. "[Ludovico Lipparini, *Morte di Marco Botzaris*] Ferito nel capo da una palla ottomana l'eroe sta fra le braccia di Atanasio Touzas che tenta di rialzarlo e ne spia con ansia dolorosa i lineamenti. Marco volge all'amico lo sguardo e nel mortale pallore della faccia, nella bocca semiaperta, nell'abbandono di tutte le membra è vivamente espresso il suo stato, solo nell'atto della destra mano che stringe ancora l'yatagan grondante del sangue di Haro Bessiaris scorgi tuttavia l'ira maggior del dolore. Superba è la testa di Botzaris; in lui ben vedi il bellissimo fra i pallicari di Suli. Ammirabile fu trovata la figura del soldato che si curva per sollevare le gambe del ferito, e bello pure un giovinetto che sventolando colla sinistra la bandiera della Croce, scarica colla destra una pistola; il fondo del quadro è formato dai prodi della Selleide avvolti nel fumo della mischia, al di sopra del quale spuntano minacciose le mezze lune scodriotte. Tu credi di udire tuonare in lontano i fucili che destarono gli echi nelle gole insanguinate del Callidromo e sotto le mura di Carpenitzi – la mente corre involontaria al canto famoso: il fulmine cadde sull'aquila di Kiaffa, i platani gemono commossi... - Forse le gambe del cavaliere a sinistra del riguardante non sono scorciate in modo affatto felice; anche le mani di Botzaris (d'altronde belle) che ruotarono la spada vincitrice in tante battaglie e sotto il sole di Grecia, potrebbero avere una tinta men delicata; ma chi bada a questi nei ove tanti e sì rari pregi si accumulano, e di composizione, e di stile, e di tavolozza? [...] A quella fedeltà scrupolosa di cui in questa parte il quadro potesse mancare, il Lipparini ha supplito abbondantemente con una in generale fedele osservanza del costume e dell'aria nazionale delle teste. Innamorato dei soggetti gloriosi che prese a trattare, egli fece sul vero tali pazienti preparativi che sono splendida testimonianza del suo amore operoso per l'arte. Oltre la non comune diligenza di procurarsi vesti ed armi quali ei deve dipingerle, egli schizzò dalla natura non so quante teste di marinai greci, fisionomie veramente pittoresche, che portano il berretto rosso con frigia eleganza, mentre invece ai lineamenti delle razze turche e slave il fez cilindrico simmetricamente collocato colla nappa cadente indietro fra le due spalle, aggiunge una gravità che confina colla goffaggine. [...]

Vicino a questo quadro, in cui le figure sono quasi grandi al vero, sta un altro soggetto greco condotto dal Lipparini in piccole dimensioni. È una barca di idriotti fuggenti; due rematori robusti la fanno volare sull'onda, un papas che stringesi al seno il libro sacro, un vecchio ed una donna sono aggruppati a piedi dell'albero, un uomo regge il timone, e volge all'indietro la faccia animosa. Infine un giovinetto in piedi sui banchi facendo piramidare la composizione, sostiene la azzurra bandiera in mezzo a cui svolgesi sul capo dei fuggitivi la Croce bianca che guidava al trionfo Canaris. [...] In questo lavoro il Lipparini ebbe

<sup>1375</sup> G. VENANZIO, *Con quali mire si debba scrivere una Storia delle Arti del bello visibile, specialmente in Italia. Discorso di Pietro Selvatico letto nella solenne distribuzione de' Premii nell'Accademia di Belle Arti in Ravenna il giorno 14 giugno dell'anno 1843 e pubblicato per le auspicate nozze Cittadella-Dolfin, Padova dalla Tipografia del Seminario 1844*, «Giornale Euganeo», I (1844), 3, pp. 556-58.

<sup>1376</sup> T. LOCATELLI, *Nabuccodonosor che ordina la strage degli Israeliti, quadro ad olio di Vincenzo Giacomelli*, «Gemme», I (1844), pp. 119-22.



anche lode di esperto pittore di marine; l'acqua agitata e trasparente, il cielo brillante di viva luce, i fondi immersi nel caldo vapore dei climi meridionali, ti ricordano il magico pennello dell'Aywasowsky. [...]

[Natale Schiavoni, *Adamo ed Eva*] La figura di Adamo arditamente e con molta scienza scorciata, il nudo magistralmente dipinto, la bellezza primitiva, e la calma che dominano nella fisionomia del dormiente sono meravigliose; quella incertezza e sfumatura dei contorni impastati colle tinte degli oggetti vicini, che veduta ad un palmo dal quadro lo fa somigliare ad un abbozzo, produce invece ad una certa distanza una mollezza, un tondeggiare di forme in cui lo Schiavoni a niuno è secondo. [...]

[Antonio Zona, *Partenza di Tobia con Sara dalla casa di Raguello*] La composizione è bella, semplice, parca, purissimo lo stile ed attinto alle fonti intemerate del quattrocento, religiosamente osservato il costume in cinque delle figure principali, le teste improntate della vergine bellezza delle prime schiatte, e specchio vivo degli ingenui affetti dell'anima. – A ciò aggiungete un colorito robusto, un'aria limpida, un magnifico sfondo su cui brilla il sol della Media, una quiete, un calore, un'armonia che regna dovunque e da quella tela viene all'occhio ed al cuore.

Parve a chi doveva giudicare, trascurata la madre e indifferente all'azione generale; certo il Zona non fece, come la maggior parte dei concorrenti, la madre appesa al collo di Sara, ma chi la disse trascurata non vide, io credo, gli occhi delle due donne. Oh di quanti fervidi abbracciamenti non tien luogo lo sguardo umido della fanciulla rivolto alla madre mentre questa col capo un po' chino sulla destra spalla guarda alla sua volta la figlia! Deh chi non sente il legame potente di quelle due occhiate che s'incontrano e in cui tutta l'anima par che si espanda? [...]

[Vincenzo Giacomelli, *Nabuccodonosor che ordina la strage degli Israeliti*] Affogato nel manierismo [...]. Quel popolo Ebreo è sì contorto, sì brutto ch'io compatisco il monarca babilonese se volge altrove la faccia e non vuol udirne le preci, benché neppure egli abbia molto a lodarsi di sé medesimo. [...] L'espressione delle teste è in generale affettata, e ricorda il fantastico disegnare del francese Deveria. Le figure lontane poi, gli edifizii, l'aria sono tali che miglior consiglio è il tacerne, o il supporre che l'opera non sia compita" (1844)<sup>1377</sup>.

ttt. "Chiunque ama le glorie dell'arte italiana dovette lodare il senno della veneta Accademia, che fra molti dipinti presentati ai grandi concorsi di quest'anno decise di premiare quello dello Zona, giovane che già batte nobilissima via e toccherà presto meta invidiabile. Egli, poco badando a quelli che ridono di chi studia od ammira le ingenuie maniere de' pittori del trecento e del quattrocento, allorché in un suo viaggio d'Italia vide i miracoli della fiorentina e dell'umbria scuola, sentì ancor più dentro dell'elevato animo suo che quelli erano gradini a salire sino alle difficili e misteriose armonie del vero; s'avvide che su quei gradini medesimi avea posato Raffaello prima di toccare la più alta vetta dell'arte; s'avvide infine che le bellezze del cinquecento erano figlie delle timide grazie del quattrocento, e che l'arte adulta e sovrana di Michelangelo fecondava nel seno il germe di quella corruzione che diè sì schifoso frutto nel secolo decimosettimo.

Forte di così utile verità, e colla fonda meditazione, le vedute cose al proprio stile immedesimando, diè vita a dipinti da' quali trasparivano senza ombra d'imitazione, la corretta severità dei Perugini e dei Ghirlandai. Quest'anno s'attentò a maggior volo, colorando la partenza di Tobia dalla casa del suocero, soggetto sì bene scelto dall'Accademia per offerirlo al Concorso di pittura.

Lo Zona penetrando coll'affetto in quella cara lezione di virtù domestiche, parve tutte ricordarci le soavi parole delle sacre carte, in cui i due vecchi genitori di Sara nello staccarsela dal fianco le raccomandano di onorare i suoceri, d'amare il marito, di ben reggere la famiglia. Poi come tutti gli artisti di alto sentire, diè ai suoi personaggi l'impronta propria de' tempi e de' luoghi, e seppe condurre la mente dell'osservatore al passato e all'avvenir del suo tema. E il primo rammentò nell'atto malinconicamente augusto con cui il padre invoca dal cielo benedizione agli sposi, quasi volesse ridirci che Raguello ripensava allora con segreto terrore ai sette mariti di Sara morti prima d'accostarsi a lei: il secondo egli ci pinse nello sguardo ricambiato con dolce mestizia fra le due donne, sguardo grave di memorie e di speranze, sguardo che dice rapido le future tristezze della madre, quando al lavoro, alla preghiera, fra tutte le cure domestiche, non si vedrà più dappresso la diletta del suo cuore; sguardo che accenna ai nuovi uffici della donna, vicina a diventar anch'essa madre e figlia d'un'altra casa. A taluno parvero fredde le movenze di queste due figure, ma chi stima segno di grande affetto le contorsioni e le convulse lagrime, oh! Quegli non ha mai compreso che sia grande affetto" (1844)<sup>1378</sup>.

uuu. "Niente altro distrae chi contempla dalla solitaria grandezza di quella scena [l'*Annunciazione*]. Qui il pensiero è casto e gentile, e dalla religiosa umiltà che lo investe si deriva il sentimento dell'altezza del soggetto. È la parola feconda di amore e di redenzione. In quella calma che ti rapisce, in quel come alto silenzio che ti ascolti d'intorno e ti stacca dalla sorda materia, senti che s'opera

<sup>1377</sup> PIER MURANI, *Pubblica mostra nella I. R. Accademia Veneta*, «Giornale Euganeo», I (1844), 3, pp. 637-44.

<sup>1378</sup> P. SELVATICO, *La partenza di Tobia e di Sara sua sposa dalla casa di Raguello – Quadro ad olio del sig. Antonio Zona*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 170, pp. 677-78.

un qualcosa pur di solenne e d'augusto che ti comprende di reverenza e d'amore. – Ma da questa impressione mentale prodotta dall'intima armonia che si manifesta tra la santità del soggetto e la casta convenienza della scena che lo rappresenta, altra ne sorge pel cuore dall'effetto di sentimento ineffabile che predomina la dipintura, sì che in guardarla ti senti nell'anima dolcemente serena quasi una melodia cara che si svegli dall'arpa; mistica e celeste simpatia tra la pittura e la musica dei due Bellini. [...] In questa soave creazione del Zona la forma è ancella al concetto; essa gli obbedisce devota, come da per tutto ove non predomina la materia si ritrosa al pensiero, sì ligia al senso. Se non che tal soggezzion della forma al pensiero che la governa, non la induce a stento alcuno e soccorre, e perciò in cotesto grazioso lavoro è corretto a severità il disegno, nostro il colore, morbide e soffici le membra e le posture, spontanee a natura le pieghe fluenti, lo sfondo efficace, l'aria cheta e leggiera, il fare insomma temperato e sapiente. Anche quelle tenui cure eleganti degli accessori, sono, vorrei dire, un compimento d'affetto, un gentile riposo allo sguardo che fin allora fermò l'attenzione sulla poesia del concetto e sul magistero dell'arte che lo rivela” (1844)<sup>1379</sup>.

vvv. “Essendo [in Italia] rari i pubblici monumenti, l'arte non può mirare ad altro scopo che ad appagare le spesso annoiate voglie del ricco, appunto perché solo il ricco può pagarla ed incoraggiarla. Quindi tante negli artisti le direzioni, quanti i capricci che germinano, rampollano, giganteggiano nella mutabile mente del dovizioso; quindi nessuna cura di riprodurre quegli affetti che il popolo allettando, lo avviano a virtù.

E tele di storia, e sacri soggetti, e ritratti, e statue non paiono ora fatte ad altro che per effigiare belle movenze e carnosì muscoli e donne lascivamente discinte e stoffe e trine e metalli e pompeggiar di colori, sicchè a veder quelle opere da lungi diresti, qui ci vive un negoziante di mobilie e di mode, che vuole coll'insegna sfarzosa invitare i gonzi ad entrar in bottega.

Ma i sensi son la cosa la più stufereccia di questo mondo: saziati rigettano tosto l'oggetto che tanto li allettò da prima. Ne viene quindi che il ricco mecenate, ristucco di cotali soggetti, ne esiga dall'artista un altro diverso che il diletto del pari. Quindi è che ne vedete tanti di questi mecenati che vogliono ogni giorno dall'artista opere di indole disparatissima che diano sensazioni nuove e sempre differenti. [...]

L'arte fra noi non può avere uno scopo elevato, non può mirare a fruttuoso segno; ella è nulla più che lusso da gran signore; una fabbrica di mobilie eleganti destinata a preparare i *pendants* agli specchi d'Inghilterra e agli armadi intarsiati; una ingegnosa industria la quale più per convenzione che per persuasione si chiama ancora figlia del pensiero e del cuore. [...]

Se si vuole che la pittura brilli in mezzo a quelle stregonerie (e pittura ci vuole giacchè senza di essa il signore non si fa chiamare *mecenate* su pei giornali) bisogna esagerarla nelle tinte e nel segno, bisogna caricarla di colori brillanti che si battano vivamente col rosso, col giallo, coll'oro delle mobilie” (1844)<sup>1380</sup>.

www. “Hanno un grave torto quei committenti i quali stimando il pittore storico acconcio ad ogni soggetto, gli allogano argomenti o contrari all'educazione sua, o reietti dalle intime convinzioni che egli serra nell'animo. Ne vien da ciò che egli si ponga al lavoro colla svogliatezza del disamore, poi lo continui colla mente rivolta ad altro, coll'animo preoccupato de' temi che gli son più graditi; e quella svogliatezza, quella preoccupazione, egli impronti quindi nel quadro allogato, il quale comparisce sì com'opera eseguita da maestra mano, ma lascia intravedere o debolezza di pensiero od insignificanza di sentimento. Se invece gli ordinassero quei soggetti a cui l'artista pose ogni suo desiderio e gli studi più amorosi, oh! Allora il vedreste in tutta la sua splendida luce, e ne avreste dipinti che non si cancellerebbero dalla memoria degli uomini. Nella milanese esposizione nessuno provò meglio una tal verità di *Francesco Hayez*, il quale se ne' due soggetti biblici lasciò pur qualche cosa a desiderare, nei due fatti invece che egli trasse dalla storia di Venezia addimostrossi non solo artista valente, ma un insigne interprete del veneto medio evo; ma l'uomo che assai meglio di molte pagine storiche seppe dar vita e verità ai sentimenti, agli affetti, direi fin quasi alla politica di Venezia repubblicana.

Il maggior de' due quadri rappresenta l'ultima vendetta dell'inquisitore Loredano contro il troppo infelice doge Francesco Foscari. Colui che gli avea tante volte avvelenate le dolcezze domestiche stringendolo a diventar giudice inesorabile del proprio figlio ingiustamente tenuto reo di stato; eccolo che con raffinata crudeltà entra adesso nelle stanze ducali ad annunziare al buon Foscari la dura sentenza del sospettoso senato che gli toglieva la dignità di doge. Ingegnosamente Hayez collocò l'ottimo vecchio in mezzo alla sua famiglia, ben dimostrandoci così come il cuore dello sventurato principe, anche fra le splendidezze della reggia, si fosse serbato ai più dolci affetti di marito e di padre. Ira mista a rammarico balena sui volti della vecchia moglie del doge e della nuora bellissima, la quale nell'abbattuto contegno pare rimpiangere ad un tempo la sciagura del padre e quella del figlio che le era sposo amatissimo. I figli di lei spaventati dal sopravvenire del Loredano, o nascondono il volto nel seno della madre o s'appiattano dietro al trono

<sup>1379</sup> FR. MARCH. MANZONI, *Un nuovo dipinto del signor Zona*, ivi, p. 293, pp. 1169-70.

<sup>1380</sup> P. SELVATICO, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 3, pp. 356-60.

ducale. Nè l'artista vi impresse quel terrore senza profonda coscienza del vero; giacchè egli pensò con rara finezza, che essendo sempre l'apparire del Loredano un annunzio di novella disgrazia per la misera famiglia, quella ne additasse di continuo il nome ai fanciulli con raccapriccio; e i fanciulli quindi senza ben saperne la causa, avessero imparato a guardar quell'uomo colla cieca paura dell'infanzia. Un dignitoso cruccio leggesi nella grave figura del Foscari, che seduto in abiti ducali, depone colla destra il corno, colla sinistra restituisce l'anello, venerato simbolo di potenza.

Ma ove Hayez superò, a creder mio, e quanti trattarono veneti soggetti e sè stesso che sì bene li tratta sempre, è nel gruppo in cui signoreggia il Loredano vivo veramente e lanciante dai torbidi e malignamente socchiusi occhi, tale una rabbiosa compiacenza, tale la repressa gioia del perfido, che nel guardarlo ti scorre per l'ossa un brivido. E quanta verità pure nella pittoresca figura che legge la sentenza e nell'altre che le stan dietro le quali da nessuna commozione son tocchi; giacchè avvezze da tanto tempo ai lamenti delle prigioni! La energica immagine di Venezia aristocraticamente repubblicana che esce da questa composizione, basterebbe già a farla somma; ma le accrescono merito e la lucidezza rara del colorito, e l'armonia del chiaroscuro, e la verità che è negli abiti, nell'architettura, nell'armi, nelle suppelletili, in tutto. Io penso che questo dipinto durerà lungamente famoso nei fasti della nostra pittura, ma penso del pari che verrà posposto all'altro raffigurante il Doge Faliero nell'atto di convincere Michele Steno di avere scritto sul trono ducale il troppo famoso distico.

A me pare che Hayez non facesse mai nulla di meglio; nè mi vergogno confessare che dinanzi alla figura del Doge io piansi come ad una commovente scena dell'unico Modena. A vedere quel povero vecchio tremante di vergogna per l'offeso onore, accennar con ira soffocata dal pianto al giovane imprudente le ingiuriose righe, non so chi non debba sentirsi nel cuore, direi quasi, un tocco di compassione dolorosa. E chi meglio dipinse la superbia avvilita sì, ma pure ancora stizzosamente altera, di quello facesse Hayez nella elegante figura di Steno, veramente fatta per mettere gelosia anche nel più confidente marito? E lo indovinate subito, non è un volgare giovane quello; è proprio un patrizio avvezzo sin dalla fanciullezza agli agi ed alla compostezza degli atti. Quanti pochi artisti conoscono come l'Hayez quest'arte finissima di saper dare ai personaggi i movimenti e le apparenza del loro stato! E sì di là solo ne viene quella verità poetica ce vale cento volte più della storica, la verità che è nel Re Lear e nell'Hamletto di Shakespeare. Con pari acutezza è immaginata la movenza della giovane moglie di Faliero. Essa par voler acquietar l'ira dello sdegnato marito, ma non insiste con troppo fervida preghiera, certo per tema di infondere nell'adulcerato cuore di lui, un sospetto più amaro dell'ingiuria ricevuta. E come dir degnamente de' pregi tecnici di questo gentile quadretto? Armonia, succoso colore, verità, facilità, stupende accessori, sono parole che si abusarono tanto, e tanto si stemperarono in lodi indecorose di miseri dipinti, ch'io stimerei far torto al merito d'Hayez adoperandole per lodare la sua affascinante e, per poco non direi, fatata maniera di colorire; la quale è un gran peccato che non vada congiunta ad un segno più castigato, o meno amico della linea ondeggiante.

Già mi aspetto che molti verranno dicendo: Come avvien che questo indiscreto censore il quale non ebbe finora riguardo di notare un difettuccio da poco, anche ad uomini salutati dall'universale grandissimi, or si mostri sì indulgente verso dell'Hayez, nè gli rimproveri certe mancanze che pure anche i più proclivi alla lode rimproverarono? Perchè, per esempio, non osservare che qualche figura de' secondi piani è troppo piccina confrontandola con quelle de' primi; che parecchie gambe e rotule si mostrano alquanto ammanierate nel segno; che vi son figure soverchiamente lunghe, e che la prospettiva zoppica in parecchi punti? Tutti questi peccati vi saranno nei dipinti d'Hayez, io ne convengo; e se si fosse trattato d'un'opera comune, li avrei registrati per certo; ma dove è tanto l'affetto, ove la verità morale è sì vivamente effigiata, certe imperfezioni della forma mi pare contino poco, giacchè non scemano l'efficacia del dipinto. Non è già dove Dante narra i casi della infelice Francesca che sia lecito rimarcare qualche durezza nei versi.

Piuttosto noterei volentieri questi difetti della forma, nel quadro raffigurante l'incontro di Giacobbe con Esaù, poichè colà dove il pensiero dell'artista o si mostrò più debole o non afferrò tutta l'essenza del soggetto, è maggiore il bisogno che la forma compensi l'imperfezione dell'idea. Dice la Bibbia che Giacobbe visto da lontano il fratello Esaù che s'avvicinava, s'inclinò a terra sino a sette volte prima che l'altro gli si accostasse. Allora Esaù gli corse incontro, lo abbracciò e stringendogli il collo e baciandolo, pianse; poi gli chiese chi fossero le donne e i bambini che lo seguivano. A così affettuoso soggetto mi pare, se non erro, che Hayez non desse evidenza bastevole con quello strano modo con cui Giacobbe si abbraccia al fratello, modo che più della effusione dell'affetto, sveglia l'idea d'un deliquio o di una caduta impedita da un pietoso vicino. Aggiunge poi inverosimiglianza a quel bizzarro atteggiamento di Giacobbe, la mano destra disposta così stranamente ad indicare le mogli, le schiave e i fanciulli. Quanto più limpido e più semplice se Giacobbe stretto veramente al collo d'Esaù, come dice la Bibbia, avesse rivolto il viso alle mogli indicandole! Chi ama un oggetto, allorchè lo accenna ad alcuno colla mano, lo guarda anche contemporaneamente. Io non dirò poi, come fecero tanti, che troppo apparissero indifferenti le spose e le schiave di Giacobbe, e che molte figure accessorie non badassero per nulla ai due personaggi principali; nè dirò punto che il colorito ricordasse tutt'altro che l'ardente sole di Palestina. Quando pure queste fossero colpe, non sarebbero di gran momento: più gravi certo mi si manifestano alcune trascuranze che se non altro provano quanto poco amore Hayez abbia posto a questo suo dipinto. Sono, per esempio, le

negligenze non degne di tanto uomo e la eccessivamente lunga figura dell'Esau, e quelle genti che stan sul cammello, le quali, sebbene quasi sullo stesso piano delle due mogli di Giacobbe, pur son d'esse tanto più piccole ed alcune braccia e gambe lunghissime relativamente a' corpi cui appartengono. – Ciò non vuol dir per altro che il dipinto su cui discorro, manchi di bellezze tecniche; non vi foss'altro che uno stupendo magistero di pennello, basterebbe ciò solo ad attestarlo opera d'un alto ingegno; vuol dir solamente che non è degna di quel valente che ha saputo offerirci i due capolavori di cui più sopra parlai.

Assai migliore mi parve, in quanto al sentimento, il piccolo quadretto dell'Hayez figurante il Levita d'Efraim che trovata morta e vituperata la moglie, giura vendetta contro la tribù di Beniamino. Vi sarà sì da ridire nella donna prostrata, vi sarà nelle figure alcun che d'ammanieratello; ma nel disperato Levita è tale un'espressione, tanto è lacerante il grido che par mandare quella testa animatissima, che in essa soltanto si indovina un artista di gran potenza, il quale, se veramente chiude dentro dell'anima un forte pensiero, non teme rivali nell'effigiarlo.

Espose pure Hayez una donna nuda che sta bagnandosi, la quale torna inutile il dirlo, è dipinta con quei voluttuosi lenocinii che hanno fatta fin troppo famosa la sua Bersabea. [...]

La decadenza dell'arte non tanto cominciò allorché i dipinti si tirarono via di pratica, quanto allorché più non si badò a cercar nell'uomo il tipo conveniente all'idea che si voleva rappresentare. Ecco il naturalismo che bisognerebbe condannare, non l'altro che ritrae la natura accomodata ai sentimenti che si devono esprimere. [...]

[Natale Schiavoni:] Lungo e difficile sarebbe dire partitamene del merito d'ognuna delle sue simpatiche teste, più difficile indicare come egli raggiunga quella meravigliosa giustezza di toni locali, quella carne sì bella che par palpitante, quell'armonia fra le mezze tinte ed i mezzo toni; e soprattutto quella rara trasparenza nell'ombra. Se in Natale Schiavoni fossero più accurati i meccanismi del pennello ed alcune parti più disegnate e più eseguite, non so chi potesse vantarsi di ritrarre meglio la verità. [...]

E avrei voluto che serbasse l'incognito anche il *Giacomelli*, giacché il suo Nabucodonosor che ordina la strage degli Israeliti, è tutt'altro che opportuno ad aggiungergli onore. Un elegante ingegno, la cui penna getta sempre vivaci scintille, disse, scrivendo di quest'opera, che a veder quel popolo ebreo sì contorto, sì brutto, egli compativa al monarca babilonese di voltar altrove la faccia. Ci perdonerà dunque il Giacomelli se anche noi imitando Nabucodonosor tralascieremo di fermar l'attenzione sul suo lavoro, né torneremo a guardarlo se non quando ci verrà innanzi con un colore meno opaco, con movimenti più probabili, con facce meno orride. [...]

[Podesti:] Nella sua vasta tela figurante Il patrocinio dei due santi Faustino e Giovita, egli né seppe darci una savia imitazione del bello materiale, né valse a sollevarsi sino al morale. [...] Invece che spargere per tutta la sua scena la calma e la soave tranquillità del paradiso, s'avviluppò nel fantastico, nel balzano, nel rotto: die' in un colorito fuori non solo del probabile, ma sin del possibile; cercò gli arditi contrasti nelle movenze, nelle tinte, ne' toni; finchè a guisa di Aletto nella Gerusalemme, sparse la discordia per tutto il suo quadro. Scaraventata sulle teste e sulle carni tutta l'iride della tavolozza, non ebbe più modo di far brillare i panni, se non cercando l'effetto ne' cangianti. Eccolo allora come caval senza freno, dimentico di tutte le buone massime del colore, urtare nelle più strane disarmonie, fin a mettere i più strillanti azzurri vicino a rossi infuocati, e lumeggiare col più antipatico giallo di cromo i bernineschi svolazzi di due contorti angioli. Deplorabile traviamiento! Giacché vi sono in quell'opera e pieghe e parti dipinte in modo mirabile, e con tale un sapere che da pochi può essere pareggiato!

Questi ultimi pregi spiccano ancor di più nell'altro quadro ove vedesi il re David che suona l'arpa dinanzi alla sposa Micol. Anche qui per altro le solite esagerazioni, anche qui quel teatrale nel costume e nel colore che può addirsi ad un ballo tragico, non ad una biblica tela. [...] Davide [...] ha [...] una movenza da tiranno da tragedia. [...]

Io aborro, lo ripeto, i soggetti mitologici, ma non son così pazzo da esigere che gli artisti li rifiutino quando vengono loro ordinati; esigo solo che quando hanno da fare soggetti mitologici non li cavino da qualunque volgarissimo vero che loro si pari dinanzi, o li fabbrichino con quella dozzina di convenzioni che sole tengono in serbo nella poco esercitata memoria. – Santo cielo! Che dopo una sì lunga e continua imitazione dell'antico, molti fra gli artisti proclamati i migliori non abbiano ancora imparato a foggiare una divinità dell'Olimpo colle forme ed il tipo che loro diedero i Greci! Oh! La è una dura condizione codesta, e che non dà certo diritto alla scuola detta classica d'alzare la testa sui modesti pittori che cercano nella verità, più ancora della forma, gli affetti che ci agitano l'anima. [...]

[Paoletti:] Certo nelle due piccole tele storiche che egli espose in quest'anno sono pregi moltissimi; v'è colore intonato, armonia e molto ingegno nella disposizione de' gruppi; ma perché in così piccole figure si potesse rinvenire espressione, perché dalle movenze sparisse quel po' di teatrale che altri rimarcò, sarebbe necessario che l'artista fosse uso ad assottigliare la punta del pennello e l'immaginazione, a brevi telucce" (1844)<sup>1381</sup>.

<sup>1381</sup> ID., *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, ivi, 2, pp. 464-96.

xxx. “[A. Bottazzi, *Maria Stuarda e Melville*:] Le due figure sono ben disposte, ben aggruppate: in esse movimento, vita, espressione. Le teste poi e le estremità in specie, vi si veggono assai diligentate, ed il disegno in ogni parte riscontrasi corretto. Anche i costumi vi sono osservati fin nei più minuti accessori: questi però veggonsi con parsimonia e con giudizio introdotti, giacchè, mentre servono a riempire la scena, non nuocono per nulla all’effetto principale, e lasciano campeggiar le figure. [...] Il suo impasto è succoso, le tinte sono robuste e ben condotte, il suo fare è largo e lo stile grave” (1845)<sup>1382</sup>.

yyy. “Più che nelle condizioni dei tempi e nell’indifferenza degli uomini noi vorremmo allora cercare le ragioni dell’attuale decadimento nelle perdute tradizioni del sentimento artistico, nella mancanza di studio e di acconcia educazione in chi professa l’arte, nell’inettitudine e nella volgarità degl’ingegni, nella condizione stessa dell’arte fatta discendere dai più all’esercizio d’un mestiere. [...] Troppo lungo sarebbe il discutere, a che debbiasi attribuire questo stato d’incertezza e di decadimento delle arti: ci basti sgravare la società d’un’accusa esagerata ed ingiusta, che troppo frequentemente vien ripetuta. [...]

La pittura religiosa ha dato qualche buon quadro considerato sotto l’aspetto materiale dell’arte, ma l’ispirazione cristiana è perduta affatto. Sia colpa dei tempi, poveri di forte credenze, sia colpa degli artefici che non sanno sollevare l’ingegno all’altezza del concetto religioso, certo è che quello spiritualismo che animava il pennello dei quattrocentisti, ha dato luogo ad una volgare e sbiadita imitazione. Manca la convinzione, manca il sentimento profondo del soggetto: non maestà, non idealità di espressione, ma composizioni o fiacche o copiate, ed arie di teste ignobili, e attitudini comuni, e lenocini di accessori. [...] Sventuratamente i nostri pittori trascurano troppo i grandi esemplari antichi, e si tengon paghi di studiare il nudo e le statue, quando non si lascino traviare dal manierismo della pittura così detta di genere, la quale invade ormai i campi della pittura storica e religiosa. Questa verità ci appare in tutte le tele di soggetto religioso esposte quest’anno, nelle quali l’esecuzione delle parti supera quasi sempre e di gran lunga il pensiero creatore. Correzioni di disegno, bontà di colorito, larghezza e fluidità di panni sono pregi che si riscontrano in tutte queste tele, in qualcuna portati anzi a vera eccellenza; ma indarno vi si cercherebbe la nobiltà, la quiete, la celeste espressione spoglia d’ogni umano pensiero ed affetto. [...]

Chi ha rotondità e bellezza di forme, e morbidezza di contorni e venustà di colorito, è la Santa Filomena dello Schiavoni, quadro che di sacro non ha che il nome. Senza quell’angelo che le accenna al cielo, e quella palma, insegna del martirio, quella vergine, spirante voluttà dagli occhi velati ed immobili, non si scosterebbe di molto dalla Venere che le sta a lato. Ugual l’aria delle teste, eterno tipo riprodotto dallo Schiavoni in tutti i suoi dipinti, uguale l’espressione, la soavità, i lenocini della bellezza sensuale: il sentimento religioso scompare affatto di fronte a quella gentile figura, per non ammirare fuorché la leggiadria delle forme e la magia del colorito. [...]

E tuttavia, se la pittura religiosa è in decadimento, non può dirsi molto in fiore neppure la pittura storica. Vero è che quest’anno mancano gli artisti più distinti in tal genere, e però non si veggono tele né di Hayez, né di Arienti, né di Podesti; pure v’hanno oltre a trenta quadri storici, i quali basterebbero a provare come la storia sia considerata dagli artisti qual fonte principale d’ispirazione. Sventuratamente la pittura storica è ancora nel periodo dell’arte per l’arte, e si occupa più degli accidenti esterni, che non del profondo sentimento del soggetto. Pei più il cercar argomenti nella vita dei secoli andati è un pretesto per sfoggiare pompa d’abiti e lusso di accessori, quali non presenta la povertà del costume moderno. Pittura decorativa piuttosto che storica, questa cerca gli effetti abbaglianti, lo splendore dei drappi, gli ori, le gemme, le piume, le spade, gli elmi, le bardature; e intanto, di mezzo a quello sfarzo di colori, a quella ricchezza di accessori, il concetto morale divien nullo o meschino. L’innovazione portata da Hayez nella pittura non fu ancora compresa dalla generalità degli artisti: si crede che la differenza costituisca solo nel sostituir armi e velluti, dove prima dipingevansi muscoli e torsi. Perciò la pittura storica è sbiadita, senza efficacia, senza frutto d’insegnamento. Nessuna cognizione dell’epoca storica, del soggetto che imprendesi a trattare: traditi gli avvenimenti, i caratteri, le circostanze, le forme più note; nessun sentimento; nessuna idealità; lo stesso modello copiato per dipingere un brigante o un profeta, una regina od una pitocca; e questa negligenza del concetto sanzionata poi dal modo di dipingere a tocchi rapidi e non condotti, a gruppi di figure sovrapposte, a grandi contrasti d’ombre e di luce, a pennellate grasse e sudicie, quali appena sarebbero concesse in un quadro di genere. Vorremmo ingannarci; ma se la pittura storica prosegue sulla via in cui tentano porla alcuni giovani artisti, ella discenderà dal nobile seggio che le si compete, e si confonderà affatto colla pittura fiamminga.

Queste idee possono applicarsi in molta parte al quadro di Cornienti, rappresentante Leonardo da Vinci in atto di mostrare il cenacolo da lui dipinto a Lodovico il Moro ed alla sua corte. È un quadro che ha eccitata la curiosità universale, e che fu argomento di molte lodi e di molto biasimo. E invero la facilità del tocco, l’armonia dei colori, la verità delle teste, tutto l’insieme della composizione comandano di primo tratto la simpatia e l’ammirazione. Nel modo poi in cui sono trattati i panni, e le carni si scorge l’artista padrone del suo pennello, lontano ugualmente dalla soverchia fusione e dalla durezza dei contorni. Ma, pur troppo,

<sup>1382</sup> P. LUIGI MALVEZZI, *Maria Stuarda e Melville. Quadretto storico di Antonio Bottazzi*, «Cosmorama», XI (1845), n. 49, pp. 385-86.

siamo lungi assai dalla vera pittura storica. Maggior severità d'intonazione, maggior severità di tinte si richiedono in questo genere di dipinti; non basta il tratteggiare con brio, con venustà, con scioltezza. I caratteri delle teste devono essere più nobili, più dignitosi; non vale che sian veri, è uopo che siano anche convenienti ai personaggi che raffigurano. [...] Lo stesso modo di dipingere poi, a pennellate grasse e poco condotte, se accresce vigore alle tinte, accresce puranco quella leggera tendenza al barocco, che notasi già nel tratto. E tutto il quadro, se vince l'occhio per una cotal facilità e vigoria di pennello, lascia insoddisfatto l'animo di chi vorrebbe in quello spettacolo dell'arte onorata dal potere cercare un sentimento che si sollevi sopra la trivialità della vita. [...]

Lucchini [...] ha condotto una tela vastissima rappresentante Edoardo III d'Inghilterra in atto di ricevere le chiavi della città di Calais, non possiamo approvare quel suo modo di dipingere a toni forti e contrastanti, e quel suo cercare gli effetti nello scenico e nell'esagerato. Havvi qualche cosa di aspro, di fiammeggiante quasi in quella tela, che pure non manca di pregi di disegno. La composizione è ben immaginata, ma priva di economia, e le figure occupano il quadruplo del posto che dovrebbero occupare, cosicché tra le estreme corre tanto spazio da renderne impossibile il colloquio. Anche le attitudini e le mosse dei personaggi hanno un po' dell'esagerato e del teatrale, e nuociono alla severità del soggetto. [...]

Questa volgarità d'espressione ha voluto evitare il De Notarsi nel suo quadro dell'Ester d'Engaddi; ma esso poi cadde nell'eccesso contrario. La composizione, le mosse, gli atteggiamenti hanno alcun che di teatrale in questo quadro, che lo rende troppo lontano dal vero" (1845)<sup>1383</sup>.

zzz. "Attento, scrupoloso, paziente come i vecchi cronisti, cronista delle intelligenze egli stesso, [il critico] prepara i materiali allo storico che verrà, si occupa d'ogni minuzia nella speranza che sorga finalmente un giorno da segnarsi con bianca pietra in cui le sue pagine s'adornino d'uno splendido avvenimento; e quando ciò accada solleva un grido d'esultanza e dà fiato alla tromba. «Ella è sì dolce cosa l'ammirare, ha scritto appunto un critico, che dopo l'amore nulla ci diede Iddio che la superi. Ammirare è amar colla mente, come l'amore è un'ammirazione del cuore». [...]

I Sacri Libri, e la storia gloriosa di Venezia e d'Italia, la religione e la patria, santissimi nomi, ispirano i nostri artisti; poiché nel numero non grande di quadri storici, nulla meno di ventiquattro rappresentano biblici fatti o soggetti religiosi, e taluno ne fornì pure la storia nazionale. Appena appena qualche mitologica pappolata, come dicea Benvenuto, si mostrava qua e là, timida, fredda, quasi perduta. [...]

I giovani, come dicemmo, si volgono al vero, e la sua voce trionfante ha scosso perfino la torpida atmosfera in cui dormiva qualche barbarosso mezzo asfissiato. Il far largo, il magnifico ondeggiare delle linee, i pomposi partiti di pieghe vanno cedendo il campo ad uno stile più semplice, più puro, più conforme a natura; al macchinoso comporre succede la sobrietà e la ragione; il disegno casto e accurato palesa la benefica influenza dei primi quattrocentisti. Pur confessando questo progresso, v'ebbe qualche zelante che s'allarmò pel colore, e raccomandò ai giovani pittori il retaggio per cui la storia avita ebbe gloria europea. Ebbene; ma finchè agli alunni dell'accademia sia dato passeggiar quelle sale, mirar quelle pareti sfavillanti, direm così, di quanto la tavolozza ha di più splendido e di più ricco, non sarà nel colore ch'e' manchino; viviamo in pace.

E come la purezza dello stile possa fraternamente progredire colla magia del colore, lo mostrò, noi crediamo, *Carlo Blaas* nel suo quadro stupendo rappresentante Rebecca che disseta Eliezer, opera in cui al disegno raffaellesco si unisce la forza e la incantevole armonia delle tinte, che nessun veneto sdegnerebbe. Una luce calda e vaporosa che diffondesi sulla pianura e sulla non lontana città di Nachor, e le movenze degli uomini e degli animali a sinistra del riguardante esprimono al vivo l'ardore del clima e dell'ora, e spiegano quella specie di voluttà che brilla negli occhi del servo d'Isacco a cui l'onda limpida rinfresca le fauci. Gentilmente pudica è l'attitudine di Rebecca, ma il collo e il braccio che tiene l'idria poteano forse essere d'una linea più snelli. Forse ancora non è affatto naturale l'atteggiamento d'Eliezer; non tutta dei luoghi e dei tempi è l'architettura delle fabbriche sorgenti nel fondo, ed un tipo più orientale nella fisionomia delle donne avrebbe alla verità della scena giovato. [...]

[Zona] espresse il vecchio Foscari nell'atto in cui ode il suono festivo delle campane che annunciano l'elezione del nuovo doge. Che non si disse mai di quest'opera? Chi la collocò sugli altari, chi la gittò nella polvere; e quale numerava gli anni scrupolosamente sulla fronte del veglio, quale in un accesso di filantropia consigliava al patrizio che mesto e raccolto presente la suprema sventura – or via, indovinate il consiglio! – di serrar l'invetrata perché lo squillo dei bronzi di s. Marco non giunga all'orecchio del moribondo. – Oh il facile rimedio a tanto dolore! – Ma Foscari è vivo, nell'occhio immoto, nel tremendo pallor della fronte ben vedi attenzione, meraviglia ed ambascia mortale. Nell'angelica figura della nuora che gli sta a lato, in quelle della dogaressa e dei patrizii leggi l'impronta di un affanno muto e represso, che se non è conforme ai precetti di messer Lebrun, interpreta in compenso perfettamente i segreti moti dell'anima. Solo estranea alla saggia composizione ci parve una testa quasi indifferente veduta sopra la spalla della figura a destra del quadro, che è pure troppo lunga. Ma se togliamo questi nei, qual perfezione

<sup>1383</sup> C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n. s. III (1845), 2, pp. 282-321.

nel disegno, qual verità nel costume, nella luce, negli accessori, quanta amorosa sedulità nell'esecuzione! [...]

La storia Veneta, sì felice sotto il pennello dello Zona, ebbe peggior ventura nelle tele dei Sigg. *Giacomelli*, *Nordio* e *Romanello*. E per cominciare dall'ultimo, un vivissimo desiderio ci punge di vedere quandochessia un suo quadro finito. Abbozzato era lo scorso anno il suo Contarini, abbozzato o non finito, a quanto si dice, è ora il suo Loredano che assediato nelle mura di Scutari offre al popolo affamato, scarso compenso, il suo petto. Il Romanello scelse un soggetto magnifico ma arduo; per cui quantunque alcuni gruppi sieno ben disegnati, ben colorite alcune parti, l'insieme ha però più l'apparenza di un *tableau* finale d'un *ballo tragico* che d'una ragionata composizione. I gruppi e le figura separatamente studiati non armonizzano, non si legano all'azione principale; pochissimi badano a Loredano, né avvi traccia di sfinimento nei floridi volti del popolo" (1845)<sup>1384</sup>.

aaaa. "Troppo di frequente occorre in questi nostri cenni la parola *convenzione* perché a taluno non sembri che sia questa per noi una specie d'idea fissa sulla quale torniamo senza posa; ma come non paventarla? Demone tentatore, ella s'accosta al giovane, che ancora inesperto affacciarsi al vero, e cerca invano sulla tavolozza le tinte degli oggetti che gli stanno dinanzi: ne accresce maliziosamente i dubbi penosi, ne accarezza l'orgoglio offeso, gli insinua con voce melata che in luogo dell'altera verità che sdegnava di svelarsi a lui, più facili amori lo attendono, ed egli la ascolta, ed all'amplesso casto ed ambito della bellissima vergine preferisce le moine sfacciate della imbellettata sirena. All'artista già esperto, ipocrita adulatrice, ella sussurra all'orecchio che dalla meschina e monotona verità nulla più gli resta da apprendere; che il copiare servilmente è partaggio dei mediocri, mentre spetta ai grandi il creare; che era povero di spirito quel Lorenese che immobile le lunghe ore sul vertice di una collina o nella vasta campagna studiava con religiosa attenzione gli effetti delle luce nello zaffiro del cielo, ne' pittoreschi agglomeramenti di nuvole, nelle fronde, nell'erbe, nell'acque agitate o tranquille, ne' minuti accidenti del suolo. Da ciò quella varietà immensa nelle maniere dei paesisti, che figli talora della stessa terra, educati nella medesima scuola, si direbbero abitatori ciascuno d'un diverso pianeta: tanto differente è il tipo costante e prestabilito secondo il quale essi veggono o credono veder la natura" (1845)<sup>1385</sup>.

bbbb. "[Pietro Lucchini, *La resa di Calais*:] Lucchini colse il momento della resa; e fu savio pensiero perché si aprì siffattamente l'adito a presentare il contrasto delle varie passioni che tenzonar dovevano sul viso de' suoi personaggi. Nulladimeno il pittore mirò soverchio all'effetto, e la scena restò troppo teatrale, anche per l'abuso da lui fatto del vivo color rosso, che si credeva piacer ora soltanto alle buone comari di campagna, ma che non spiace guari ai nostri artisti. In alcune parti però non manca l'intonazione. La figura del re Odoardo III è un po' dura, migliore è quella della regina; la parte destra del quadro lascia desiderio di tocchi più giusti e di alcun miglioramento, non apparendo ancor finita. [...]

[Pietro Barone, *Il cardinale Richelieu malato che propone a Luigi XIII re di Francia il cardinale Mazarini a consigliere e ministro in luogo suo*:] Innanzi tutto io ammiro calda ed immaginosa invenzione raccomandata ad una storica fedeltà, ch'è inappuntabile per ogni riguardo. Le tre figure principali del Richelieu, di Luigi e del Mazarini son quali io le vidi in alcune medaglie francesi, e i costumi sono veramente del tempo e precisi. In queste tre maschere l'artista non s'accontentò di riprodurre soltanto con diligenza i lineamenti di quei tre uomini, ma a ciascuna spirò quella vita e quell'interesse che in loro erano caratteristici, sì che non do in errore asservando che il Barone, prima di porsi a questo grandioso suo lavoro, profondamente studiasse il tempo e la corte di Luigi XIII, come ne indagasse le biografiche notizie di lui, e dei due cardinali ministri. Il Mazarini, in ispecial modo, non è forse nel quadro del Barone il galante che traspare dalle sue famigliari lettere? Fu chi die' carico al pittore perché sembri che la figura del giacente Richelieu e di Luigi non abbiano sufficiente rilievo; ma io di ciò ne accagiono più presto la collocazione del quadro, che, posto ad una luce più favorevole, avrebbe fatto migliore effetto. Savia poi è la distribuzione delle figure che si direbbero appartenere veramente a quell'epoca; nessuna, a creder mio, vi è trascurata, massimamente dal lato sinistro in cui non deve passar inosservato quel soldato che dietro tutti va facendo una smorfia colla mano appuntata al naso in atto di corbellare; inezia, se si vuole, ma che non vi è vana, perché riproduce una maniera di scherzo, assai famigliare allora nel popolo. Così un quadro può servire alla storia anche morale di un popolo con maggiore fedeltà, per che fare si richiede nel pittore erudizione e studio. Il concetto dominante par tolto da un quadro di De La -Roche che ha per soggetto, se ben mi ricordo, la morte del Mazarini. Ciò che più è lodevole in questa dipintura del Barone sono gli accessori lavorati con una tale finitezza, che il più dotto artista ne andrebbe glorioso: la tenda è paneggiata

<sup>1384</sup> PIER MURANI, *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 170-78.

<sup>1385</sup> ID., *Pubblica Mostra dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1845)*, ivi, pp. 255-65.

mirabilmente, ed è di assai buon genere così tutto il resto accessorio: di forma che taluno impropriamente ebbe a dire *forse troppo ricerchi gli accessori che signoreggiano a scapito del soggetto*" (1845)<sup>1386</sup>.

cccc. "E al medio evo vediamo ora ricorrere anche l'artista per avere argomenti da rappresentare sulle tele: egli ormai ha compreso, che vien meno la grandezza dell'arte sua rappresentando fatti a noi troppo stranieri, o favole della voluttuosa mitologia: ha compreso che torna necessario mettere innanzi agli uomini esempi di virtù, che onorano i nostri maggiori, onde più forte sia l'eccitamento ad emularli. E io non credo, scrive Giordani, che altri esempi possano proporsi a considerare più dilettevoli e ad imitare più acconci, che quelli operati ne' tempi a noi meno lontani, dai propri nostri progenitori. [...] Il vero di queste parole, la Dio mercede, comincia ad essere vivamente sentito e dagli artisti e dai mecenati, i quali hanno compreso che le arti, nel tempo medesimo che servono al diletto, devono servire all'utile: hanno compreso che già sono troppi i dipinti della immorale mitologia, che coprono le pareti dei grandi" (1845)<sup>1387</sup>.

dddd. "Io, per me, rinnego quel principio dell'*arte per l'arte*, del quale tanti si sono fatti seguaci al nostro tempo. Costoro hanno voluto che l'arte sia fine a sé stessa, mentre invece essa non è che il mezzo di dar forma al Bello e al Vero, di creare per dir così, ciò che l'ispirazione ha concetto. La troppo facile persuasione di riuscire con lo studio della mano, anzi che con la forza del pensiero e del sentimento, fuorvia non di rado que' giovani che si pongono nell'aspro e lungo cammino dell'arte, e credono aver fatto il più quando hanno vinto le prime difficoltà, e son giunti ad abbagliare una volta coloro che guardano le opere dell'artista coll'occhio e non col cuore, e s'accontentano dell'effetto momentaneo" (1845)<sup>1388</sup>.

eeee. "L'ideale [...] lontano dal nuocere soccorre grandemente il reale, giacché non viene esso raggiunto né da quei mimici esagerati atteggiamenti, i quali abbagliano a prima giunta, e presto dopo disgustano anche i meno esperti dell'arte, né da quelle studiate movenze, le quali si ripetono in mille altri dipinti come le impronte d'un conio medesimo, e trasformano la pittura e la scoltura in un lavoro meccanico. Ha poi giovato mirabilmente la scena, ritratta così al vivo nel quadro, il vario, ricco e vivace colorito degli abiti, i quali, quando serbano uno special carattere nazionale, danno all'opera quella evidenza che altrimenti invano si andrebbe cercando" (1845)<sup>1389</sup>.

ffff. "[I greci oppressi] o siano dipinti quando fuggono dalla patria che i barbari opprimevano, recando con sé la famiglia, le santimonie della religione, la speranza della vendetta, la ferma volontà di compierla; o sieno dipinti in quelle gloriose battaglie dove pochi contro molti, pochi ma unanimi, trionfarono e mostrarono che le nazioni possono rivivere, in tali e così forti concitamenti di passioni, in così duri frangenti sono dipinti con tanta ricchezza di belle e bene azzimate vesti, come se si recassero ad un banchetto nuziale" (1846)<sup>1390</sup>.

gggg. "[Zona, *Miracolo di S. Gottardo*:] Nel condurre questo lavoro non cercò lo Zona splendore di effetto, non arditi contrasti, non composizione accademica, ma l'affetto, il sentimento religioso, la fede: e questa spira pura e vivissima dalla fisionomia della fanciulla che inginocchiata attende il prodigio che le riapra gli occhi alla luce; e dal viso della madre che la sostiene, e da quello del Santo Vescovo. Le linee son caste, semplice la composizione, composti gli atti e secondo natura: in tutto il quadro una quiete, un'armonia di toni indicibile. Altri avrebbe fatto san Gottardo in atteggiamento drammatico, ritto su tutti gli altri, e avvolto in pieghe pompose; gli astanti colle bocche più o meno aperte, colle braccia alzate in tutte le direzioni, e qualche spettatore seminudo che mostrasse un torso magnifico. Qui la meraviglia è temprata dalla venerazione e dalla fede. [...]

[Gavagnin, *Barca di Greci fuggitivi*:] Non vi mancano pregi di colorito e di disegno; la composizione è studiata e d'effetto, le fisionomie caratteristiche, splendidi gli accessori; ma l'espressione, che il pittore seppe dare a taluno dei fuggitivi, invano si cerca nel gruppo principale e nell'attitudine teatrale affatto del Greco che cinto dalla sua famiglia stà in mezzo alla barca. [...]

[Francesco Antonibon, *Anna Erizzo che respinge le offerte di Maometto II*:] La Erizzo è figura casta, simpatica, virginale; il Sultano ed uno dei suoi che stà nel piano più vicino sono disegnati con perizia, e con diligenza dipinti; le vesti barbariche e gli ornamenti sono condotti finitamente eppure senza tritume: ma domina nel generale una certa freddezza. Maometto non sembra curarsi gran fatto della vezzosa sua

<sup>1386</sup> DOTT. P. AMBROGIO CURTI, *Pubblica mostra di Belle Arti in Milano nell'I. R. Palazzo di Brera (1845)*, ivi, pp. 344-70.

<sup>1387</sup> D. ZANELLI, *Amedeo VI nell'atto che alla presenza dell'imperatore rifiutasi di spezzare la bandiera della Croca Bianca di Savoia; quadro del sig. Luigi Fioroni Romano*, «Gazzetta di Venezia», 1845, n. 112, pp. 445-46.

<sup>1388</sup> G. CARCANO, *Muzio Attendolo Sforza, quadro ad olio di Massimo d'Azeglio*, «Gemme», II (1845), pp. 41-45.

<sup>1389</sup> A. MAFFEI, *Maria Teresa alla dieta ungherese, quadro ad olio di Francesco Hayez*, ivi, pp. 41-46.

<sup>1390</sup> A. SAGREDO, *Giacobbe che narra a Rachele e Lia le ingiustizie di Labano persuadendole a lasciare la casa paterna. Quadro ad olio di Jacopo de Andrea*, ivi, III (1846), pp. 75-80.



prigioniera, e questa sollevando compostamente la mano pare schermirsi piuttosto da una libera parola che le sussurrasse uno sbadato all'orecchio. [...]

Marin Faliero in tempi che chiamano semi-barbari fu per il suo delitto decapitato e non più. Il secolo che si vanta di civiltà aggiunse alla pena che colpì il vecchio Doge mille inasprimenti d'ogni natura, o lo dipinse in tante sconcie maniere, e gli fece cantare così assurde arie e romanze, e così ostinatamente lo strascinò per le bocche dei coristi e degli oziosi che la maestosa figura del Conte di Valmarino, quel grande simbolo del Principato che alla Democrazia spirante si appoggia e la oppone al potere dei grandi, divenne un soggetto trito e quasi antipatico. Fu coraggio quindi in Pietro Nordio il riprodurlo nell'istante in cui mostra alla moglie la infame scritta causa ultima della catastrofe. Quadro bene intonato, disegnato e dipinto in alcune parti maestrevolmente, non privo d'espressione, ma dalle convenzioni non libero" (1846)<sup>1391</sup>.

hhhh. "I nostri lettori non hanno dimenticato al certo il bel quadro di Hayez rappresentate i Vespri Siciliani, esposto alcuni anni fa nelle sale di Brera. Il grande tumulto popolare vi era dipinto nel momento del suo maggior sobbollimento, quando l'atto insolente e disonesto del soldato francese avea già provocata la vendetta del popolo, e d'ogni parte correvasi all'armi, e cittadini e soldati mescolavansi insieme con nuova ed orribile carneficina. Certo era quello il più bel punto per dar idea di quell'avvenimento, altrettanto terribile quanto improvviso. E tutti si ricordano di quella scena così varia e così mossa, di quei gruppi così pieni di vita, di quell'arcano terrore, che spirava da tutta la composizione distribuita con finissimo intendimento d'arte. Bisogna dire che un tal soggetto scaldasse particolarmente la fantasia dell'artista, o che paresse all'Hayez di poter trarre un nuovo e più bel partito, poiché dopo alcuni anni ritornò volentieri a quella sua ispirazione giovanile, e non temè adesso di lottare con una delle sue opere che la pubblica opinione avea già collocato fra le migliori del suo pennello. C'è bisogno dire in che modo l'Hayez sia uscito dalla lotta? Chi ha veduto il nuovo quadro, or ora terminato, non può star dubbio nel giudicare; tanto l'armonia della scena vi è simpatica, attraente, e aiutata dai più squisiti artifici del pennello.

E dapprima il quadro ha maggior esattezza storica. La tela non rappresenta più il davanti della cattedrale di Palermo, né il tumulto è fatto avvenire, come nel primo quadro, sulla piazza della città. Questa volta l'Hayez ha consultato più minutamente gli storici, e s'è recato a bella posta in Sicilia per ritrarre dal vero il luogo consacrato da quella strage. E noi vediamo infatti il vasto piano che si stende a ostro a mezzo miglio fuori della città, coscritto nel fondo dai monti che incoronano Palermo, e rotto a sinistra dalla chiesa di Santo Spirito, che mostra la sua recente architettura. I cittadini sono usciti a devozione ed a sollazzo, come avean costume di fare ogni martedì dopo Pasqua a vespro, e vedendosi d'ogni intorno le brigate radunarsi gaiamente sulla verzura o all'ombra degli alberi, e sedere a crocchi e disporre le mense sull'erba. La processione attraversa lentamente la pianura, e scorgesi nell'indietro del quadro la calca dei divoti che si affolla intorno, e il baldacchino sovrastare maestosamente a quell'onda di teste denudate e riverenti. Una calma solenne, una certa quale serenità pia e dolce traspira dal fondo di quella scena, da quell'aere così puro e trasparente, da quell'ampio orizzonte, su cui si stacca la linea dei monti, a' cui piedi vedesi Palermo distendere le sue case.

Qual contrasto tra quella gioconda tranquillità e la scena di sangue che accade sul davanti del quadro! Qui Drovetto, il soldato francese, ha già commesso l'atto nefando, e cade trafitto dalla spada medesima per mano di quello sconosciuto liberator di Palermo, di cui la storia non ha mai saputo conservarci il nome. La giovane sposa, a cui l'insolenza del soldato ha turbato gli spiriti, s'abbandona svenuta nelle braccia del suo fidanzato, il quale la sorregge con atto tra l'amoroso e lo sdegnato, e guarda all'ingiuriatore che gli cade ai piedi, sorpreso quasi dell'insperata vendetta. Il seno denudato della donzella, e il mazzolino di fiori che giace sperduto sul terreno, mostrano chiaramente la licenza del soldato, il quale minaccioso ancora e feroce, appoggiando il sinistro ginocchio a terra, e col braccio sinistro tentando aggrapparsi alla donzella, che le sta vicina, fissa gli occhi sull'uccisore quasi in atto di imprecarli con voce moribonda. E questi, giovinetto leggiadro, che il pittore, interpretando la storia con poetica fantasia, ha voluto adornare di tutte le grazie della persona, sta rimpetto al caduto colla spada abbassata al suolo, con viso sicuro e tranquillo, come chi sa d'aver compiuto un gran fatto, e ne sente in sé l'altezza e lo sgomento. Forse quella sua attitudine quieta e composta potrà parere freddezza in momento così solenne; ma l'artista volle a studio sfuggire ogni atto commosso e concitato; e però niun moto, niun turbamento nella sua persona: esso è là sereno, fidente di sé, non curante della morte che gli sovrasta imminente, e solo contento d'aver soddisfatto al suo debito d'uomo e di cittadino [...].

In questa scena si svela veramente tutta l'anima e l'intelligenza dell'Hayez. Niente di esagerato o di convenzionale nell'aggrupparsi di quei personaggi. La donzella, bella di quella ideale bellezza, che l'Hayez sa esprimere così bene, s'attrae particolarmente gli sguardi per quell'aria di dolore e di castità che riveste tutta la sua persona. Intorno a lei fan pressa gli astanti come a soccorrerla, e un vecchio fra gli altri, bianco il crine e la barba, la guarda con occhio di singolar pietà, quasi compiangendo in lei il destino della

<sup>1391</sup> PIER MURANI, *Publica mostra nell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti (1846)*, «Giornale Euganeo», III (1846), 2, pp. 165-76.

sua città. A destra di lei, e vicino allo sposo che la sorregge, il pittore collocò il vecchio padre, di cui la cronaca non ci dice altro se non che fu un Ruggero Mastrangelo: e l'odio e l'ira lampeggiano in volto al misero genitore, il quale stringe i pugni dolorosamente, quasi invocando vendetta o dal cielo o dagli uomini. Profondo accorgimento fu quello dell'artista di lasciar pressoché isolato il giovane uccisore, primamente perché è nella natura della moltitudine il ritrarsi nei primi momenti dall'aspetto dell'uccisore; in secondo luogo, perché questo gli giovava mirabilmente a far spiccare quella figura nella tranquilla dignità della sua espressione. Ben pose dall'altro lato, dietro alla svenuta donzella, un marinaio, che innalzando il pugnale chiama a vendetta il popolo, ed altri pure che gridano, e danno l'allarme agli inconsci cittadini. Un momento ancora, e quella scena così quieta s'empirà di tumulti e di stragi, e il sangue irrorerà le zolle verdeggianti del prato, e l'aere risuonerà di gridi e lamenti. Già la nuova dell'uccisione di Drovetto comincia a diffondersi di crocchio in crocchio; i più vicini accorrono ansiosi, qualche soldato francese getta uno sguardo obliquo sull'uccisore e lo designa a morte. Un po' più lungi alcuni, seduti sull'erba, tendon l'orecchio al rumore, e, lasciato il pasto campestre, dan di piglio ai coltelli, e s'alzano per accorrere; più lungi ancora una brigata intera muove frettolosa sul luogo dell'avvenimento; dall'altro lato una cavalcata di signori, trattenutisi a bere presso una venditrice d'acqua, s'alza sui loro cavalli, e chiede di quell'insolito tumulto. La processione intanto prosegue il suo viaggio, attorniata dai devoti, ai quali non giunse per anco il funesto grido. Là si prega ancora il Dio della misericordia, qui s'incomincia a sfogar le vendette e a gozzare. E forse il senso morale del pittore, quasi a protesta delle stragi e del sangue, gli fece collocare poco lungi dal gruppo principale due donne, l'una delle quali si raccoglie atterrita, e lascia sfuggire dal cadente grembiale i fiori raccolti a festa, mentre l'altra, in atto di profonda mestizia, alza gli occhi e le mani al cielo, come invocando la pietà del Signore sopra gli uccisori del pari che gli uccisi. [...] L'armonia, la quiete che regnano in tutta la tela, la vivacità e trasparenza dei colori, la bella luce diffusa in tutto il quadro, allettano in singolar modo chi lo guarda, cosicché difficilmente si può staccarsene. Certo si potrebbe notar qualche difetto nei particolari, ma l'insieme del quadro è così stupendo, e abbaglia tanto, che l'occhio non ha quasi campo d'avvedersene. L'intonazione poi è così bella, così armonica, così ben arieggiata la scena, che par veramente di spaziarvi per entro, di respirare come in una vasta pianura. [...] Che se in questo quadro è da lodarsi il pensiero storico, onde l'artista seppe da un semplice episodio trasportar l'attenzione sopra tutto un popolo, il quale non è ancora se non spettatore, ma si vede già presso a divenire attore; non meno è da encomiarsi l'esecuzione artistica, degna in tutto del suo pensiero" (1846)<sup>1392</sup>.

### III). *Il melodramma nei rapporti tra musica e testo poetico*

- a. "Opere in musica?... Sì, e no, poiché è Opere vestita di musica, ma creata Opera; per lo che la musica diviene un ornamento, un accessorio di essa, e deve di essa esser ligia, e solo deve signoreggiare in luogo acconcio, vale a dire, è concesso il prodigalizzare la bravura del canto allorché non restano guasti, né troncati i sensi dei periodi. [...] Abbenché, come mai potranno gli spettatori restare illusi dalla verità dei rappresentati caratteri e dalla relativa pantomimica azione allorché vedranno intrapreso il carattere di un uomo senile, e dopo la prima o seconda scena al più, lo vedranno adulto, svelto e brillante? Come mai potranno illudersi, mentre non sapranno che dalla nota degli interlocutori, quali delle donne sarà la madre, la figlia, la zia, la suocera, ec. ec., posponendo elle il gran merito d'imitar la natura al tradimento della illusiva verità, studiando ed usando a gara e modo di comparire l'une delle altre più giovani, avvenenti e leggiadre? Oh scopo!... oh ignoranza!... oh barbarie!" (1817)<sup>1393</sup>.
- b. "È tutto merito di questo allievo felice di Zingarelli (quel sommo Dittatore del vero canto italiano) l'essersi tenuto alle norme del suo grande Istitutore in tutto quanto riguarda il seguire, non con letterale servilità, ma coi concetti dell'estro suo musicale quelli che l'estro del poeta aveva ideati; [...] fu suo merito aver dato un colore ed un'indole alla sua musica [...] Bellini col rinverdire la maniera degli antichi recitativi, col giovarsi di tutto il brillante della musica moderna, e farla sempre servire al pensiero, col darle un'indole variate ne' modi, ed unica, quanto allo scopo, alla sua musica, ha certamente additate vie nuove, e che sembrano fondate su la ragion musicale" (1827)<sup>1394</sup>.

<sup>1392</sup> G. P[RATI], *I Vespri Siciliani, quadro ad olio di Francesco Hayez*, «Rivista Europea», IX (1846), 1, pp. 754-58.

<sup>1393</sup> \*\*\*, *Avvertenza intorno alle Rappresentazioni teatrali in musica (Articolo comunicato)*, «Spettatore», IV (1817), pp. 50-58.

<sup>1394</sup> X, *Milano-Scala-Il Pirata, poesia del signor Romani; musica del maestro Vincenzo Bellini di Catania, Allievo del Reale Conservatorio di Napoli, comparsa su queste scene nella sera del 27 ottobre – Lettera di un amico all'Estensore del Giornale i Teatri*, «Teatri», I (1827), 2, pp. 484-91.

- c. “La poesia di Felice Romani, sia detto pel vero, offeriva al valente Bellini un campo di situazioni drammatiche vive e commoventi; esso preparava l’immaginativa del maestro a cogliere tutte quelle eleganze di motivi e di stile, che in una giovane fantasia sogliono traboccare da ogni banda. L’autore del *Pirata* corrispose a questo invito con una possa d’ingegno propriamente magistrale. Conscio del pericolo di battere quella medesima via su cui il Pesarese prosegue ad imprimere orme immortali, ma per sola ventura di lui, e sventura dell’arte, uniche ed esclusive, si ritrasse d’un passo, appigliossi a quell’ultimo anello, da cui Rossini incominciò la carriera, e si volse per una strada affatto diversa. L’autore della *Semiramide* e dell’*Assedio di Corinto*, con un ardimento che noi non consiglieremmo a verun altro giammai, si elesse da sé creatore, e poeta: Bellini pensò all’opposto di tradurre colle note la drammatica poesia. Egli ci astringe di nuovo a non istaccarci dal *libretto*, e a pregustare sovr’esso affinate melodie: pose nella parte cantabile la parte sola d’affetto, e lasciò alla strumentale gl’incanti del chiaro-scuro musicale, e delle frasi più immaginose. Alla prima affidò l’espressione, e alla seconda il colorito. [...]
- Ne’ la sua *Straniera* [Bellini] ebbe di mira di far trapelare e distinguere costantemente fra i moltissimi affetti, il dolore di una in felicissima donna, le candide cure di un fratello, gli appassionati trasporti di un amante cieco nell’affezione e nell’ira: porse alla prima, melodie patetiche, condotte a filatura di voci, scaldate qua e là da tinte aspre, o a meglio dire da dissonanze pensate: al secondo diè larghe modulazioni, preferibilmente poggiate alle corde medie, e sempre di una purezza di ritmo castigatissima: fe’ all’ultimo emettere empiti di voce, ora ammorbiditi con mezze tinte delicatissime, ora irrompenti come la piena dell’affetto. Fidò ai cori quel posto nel melodramma, che nel linguaggio pittorico direbbesi l’ultimo piano lineare. Se questi scorrono cantando la tranquilla superficie di un lago, o se adunati in un tempio inalzano votive preci, ei non diè ad essi un canto marchiato, ma bensì cantilene indecise e sfumate: quell’incantevole effetto di centinaia di voci emesse da lungi fu dipinto, per così esprimerci, senza contorni, a modo delle aeree lontananze de’ paesaggi” (1829)<sup>1395</sup>.
- d. “[I versi] dettati [da] Romani, degni in molti luoghi del Chiabrera istesso, [sono] troppo sovente non adatti ad un melodramma per musica [...]. [Bellini ha] colla sua musica meglio chiarito [ogni pensiero]; si distingue assai [...] nella modesta ma esprimente armonia degli accompagnamenti, in quel ragionevole periodare, in quella soavità di accordi con cui spesso si uniscono gli istromenti da fiato al canto, in quel far seguire i tronchi accenti del cantante da un giudizioso rispondere d’orchestra che quasi ti spiega ciò che quei, ancor tacendo, va provando nell’animo, nella saggia condotta, nella precisa espressione del verso” (1829)<sup>1396</sup>.
- e. “Sarebbe inutile il far qui parola intorno alla regolarità od allo sviluppo del dramma: l’autore ha dichiarato nel suo *Proemio* di non essersi prefisso altro scopo se non di *servire i concetti che suggeriva a mano a mano al compositore della musica ogni situazione del romanzo più a lui prediletta*. Questo metodo che non è, per testimonio del sig. Barbieri stesso, *il più utile alla regolarità progressiva dello sviluppo drammatico*, [...] può esser considerato come l’ultimo passo che rimaneva da fare per rendere la poesia affatto serva della musica” (1829)<sup>1397</sup>.
- f. “Questo è uno spartito elaborato nel vero senso e spirito dell’opera comica italiana, ove le armonie sono magistralmente distribuite e concatenate; ove le melodie sono facili, gustose e brillanti; ove il canto ed il suono adoprati nella genuina loro natura non si urtano mai, ma si proteggono sempre a vicenda; ove i tanto difficili parlanti sono costantemente trattati per eccellenza; ove ogni regole insomma della scienza, dell’arte e del buon gusto è rigorosamente ubbidita” (1830)<sup>1398</sup>.
- g. “Nell’assistere agli spettacoli melodrammatici la moda metteva per lo passato una grande importanza in una bella sinfonia; non tollerava un’opera senza almeno due grandi pezzi concertati, ed aspettava soprattutto con grande attenzione il primo finale per decidere dell’abilità del compositore. Al presente si omettono le sinfonie, i pezzi concertati o non ci sono, o sono duetti cantati a più voci, così i finali o mancano, o diventano squarci di declamazione seguiti da una clamorosissima stretta, e tutte le opere sono composte di cavatine, canzonette, duetti avvicendati da infiniti cori, ed un’aria obbligata alla fine con variazione. Domandava poi l’antica, e non tanto antica moda, nell’esecuzione un canto di portamento, in cui la voce sapesse sostenersi, condursi, vibrare e smorzare con giudizio e sapere, adoprare a tempo e con

<sup>1395</sup> [G. BATTAGLIA?], *Milano – I. R. Teatro alla Scala – La Straniera; melodramma di Felice Romani, musica del maestro Vincenzo Bellini*, «Gazzetta di Venezia», 1829, n. 46, pp. 181-83.

<sup>1396</sup> [...], «Corriere delle Dame», XXVI (1829), n. 8, pp. 57-59.

<sup>1397</sup> *I. R. Teatro alla Scala. Mercoledì 10 corrente. Il Talismano, melodramma storico del sig. prof. Gaetano Barbieri, posto in musica dal M. sig. cav. Giovanni Pacini*, ivi, n. 24, pp. 186-87.

<sup>1398</sup> [L. PRIVIDALI], *Imp. Reg. Teatro alla Canobbiana*, «Censore», II (1830), n. 50, pp. 197-98.

parsimonia l'agilità, dipingersi in somma con varietà e freschezza di colorito, esprimere le arie affezioni drammatizzate, fra le quali il gorgheggio era riserbato a quella sola dell'allegria. In oggi la moda cerca l'effetto nelle sole cabalette, e qualifica il merito dalla maniera di eseguirle" (1830)<sup>1399</sup>.

h. "La sua musica, quanto a' pensieri, si distingue per una certa pianezza e soavità di melodie, che aiutano e non distruggono l'effetto della parola e dei versi. Il canto signoreggia e domina l'orchestra, che sommessamente e con fraterno andamento l'accompagna senza occupargli mai il posto, salvo che nei ripieni e in pochi luoghi soltanto. Di qui nasce che la musica del Bellini forse non iscuote, non rapisce, non agita: l'indole delle sue bellezze è diversa; ella scende al cuore per via della dolcezza e il suo effetto cresce quanto più è udita" (1830)<sup>1400</sup>.

i. "Uno dei pregi della sua musica ella è una certa soavità di maniere, certe facili melodie, che rapiscono per non so quale loro dolcezza. [...] Un altro pregio della sua musica, quello da cui prende principalmente qualità il suo stile, è la somma espressione e la filosofia del suo canto e della sua *istromentazione*. Egli parla col canto e con l'orchestra; ei vuol produrre il suo effetto non con il solo magistero dei suoni, ma col potere insieme ristretto della musica e della poesia, laonde una qualità essenziale del suo stile è quella di lasciare gustare interi i concetti ed i versi del poeta, ai quali aggiunge colla musica quel tanto che può raddoppiarne l'impressione e l'effetto. [...] Di che ognuno può di leggieri conoscere qual vantaggio ne dee risultar al genere, chi pensa che lo spettacolo è necessariamente composto di due elementi, musica e poesia, e che l'uno non può essere sacrificato all'altro senza nuocere grandemente all'effetto. [Così] quando l'infelice Romeo che già bebbe al nappo fatale esce in questi dolorosi accenti a Giulietta:

*Restarmi io deggio  
Eternamente qui,*

chi non sentirà commuoversi alla sublime ispirazione di quell'accompagnamento dell'orchestra, con cui il maestro riuscì perfettamente ad esprimere tutta la compassione e l'orrore che stanno chiusi in quell'avverbio tremendo?" (1830)<sup>1401</sup>.

j. "Romani ha trattato questo melodramma [*La Sonnambula*] con tutta quella grazia e quel sapore che il Tasso trattò l'*Aminta*, ed il Guarini il suo *Pastor fido*; Bellini, posto nel difficile ed inusato arringo di vestire con musiche note una scena pastorale in cui però tutta l'elevatezza del sentire e le più sublimi passioni investono e sublimano i suoi personaggi, dovette attenersi ad uno stile tutt'affatto lontano da quello che nell'eroiche rappresentazioni o nelle tragiche o nelle comiche o nelle semiserie vuol essere impiegato... Questa era l'alta meta a conseguirsi... Ed egli vi riescì sì bene che il soave ed esprimevole stile de' suoi *pezzi* e dei cori in generale, potrebbe valutarsi qual prezioso anello riposto in fra la *Nina* di Paesello e la *Camilla* di Paer... e in gran parte questo suo componimento offre la prisca semplicità adorna ed abbellita dalle moderne grazie. Due cori nel primo atto, la scena di Rubini, quel dolcissimo duetto che segue colla Pasta, l'altro che segue ancora fra questa e il basso Mariani, una parte del primo finale, un'aria dello stesso Rubini nell'atto secondo e l'altra in fine dello spettacolo eseguita dalla Pasta non trovano chi possa contrastarvi originalità, melodia, condotta e pienezza di effetto" (1830)<sup>1402</sup>.

k. "Quando poi ci volessimo accingere sul serio a fare una distinzione fra il così detto genere francese ed il vero genere musicale italiano in qual altro modo potremmo indicare il primo se non chiamandolo "una esaltata drammatica declamazione composta di suoni commensurabili, variamente colorita dalle armonie più significative e caratteristiche, striscianti da frase a frase con una specie di ritmo sfuggevole, che quasi ostinato si nega alle dolci e necessarie pose della cadenza più naturale." Se queste nostre parole non sono errate riuscirà facile il comprendere che un tal genere deve escludere quasi del tutto i larghi e simmetrici contorni del vero canto, che è il normale ed esclusivo carattere della musica italiana, o a meglio dire della musica per eccellenza. Ed ammettendo pure che alla più energica e filosofica espressione della drammatica verità (per la quale tanto gridavano i Gluckisti, ossia gli avversari del genere italiano), meglio del genere italiano si prestasse il cosiddetto genere francese, non potremmo altrimenti definirlo, questo genere, se non se una nuova e stranissima specie di lirica, non mai una più perfetta specie di musica; e

<sup>1399</sup> [ID.], *Imp. Reg. Teatro alla Canobbiana*, ivi, n. 74, pp. 293-94.

<sup>1400</sup> T. L[OCATELLI], *Gran Teatro la Fenice. Il Pirata del maestro Bellini. Poesia di Felice Romani*, «Gazzetta di Venezia», 1830, n. 16, pp. 61-63.

<sup>1401</sup> ID., *Gran Teatro la Fenice. I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, ivi, n. 62, pp. 245-47.

<sup>1402</sup> [L. PRIVIDALI], *Cenni teatrali. Milano*, «Corriere delle Dame», XXVIII (1831), n. 14, pp. 105-07.

quasi saremmo tentati di confonderlo col modo particolare di declamazione esaltata col quale gli antichi greci recitavano le loro tragedie ed i loro ditirambi” (1832)<sup>1403</sup>.

l. “[I compositori antecedenti a Rossini] studiavano di combinare l’effetto musicale e l’effetto morale; Bellini tende invece a destare l’emozione drammatica anche con qualche scapito dell’effetto musicale; quanto ai Rossinisti, eglino non cercano che l’effetto musicale, e dell’effetto drammatico non si curano né tanto né poco” (1832)<sup>1404</sup>.

m. “Lo stile di *Bellini* è pieno di accentazione, di passaggi, di sfumature, e di inflessioni di voci d’ottimo, anzi di massimo effetto di espressione. L’uso sensatissimo ch’egli fa degli intervalli diminuiti, delle risoluzioni a semitoni discendenti, e dei così detti *inganni* dall’uno all’altro periodo cantabile, costituisce, se non erriamo, lo special tipo della sua *maniera*, e dà un colorito assolutamente caratteristico alle sue melodie, mancanti d’ordinario di novità, ma non mai vuote di sentimento e di quella significazione poetica, ch’esser deve lo spirito di ogni creazione artistica. Da ciò risulta che ogni pezzo degli spartiti di *Bellini* è sempre improntato da una *idea morale* dominante, desunta dallo spirito della situazione che offre il libretto, e avvalorata da tutti i sussidii musicali. [...]

Nei pezzi a più voci, benché a mille doppi moltiplicate le difficoltà, non perciò l’ingegno, la penetrazione, il sentimento estetico di questo nostro giovane e distintissimo compositore vengono meno.

Non dipartiamoci da questa *Beatrice* sì poco intesa e sì male giudicata da chi dovrebbe averla intesa e giudicata meglio degli altri, ed esaminiamo il *largo concertato* del finale del primo atto, ove tutti i personaggi del dramma sono presi dalla massima forza de’ loro affetti individuali: in *Filippo* l’esultanza feroce e malvagia di aver colta in una supposta colpa quella moglie ch’egli odia virtuosa; in *Beatrice* la maestà, l’orgoglio dell’innocenza che, altera di sé, sprezza le minacce di un’ostentata collera; in *Agnese*, la gioia malvagia di una vendetta preparata e compita; in *Orombello* il dolore di essere stato incautamente cagione di quell’ira, che è imminente a scoppiare sul suo e sul capo della creduta e voluta sua complice. Tutti questi sentimenti sì opposti e sì assoluti sono dipinti da *Bellini* con una melodia concertata con tale e tanta finezza di spirito poetico, con tanta squisitezza drammatica, che mentre ogni e singola parte si spiega con modulazioni a colorito sì speciale che esprimono né più né meno un affetto proprio e diverso e servono alla drammatica evidenza, tutte esse parti si intrecciano, e, unite così, mirano meravigliosamente all’effetto musicale, il quale è avvalorato da una maestria di numeri e di concertazione da bastare per se sola a decidere del merito di un maestro. Se a questa pittura a contorni finiti, volete aggiungere il fondo ossia lo sfumato del quadro, avrete i cori che con tocchi lenti, gravi e, come a dire, ponderati, accennano il sentimento da cui denno essere compresi non come partecipi ma come semplici spettatori della scena; ossia una profonda meraviglia non sgombra da terrore, un presagio funesto delle conseguenze di un caso terribile quanto inaspettato. [...]

La sortita di *Beatrice* “Né fra voi, fra voi, si trova, chi si levi in mia difesa ecc., è piena di tutto lo slancio di una solenne invocazione a quel fremito degli astanti che si deve destare alla vista della più solenne innocenza colpita da una prepotente malvagità. Date all’attrice-cantante la maestà dell’aspetto di una *Pasta*, datele il lampo di quell’occhio, l’alterezza di quel suo gesto, la passione di quel suo canto, datele in fine quella sua voce piena, vibrata e maschia all’uopo, e avrete un quadro drammatico, ove tutto tenderà ad un solo altissimo effetto, ad una sola impressione morale. – Fate che manchino cotali condizioni e avrete coperto questo quadro di un velo che ne appannerà tutta la splendidezza” (1833)<sup>1405</sup>.

o. “*Romani* ha quasi radicalmente riformato fra noi il vero melodramma tragico. Egli il primo ha eretto sulle rovine del vecchio *libretto serio* la vera tragedia lirica, la quale è (intendiamoci bene) quel componimento che più di ogni altro si dedica alla espressione degli affetti esaltati, alla pittura delle passioni nel loro febbrile parossismo, allo sviluppo rapido, e per conseguenza violento dei caratteri primitivi, di que’ caratteri, cioè, che a ben dipingere i quali vogliosi contorni convenzionali, colori decisi e spiccati, ma senza sfumature, senza passaggi. [...] [Egli non arriva ancora a dipingere l’uomo] in tutte le condizioni della vita, plebeo talora nel fasto, come nobile nei cenci, insomma l’uomo con tutto il corredo de’ suoi vizi e delle sue virtù, l’uomo quale uscì dalla mano di Dio, non dalle poetiche degli *Aristotili* e dei *La Harpe*. [...] Ben è vero che al primo aprirsi della scena questo nuovo dramma, cominciato in una taverna, annunzia, o dirò meglio, accenna a malapena, un andamento naturale, lo sviluppo brillante, ma non enfatico di un ardito intrigo galante, un contrasto di affetti, una pittura di caratteri veri, reali, e palpitanti, non convenzionali e determinati come le regole della grammatica...Ma che! Questo dramma nato fra gli odori del vino e la tabagia dimentica a poco a poco la sua casalinga origine, si gonfia, e da popolare scende ch’esso era, diventa quasi sentimentale, si fa eroica e finisce con nient’altro che con una

<sup>1403</sup> G. B[ATTAGLI]A, *Del così detto genere musicale francese e della guerra dei Gluckisti e dei Picinisti*, «Indicatore», IV (1832), 10, pp. 277-79.

<sup>1404</sup> ID., *Dello stile musicale di Bellini*, ivi, pp. 280-83.

<sup>1405</sup> ID., *Alcuni pensieri sulla Beatrice Tenda di Bellini*, «Barbiere», I (1833), n. 32, 125-26.

pompa solenne alla *Marchesi* e alla *Crescentini*. [...] Il *Mercadante* accintosi a porre in musica il nuovo libretto e veduta in esso la fisionomia di famiglia di tant'altro libretti, veduto in esso il consueto frasario poetico e la riproduzione delle consuete situazioni, si abbandonò egli pure alle consuete sue ispirazioni e ci diede uno spartito scritto nella consueta sua maniera. [...] *Rossini*, quand'ebbe a trattare il romantico soggetto del *Conte d'Ory*, abbandonò la sua solita maniera, adoperò una nuova tavolozza di colori e creò un capolavoro di musica caratteristica e filosofica in tutta la forza del vocabolo” (1833)<sup>1406</sup>.

p. “Il buono o cattivo effetto degli spettacoli melodrammatici viene attribuito dal Pubblico spettatore alle cause che feriscono immediatamente i suoi sensi, e non a quelle che domandano l'esercizio della ragione. Una musica non piace, dunque non è buona: i soggetti non riescono, dunque mancano di merito sufficiente; e ciò vuol dire che il giudizio sul valore di una di queste produzioni risulta sempre dalla sua esecuzione. Per parte di chi ascolta un giudizio tale è giustissimo, né potrebbe mai essere diverso, perché l'enunciazione esser deve delle sensazioni provate dall'ascoltatore; diverso potrebbe anzi dovrebbe essere questo giudizio, quando quelle che appaiono cause, non fossero che effetti delle vere e non apparenti cause motrici e regolatrici d'ogni teatrale composizione. *Quel tutto che si chiama spettacolo melodrammatico* è composto di moltissime parti, le quali, nessuna eccettuata, devono essere tutte considerate per essenziali, anzi indispensabili, e come tali rispettate tutte rigorosamente, onde l'esatta loro riunione e manutenzione presentar possa effettivamente *quel tutto che si chiama spettacolo melodrammatico*. La prima sua parte è il Poema, la composizione del quale deve naturalmente avere un senso, una ragione, uno scopo, concepito dal suo autore, che è od esser deve di quella tutta sua propria ed esclusiva arte professore perito. Lo stesso si dica della Musica applicata a quel dato poema, la quale dev'essere lavoro d'un maestro, che meritevolmente d'un tal nome eserciti l'arte sua colla piena intelligenza delle musicali dottrine, e colla conoscenza perfetta della natura ed indole d'ogni organo vocale e d'ogni strumento, di modo che in tutte le sue operazioni apparisca il maestro, ed abbia quindi egli solo tutta la responsabilità dipendente da questo titolo, e tutto il diritto che mai ed in nessun caso altri si faccia maestro per esso. Alla rappresentanza di queste due combinate in una sola fattura si esigono attori-cantanti, un corpo di coristi ed ora anche di coriste, un complesso numerosissimo di professori d'orchestra diretti da un capo. Perché abbia poi la riunione di questi agenti compositori ed esecutori la forma il corpo e l'aspetto di spettacolo, occorrono quelli che si chiamano accessori, quantunque siano anch'essi essenziali cooperatori, di comparsa, vestimenti, scenari, macchine, attrezzi, illuminazione, ed ogni altri qualunque requisito immaginato e voluto dallo scrittore del poema. [...]

Prima e scrupolosamente osservata regola sia quella di separare la composizione dall'esecuzione d'un'opera: abbia ciascuno nel più stretto ed esatto senso i diritti e doveri relativi alla sua condizione. Il Poeta perciò, che compone il suo libro, ordini e disponga egli solo come esser debba eseguito e decorato lo spettacolo. Insinui egli ai personaggi da lui dipendenti lo spirito e il carattere delle loro parti; istruisca ciascuno individualmente come debba parlare, gestire, e contenersi in scena, e complessivamente come abbiano ad essere espressi, declamati e concertati tutti i suoi dialoghi; diriga il portamento e l'azione dei cori, i movimenti e le evoluzioni delle comparse; prescriva il carattere delle scene, il costume dei vestimenti, la ragione e proprietà d'ogni altro accessorio. [...]

È indispensabile [poi una] suprema soprintendenza di chi ha merito e credito di preclaro e sperimentatissimo maestro di musica; che presieda a tutte le prove di cembalo, e faccia cantare ed esprimere ogni nota a modo suo, ed obblighi le cento volte a ripetere ciò che fa sentire il più lieve difetto; [...] che nelle prove d'orchestra abbia egli solo l'onnipotenza di prescrivere e fissare l'inalterabilità di tutti i tempi, l'osservanza di tutti i più piccoli accidenti, d'ogni accentatura, d'ogni legato e staccato, d'ogni piano e forte, d'ogni gradazione di colore fino a diventare sofisticato ed anche noioso per le continue ripetizioni, ma sempre colla ragione dal canto suo” (1833)<sup>1407</sup>.

q. “Il linguaggio musicale non è traducibile; esso ha il suo alfabeto, la sua grammatica, la sua sintassi, e se si toglie da questi elementi, darà dei suoni, ma non darà mai un discorso, e molto meno in eloquente discorso. Il linguaggio poetico perciò, quando voglia esser libero, rinunzi alla società della musica, ma se ama d'imparentarsi con essa, studiar deve non solo tutte le sue idee, onde fra esse scegliere le musicali, obbligarsi deve di più alla scelta di certi frasari, d'un periodare tutto particolare, dei vocaboli anche i più idonei, e perfino al tutto materiale collocamento delle parole, deve egli insomma tradurre sé stesso, e non perdere mai di vista che si traduce per la musica, convincendosi essere questa un'arte o mestiere che dir si voglia, di special natura, né tale sarebbe, ove bastasse dialogare un soggetto drammatico con versi più lunghi o più brevi purchè siano poetici” (1833)<sup>1408</sup>.

<sup>1406</sup> ID., *Milano. I. R. Teatro alla Scala. La Gioventù di Enrico V, melodramma in quattro parti di Felice Romani, con nuova musica del maestro Mercadante*, ivi, II (1834), n. 96, pp. 382-83.

<sup>1407</sup> [L. PRIVIDALI], *I.R. Teatro alla Canobbiana*, «Censore», V (1833), n. 39.

<sup>1408</sup> ID., *Imp. Regio Teatro alla Scala*, ivi, n. 72, pp. 285-87.

r. “Io dico e mantengo che è perduta ogni speranza di riuscita pei maestri moderni se non si propongono con fermo animo di abbandonare ormai affatto e irremissibilmente quella sdrucita, quella logora struttura del melodramma italiano che a vituperio del buon senso e a danno e progresso dell’arte, dura ancora in piedi da vent’anni in qua. [...]

La rivoluzione del dramma musicale italiano, accennata fra noi da *Vaccaj* nella sua *Giulietta e Romeo*, presentita da *Donizetti* nell’*Anna Bolena* e in alcuni pezzi di altre sue Opere, e più arditamente tentata da *Bellini* in tutti i suoi spartiti, massime nella *Norma*, è ormai indispensabile all’arte. I giovani maestri italiani, coloro che al pari di *Donizetti* sono ricchi di sapere, di fantasia e di cuore, esaminino senza nazionale prevenzione i più classici spartiti delle scuole straniere, massime della tedesca; analizzino, studino le grandi, le libere forme melodrammatiche onde son ricchi quei modelli di vera, di profonda filosofia musicale, indi pieni delle potenti impressioni che ne riceveranno, s’accingano a compire la cominciata riforma delle vecchie sagome dell’Opera seria italiana. Dalla bene ponderata fusione di ciò che v’ha da meglio nelle due opposte scuole può solo emergere la creazione del vero dramma musicale moderno quale esso è voluto dal maturato sviluppo di tutte le attuali idee artistiche. La scuola oltremontana darà la poetica sublimità delle sue teorie, la scuola italiana darà lo sfarzo della sua invenzione; quella riceverà da questa la vita del genio, questa da quella la sublimità del pensiero” (1834)<sup>1409</sup>.

s. “Musica e poesia, figlie primigenie della natura, nate ad un parto coll’uomo, esse ne sono il sollievo, il conforto, la scuola. E veramente, siccome sorelle, non mai dovremmo vederle discompagnate; ma troppo spesso ci è forza deplorare l’opposto! Che se ne avvenga d’incontrarle coniugate, e l’una s’aiuti e si compenetri nell’altra, così da formare un solo concetto, oh allora l’anima, rapita dai sensi, sentirà una sovraumana dolcezza, e, per un istante, si crederà assunta ad ascoltare l’angelica melode di che sempre all’Eterno risuonano le volte dell’increato zaffiro” (1836)<sup>1410</sup>.

t. “Tutti i nostri giornali declamano continuamente, e qualche volta anche ragionevolmente, contro il gusto per le atrocità, per le più ributtanti scellerataggini introdotto oggi giorno sulla scena francese; ed i nostri melodrammatici intanto, che nulla mai creano perché non sanno creare, quando non attingono alle scellerataggini francesi, le vanno cercando altrove indistintamente, perché vi sia chi soccorre al vuoto della loro mente, che pure vuol essere poetica. Così dopo accarezzato nel *Belisario* il carattere, più che feroce, brutale di Antonina, venne ora a collocare il poeta la povera Pia fra un mostro di gelosia ed un mostro di perfidia, col di più che quella gelosia tiene dell’imbecillità e quella perfidia della dappocaggine. Ma già i maestri di musica non hanno bisogno d’esser poeti, né di aver dei poeti per autori dei loro canovacci; ci vuole un uomo perito in quella tutta particolar professione, che somministri parole, sentimenti, situazioni suscettibili d’essere espresse colla musica. In oggi poi nemmeno questo si esige; si legge una tragedia, un dramma, un romanzo del genere orrido, e questo solletica le simpatie, e questo si traduce, si epiloga, si manipola, perché l’esposizione strozzata di quell’orrido avvenimento, tessuta in una serie di scene, che passano da questo a quel luogo, da questo a quell’anno, componga una *tragedia lirica*, e risparmi allo scrittore delle note la fatica di concepire, di complicare un pezzo propriamente dell’arte, di sviluppare in grande sotto diversi aspetti un bel pensiero musicale. Delle idee spezzate che accompagnino armonicamente le parole, che lascino travedere talvolta qualche sospiro di melodia, e che finiscano con un motivo di cabaletta, ecco l’opera bella e fatta. Pel maestro sono anzi tutto le cabalette; se la sua fantasia lo favorisce col suggerirgli delle cabalette omogenee, la sua fortuna è fatta, il suo credito stabilito. Quelli sapienti fra i maestri (e chi è che spontaneo rinunzierebbe ad un tale concetto?) si scusano col dire, che la loro sapienza è superflua, che il gusto del pubblico è cangiato [...]. Scusa infelice, che attribuisce agli ascoltatori la depravazione dei compositori. [...] Dateci autori, dateci attori (come dice l’*Alfieri*), ed avrete uditori. Se non fosse così, converrebbe propriamente ripetere, che i paperi hanno a condurre oche a bere” (1837)<sup>1411</sup>.

u. “L’uomo e l’umanità: il pensiero individuale e il pensiero sociale: ecco i due elementi eterni di tutte le cose. Questi due principj operano continuamente, e si manifestano a vicenda dominanti in tutti i problemi ai quali da tanti secoli intende lo spirito umano. Tra questi due punti opposti adesso come sempre si bilanciano la scienza o la teoria dell’intelligenza, e l’arte che ne è la manifestazione... Chi terminerà la lotta, ponendo in armonia queste due forze rivali e facendole concorrere al medesimo scopo nelle date

<sup>1409</sup> G. B[ATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Gemma di Vergy, tragedia lirica del signor Bidera, musica del maestro Gaetano Donizetti. Varese Duca d’Estonia azione mimica di Monticini, ec.*, «Barbiere», II (1834), n. 105, p. 419.

<sup>1410</sup> G. C. P., *Di una nuova poesia del Cav. A. Maffei posta in musica dal maestro A. Fanna*, «Gondoliere», III (1836), n. 99.

<sup>1411</sup> [L. PRIVIDALI], *Continuata relazione dei nostri spettacoli. Venezia*, «Censore», IX (1837), n. 18, pp. 69-70.

condizioni, avrà sciolto il problema, l'eccletticismo che in quest'ultimi tempi ha traviate le menti migliori. [...]

[La melodia] rappresenta l'individualità, [l'armonia] il pensiero sociale. E nell'accordo perfetto di questi due termini fondamentali d'ogni musica e nella consacrazione di questa doppia forza ad uno scopo sublime, ad una santa missione consiste, il segreto dell'arte, il concetto, l'idea d'una musica veramente europea.

Ora a questo doppio pensiero rispondono due scuole, due canti diversi, direi quasi due zone, il nord e il mezzogiorno, la musica italiana e la tedesca. [...]

La musica italiana è al più alto grado melodica. [...] L'io vi è re, re despota ed unico: si abbandona a tutti i capricci, segue l'impulso d'una volontà che non conosce ostacoli: non ha regole ragionate e costanti, non vi si trova il movimento progressivo, uniforme che corre ad uno scopo determinato. V'ha sovrabbondanza di sensazioni, slancio rapido e violento. La musica italiana si colloca in mezzo agli oggetti, riceve le sensazioni che ne emanano, poi ne rimanda l'espressione abbellita, divinizzata. Lirica sino al delirio, spassionata sino all'ebbrezza, vulcanica come la terra ove nacque, scintillante come sole, vola ratta al suo segno, si slancia da una cosa all'altra, da un sentimento all'altro, da una gioia estatica a un dolore senza speranza, dal riso al pianto, dalla collera all'amore, dal cielo all'inferno e sempre possente, commossa, esagitata ha una vita doppia delle altre vite, un cuor battente dei battiti della febbre... La sua è una ispirazione altamente artistica, ma non religiosa... Talvolta prega... Se vede un raggio di cielo, od aspira i profumi del grande universo, si prosterna ed adora, ella è sublime e la sua preghiera è la preghiera d'una santa, d'una veggente... ma è breve... Se china la fronte, la adergerà ben presto in un pensiero d'emancipazione e d'indipendenza: sentite essere ella curva sotto la potenza d'un passeggero entusiasmo non della consuetudine d'un sentimento religioso identificato con essa. [...] L'arte per l'arte è il carattere supremo della musica italiana: da ciò il difetto d'unità, il suo procedere incerto, interrotto. Racchiude segreti di tal forza che se diretta fosse ad unica meta commoverebbe cielo e terra a raggiungerla. Ma dov'è questa meta? Manca l'ipomoclio alla leva, non v'ha unione tra le mille sensazioni che le sue melodie rappresentano. Può dir come Faust: ho percorso nel mio volo l'intero universo, ma parzialmente, per sezione, analizzando ogni cosa... ma lo spirito, il Dio dell'universo, dov'è? [...]

Rossini non creò; restaurò, protestò, ma non contro il pensiero primitivo, fondamentale della musica italiana: al contrario protestò in favore di questo dimenticato pensiero: protestò contro la dittatura dei maestri, contro la servilità dei discepoli, contro il vuoto che facevano gli uni e gli altri: innovò: ma più nella forma che nel pensiero, più nei modi di sviluppo e di applicazione che nel principio. [...] Genio della libertà, non della sintesi, travide l'avvenire, ma non l'abbracciò. [...]

[La musica rossiniana] è una musica senz'ombra, senza mistero, senza mezze tinte. Esprime le passioni decise ed energiche: la collera, il dolore, l'amore, la vendetta, la gioia, la disperazione, la collera, ma definite in tal modo che l'anima dell'ascoltatore è interamente passiva, soggiogata, trascinata. Vi cerchereste invano le gradazioni dei sentimenti intermedi, ben poco ve ne trovereste, non il menomo profumo di quel mondo invisibile che ne circonda. Spesso la strumentazione v'indica come un eco di questo universo nascosto e sembra che intraveda l'infinito: ma quasi sempre ella retrograda e s'*individualizza* e ritorna a sé stessa, ritorna alla melodia" (1837)<sup>1412</sup>.

p. "La musica alemanna procede per tutt'altra via: è il Dio senza l'uomo, la sua immagine su la terra, creatura attiva e progressiva chiamata a sviluppare il pensiero di cui è simbolo il mondo. V'ha qui il tempio, la religione, l'altare e l'incenso, ma mancano l'adoratore e il sacerdote. Armonica al più alto grado, rappresenta il pensiero sociale, il concetto generale, l'idea, ma senza l'individualità che la traduce, che la metta in azione, che sviluppa il concetto nelle sue diverse applicazioni e ne simboleggia l'idea. L'io è perduto. L'anima vi vive, ma d'una vita che non è di questo mondo. [...] La musica alemanna assopisce gli istinti e le forze della materia, trasporta l'anime a traverso d'immense pianure [...], fino a che il rumore, le gioie, i dolori della terra spariscono affatto. È una musica sovraneamente elegiaca, musica di memorie, di desiderii, di melanconiche speranze, di tristezza che labbra umane non valgono ad allenare. [...] La sua patria è l'infinito ed incessantemente vi aspira come la poesia del nord [...]. La musica alemanna è musica di transizione, musica profondamente religiosa, ma di una religione senza simbolo: e però non una fede operosa e che si traduce in fatti: non martirio, non conquiste: vi circonda d'una catena di gradazioni artisticamente unite: vi immerge nei flutti dell'armonia che sollevano, risvegliano il vostro cuore: eccita la fantasia e tutte le facoltà; ma a che pro? Appena la musica si tace, cadete nel mondo della realtà, nella vita prosaica che ne circonda da ogni parte, con la coscienza d'un altro mondo che travedete da lontano, [...] senza che vi sentiate più forti contro l'avverso destino. La musica italiana manca dell'idea che santifica ogni impresa, del pensiero morale che ravviva le forze dello spirito, del battesimo d'una santa missione. La musica alemanna manca d'energia per compirla, dell'istrumento materiale della conquista: è la manifestazione della missione che le manca, non il sentimento. La musica italiana si inaridisce nel materialismo. La musica alemanna si consuma nel misticismo. [...]

<sup>1412</sup> UN ITALIANO [G. MAZZINI], *Musica italiana e alemanna*, «Fama», II (1837) n. 11, pp. 43-44.



La musica che presentiamo, la musica europea, non si avrà che quando le due scuole fuse in una sola, correranno ad uno scopo speciale, quando i due elementi che formano oggi due mondi, identificati nella coscienza dell'unità si riuniranno per animare un solo, quando la fede che distingue la scuola germanica, santificherà la forza d'azione che frema nella scuola italiana, quando l'espressione musicale riassumerà i due termini fondamentali: *l'individualità e il pensiero universale, Dio e l'uomo*" (1837)<sup>1413</sup>.

q. "L'animo rifugge inorridito da tante sozzure, razzolate tra il più vil brago di qualche satanico romanziera, e cronachista o novelliero; né vuoi assolvere il Cammarano d'aver inzaccherato la musa melodrammatica così fuori d'ogni rossore e d'ogni convenevolezza. Gli antichi stamparono d'eterna infamia atroci fatti, Medea, gli Atridi, Edipo; ma quale e quanta differenza fra la *natura* delle vecchie passioni, maestramente fatte segno dell'abominio de' buoni, suggellate dall'ira de' celesti, e fra lo studiato tripudio di così abietti misfatti! Dirò di più: i versi benanco del Cammarano si risentono di così fatte turpitudini, quasi che dato non sia alla nobile favella del *sì*, corrompersi con tanta laidezza. Nella *Lucia*, nell'*Ines* e nel *Belisario*, voi troverete il poeta non indegno di venire lodato eziandio dopo il Romani: nella *Maria di Rudenz* il verso è aspro, i concetti e le immagini rudi e lontane da natura. Non è quindi strano che dalle colpe della poesia si derivino le sventure della musica:

*E questo fia suggello ch'ogni uomo sganni;*

imperocché né l'arte, né l'estro, tradirono nell'ingrato lavoro il maestro Donizetti, cui l'Italia e l'Europa assegnano la corona nell'arringo melodrammatico. Io però non posso scolparlo [...] di essersi gittato a corpo perduto tramezzo sì tristi orrori e vituperi" (1838)<sup>1414</sup>.

r. "Ora, dimando io, qual è la musica che piacerà ai nostri orecchi? Noi parliamo con venerazione di *Beethoven*, di *Haydn*, di *Mozart*, e nulladimeno ne dispregiamo la scuola, e se per avventura udiamo rappresentare alcuna delle loro opere, arricciamo il naso in atto di malcontento. Siamo noi ciechi, oppure fanciulli guidati dal solo istinto allorché rechiam giudizio di una musica nuova? È d'uopo che le nostre menti s'avvezzino una volta a più profonda investigazione, e non dimandino alla musica soltanto il materiale ed istantaneo diletto; perché se havvi musica che parla al cuore, v'ha pure quella che ragiona all'intelletto, e chi è commosso dalla prima, non deve né può condannare la seconda" (1839)<sup>1415</sup>.

s. "Quest'Opera, che alcuni intitolano il più bel diamante della corona onde si cinge il glorioso capo del fortunato maestro, salutata da plausi clamorosi cotanto che mai non s'intesero i maggiori, colmò i voti e le esigenze d'un Pubblico che non transige co' propri allettamenti, che vuole ed ha spettacoli degni di lui. [...] La *Lucia* udita e riudita parve a tutti cosa nuovissima, tanta fu la perfezione con che si trattarono le più minuti ricercatezze, i men pomposi dettagli; detto avreste che le più soavi mezze tinte, le ombre più felici dessero maggior risalto e vivacità a cotesto gran quadro, a tale da suscitare meraviglia ne' riguardanti. Non è a dir quindi se esuberarono la prima sera gli applausi che si versarono su tutti i brani dell'Opera acclamata, distinguendo principalmente nelle due prima parti il magico duetto fra la Ungher ed il Moriani, quello fra la Ungher stessa e Ronconi, e l'imponente adagio del gran finale. Nella terza parte il duetto fra Moriani e Ronconi entusiasmo, il coro e scena di Biondini ebbe larghi plausi, e n'ebbe di vie maggiori l'aria della Ungher, la quale, sebbene non fosse in tutta la pienezza de' suoi mezzi, signoreggiò con arte somma, e con un'azione impressa di tanto sentimento da strappare lagrime vere" (1839)<sup>1416</sup>.

t. "Richieggionsi, o m'inganno, condizioni essenziali a un dramma per musica, -- un quadro rapido, chiaro, spontaneo, tocchi larghi e sicuri, evidenza di passione, proprietà di stile e di verso, e un tutto che si pieghi volentieri alle prepotenti ragioni della musica e del teatro. [...] Qui non poesia melodrammatica, perché qualche pensiero e pochi versi lirici – *Rari Nantes in gurgite vasto* – contrastano invece al linguaggio della passione; qui l'orditura e nel complesso e nelle parti difettosa, non preparata, non disposta ne' quadri che la musica richiedeva" (1839)<sup>1417</sup>.

u. "E poi dite che il teatro è lo specchio della vita d'un popolo, che il palco scenico riflette i lineamenti morali della società, che dalle quinte ad ogni pagina di dramma esce una pagina di storia intima per lo meno municipale! Sì davvero, dite ancora tutto questo in un'epoca così leggiera sotto il tetto domestico, così dignitosa sulle scene, in un'epoca i di cui uomini non hanno che sorrisi, amabilità, e follie, mentre i

<sup>1413</sup> [ID.] *Musica italiana e alemanna (Continuazione e fine)*, ivi, n. 12, p. 48.

<sup>1414</sup> P. C[OMINAZZI], *Venezia – Gran Teatro la Fenice – Maria de Rudenz, poesia del signor Cammarano, musica del maestro Donizetti*, «Figaro», IV (1838), n. 11, pp. 43-44.

<sup>1415</sup> Milano. I. R. Teatro alla Scala, «Fama», IV (1839), n. 18, p. 72.

<sup>1416</sup> Venezia. – Gran Teatro la Fenice – *Lucia di Lammermoor di Donizetti. (Prima, seconda e terza rappresentazione)*, «Figaro», V (1839), n. 12, p. 47.

<sup>1417</sup> Venezia. – Gran Teatro la Fenice – *La Sposa di Messina, musica del maestro Vaccaj, poesia di Jacopo Cabianaca (2 marzo)*, ivi, n. 20, p. 79.

suoi drammi sono così sanguinosi, appassionati, e sempre cadaverici prima del calar del sipario! Ah! Tutto quell'abisso di genio amoroso, di crudeltà raffinata, di valore cavalleresco, tutto quel linguaggio così scintillante di poesia e d'illusione, tutto quel corteggio sfarzoso e brillante di virtù e di delitti, di tazze d'oro e di fiale avvelenate, di potenti gelosi e di paggi che parlano d'amore alle regine, quella magnifica processione di figure involte da velluti, sfavillanti di gemme, coi lineamenti nobili, decisi, che vi narrano la storia d'un'anima e d'una passione di ferro, tutto insomma il dramma storico, questo idolo delle nostre platee, circondato sempre da tanto lusso, da tanta pompa, da tanti spettatori, è forse il riverbero della nostra vita, della vita così assiduamente tranquilla e commerciale di me e de' miei contemporanei? [...] E poi togliete pure al dramma le sue corazze, i suoi mantelli ricamati, i suoi berretti e le sue piume, lo strascico delle sue lunghe vesti, i suoi castelli e le sue torri merlate, tutta insomma la sua toeletta del medio evo, così bizzarra, così fantastica, e copritelo colle nostre piccole vesti, coi nostri ritagli di drappi cuciti con una sì ipocrita importanza, coi nostri prosaici cappelli di feltro, stringetelo nelle nostre stanze pigmee, fra le mura bianche, liscie, esili delle nostre case che presero il luogo degli antichi palazzi, e poi domandate se anche questo dramma dalle apparenza contemporanee, sarà il ritratto dell'epoca alla quale abbiamo l'onore di appartenere? Ma dite, credete voi in buona fede che quelle *Terse*, quegli *Antoni*, sieno qualche cosa di vero, anziché le splendide ispirazioni di un ingegno potente? Credete voi che quelle lotte erculee del vizio e della virtù, che quelle passioni formidabili che trovano un'eloquenza così vivace, così vigorosa, che quelle cadute e quelle vittorie, quei falli e quelle espiasioni, quelle generosità e quei sacrifici, dipinti con colori sì ardenti, disegnati a contorni così grandiosi, siano un tutto che appartenga a noi, a noi che oggi dimentichiamo l'amore di jeri, e che cerchiamo una distrazione al nostro amore del giorno, preparando un nuovo amore per l'indomani? Via via rinunziamo a questa invecchiata e falsa superstizione, a questa strana credenza, che ha preso il palco scenico come uno specchio e non già come la lente di un panorama, che dispiega innanzi a noi un mondo novello, incognito, o per lo meno una esagerazione di quello nel quale scorrono i placidi giorni della nostra esistenza" (1840)<sup>1418</sup>.

v. "Dramma eminentemente vero e caratteristico. [...] A coloro che sono iniziati nei segreti dell'arte, a coloro che sentono – è questa una pittura di una terribile verità, colle sue gioie ingannevoli, colle sue lusinghe, che mascherano passioni eminentemente drammatiche, alle quali si è strappata la severità delle forme, già viete in gran parte, per accomunarle al sentimento di tutti, per riconoscere nelle passioni d'uomini di un tempo, le passioni stesse di jeri, d'oggi, con quei lamenti, con quei trasporti, con quelle imprecazioni, a che voi dareste pure la stessa tinta musicale, se prima di voi non l'avesse cotesto splendido ingegno, cotesto cuore, sublime artefice, di Donizetti. Questo è, se non m'illudo, il meraviglioso trionfo del vero, l'apogeo a che aspirar ponno le arti! – Lo stile di Donizetti è nella *Lucrezia* d'una abbondanza e d'una varietà portentose; è serio e faceto ad un tempo, come il dramma, né vi è frase anzi accento che non sia espressivo e sì veramente caratteristico; chiamerei questa una pittura uscita dal pennello di Salvator Rosa. La melodia domina anzi tratto nel gran quadro, perché senza melodia non vi è musica drammatica, come non vi è dramma senza immaginazione. L'interesse del dramma svolsesi ed accalorasi coll'andamento rapido, spesso ben anche conciso, talvolta pieno e ricco della musica, la quale parla qui invero al cuore ed alla mente di chi ascolta per guisa che (tale è l'efficacia dell'italiana musica) voi credete in voi stessi di aver parte, udendola scorrere, alla creazione di cotesto melodramma, voi che giurereste di aver inteso altra volta cosiffatta espressione musicale, perché vera, perché il vero rassomigliasi nella musica ad un'eco di arcane reminiscenza che suscitasi nel cuor vostro. I canti vi sono chiari, quando virili, quando passionati, e tutti propri mai sempre ai momenti che dichiarano, e l'orchestra, maschia e ben nutrita, forma il chiaroscuro del dipinto, in modo però da non contrastare collo strepito disordinato delle masse all'effetto dominante delle parti vocali; il movimento dell'orchestra coincide mirabilmente coll'espressione della parola ed ha anch'esso un proprio carattere distinto bensì, ma che seconda, non distoglie l'attenzione dall'anima del dramma – il canto e la melodia" (1840)<sup>1419</sup>.

w. "Verissimo è però che per contrapposto, mentre i nostri più applauditi scrittori di musica drammatica, nella seconda metà del passato secolo, studiavano a dar risalto di colorito e varietà d'espressione alle loro melodiche creazioni, rinvigorendone la molle e femminea natura colle risorse della scienza armonica e strumentale, in cui già erano fino d'allora riveriti quali maestri gli Alemanni; costoro, quasi per una gara di gentilezza, che in fatto era tutt'altro che disinteressata, si inducevano di buon animo, e per quanto comportava l'indole del loro ingegno, ad imitare i leggiadri contorni, il soave garbo dello stile italiano e quella sua aria tutta anacreontica, convinti della necessità di accendere le loro troppo severe fantasie alla splendidissima face del genio meridionale, se pur volevano che le loro partizioni, mentre formavano la

<sup>1418</sup> B. BERMANI, *Un giorno di regno, nuov'opera buffa del maestro Verdi. La sera del 5 corrente*, «Moda», V (1840), n. 72.

<sup>1419</sup> P. COMINAZZI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – Lucrezia Borgia, poesia di F. Romani, musica di Donizetti. (11 gennaio)*, «Figaro», VI (1840), n. 5, p. 17.

delizia degli accigliati dottorini, non chiamassero il sonno sulle palpebre della moltitudine raunata ne' teatri. [...] È lecito affermare, senza tema di ingannarsi, che in Italia non può finora essere dato un giudizio equo e competente dei capolavori musicali appartenenti alla scuola oltramontana: I° per la ragione che i pochi tentativi fatti per darceli a gustare furono troppo imperfetti, e spesso anche peggio; II° perché gli attori melodrammatici italiani educati allo stile fiorito e anacreontica del nostro canto non sanno piegarsi allo stile severo ed eminentemente tragico dei Gluck, dei Weber, dei Mozart; finalmente perché, onde una nazione impari a gustare un genere di creazioni artistiche diverso da quello ch'ei suol venerare come il solo degno del suo amore e della sua attenzione, non bastano de' saggi isolati, e per ogni guisa imperfetti e arrischiati, più per mire di interesse che per vera intenzione di giovare all'arte. Che diremmo noi a chi volesse farci apprezzare l'attuale immaginosa scuola di pittura storica francese col presentarci delle copie sbiadite, mutilate e tirate giù alla peggio dei stupendi quadri dei Delaroche e degli Ingres? [...] Or bene, fatevi ad esaminare con intelligente attenzione queste partiture predilette ai loro autori, e vedrete se in esse dalla elaborata composizione dei singoli pezzi, dalla sapiente fusione delle parti, dal largo e magistrale sviluppo delle masse corali e strumentali, e più che tutto dal giudizioso innesto della melodia sui fili della vasta tela armonica, non emerge evidente lo studio che quei maggiori campioni della moderna scuola italiana hanno fatto sulle Opere dei grandi maestri tedeschi; se appunto da costoro non hanno in gran parte appreso il segreto di scuotere lo spirito dell'uditore, di commovere profondamente i suoi affetti, di farlo persuaso che la musica colla sua multiforme potenza può emulare gli arditissimi effetti della poesia tragica, prestando il suo divino linguaggio alle passioni e pingendone con robusto colorito la lotta e le fasi diverse!" (1840)<sup>1420</sup>.

x. "Il teatro melodrammatico italiano fa gran consumo, sciupio d'opere serie: la scena divora ogni anno non so che immenso numero d'Anne Bolene e di Norme, le quali sorgono e cadono qui per risorgere e ricadere altrove, cingendo così d'una perpetua concatenazione di rovesci e sventure tutta la bella Penisola, il giardino del mondo, che diventa il carnaio della povera musica. E nulladimeno gl'impresari, più fermi ch'Abila o Calpe, fan testa alla procchia e rimangono fedeli a tal proposito: hanno la bozza o il tumore dell'opera seria, e si cavano quel diletto fondendo il loro ed annoiando il prossimo. Sono gusti, vocazioni! Ella è questa una tal cecità che parrebbe incredibile, se non si vedesse. Il mondo è ora dunque fatto sì grave od eroico, che non possa compiacersi in altro che nella vista de' sogli e delle corone, o peggio ancor de' veleni e pugnali, e sia chiuso a ogni altra voluttà che quella del pianto? Il genere buffo è dunque una cosa sì fossile, antidiluviana, che non sia più a livello dell'altezza del secolo, o si stima più nobile ufficio l'annoiare, il far rinnegar la pazienza con queste parodie d'opere serie, che destare l'ingenuo sorriso dell'urbana facezia e dello scherzo, con l'opera buffa? Ah! Lasciate un po' in pace, lasciate tutte queste vostre Lugrezie, Beatrici, Marie; tenetevi le vostre Margherite e Rovene; vi fo or grazia della sola Lucia, perché la Lucia è veramente qualche cosa che luce e innamora, e tornaimo una volta alle Elise, alle Dorine, alle Isabelle, e fin vi concedo alle Adeline, quella povera puella che fece le delizie de' nostri vecchi" (1841)<sup>1421</sup>.

y. "L'individualismo dell'affetto sparisce davanti a quell'immaginazione fervidissima; ed essa ha duopo di sentimenti più vasti, più collettivi, che s'agitino fra le masse, che abbraccino quanto ha di più sublime la nazionalità o l'umanità. Ed è appunto nell'espressione di un pensiero grande e complesso, che rivela la potenza creatrice del Verdi; egli è nel lamento di tutto un popolo che geme schiavo sulle rive dell'Eufrate, è nell'aspirazione religiosa di due nazioni, che s'affratellano nel vincolo d'una comune preghiera; oppure è nel grido di guerra che mandano i Crociati nel partire alla conquista della Palestina, è nel gemito doloroso di quelle schiere, travagliate dall'arsura dei deserti. Persino gli affetti individuali, senza dei quali non è possibile un'azione drammatica, hanno bisogno pel Verdi d'essere rinvigoriti da un'idea più alta e più generosa; e l'amore medesimo deve legarsi per lui a qualche cosa di più elevato che non è il volgare compiacimento, come accade nel *Nabucco* e nei *Lombardi*, dov'è sorretto dall'esaltamento religioso" (1843)<sup>1422</sup>.

z. "Alcuni gretti e freddi apprezzatori del bello delle Arti affermar vorrebbero che nella melodrammatica non entra per nulla il valore della poesia a determinare la maggiore o minore ispirazione del compositore, e che se costui è veramente uomo di genio deve saper scrivere della buona e brava musica anche sopra pessimo libro e sopra peggiori versi. È codesto un errore sì grossolano che niuno saprà mai sostenere con buone ragioni, e potrà tutt'al più pigliare una pallida sembianza di vero ove lo si puntelli di alcuni esempj d'eccezione. E nella questione di cui qui si tratta, questi esempj d'eccezione i critici or nominati sogliono

<sup>1420</sup> G. B[ATTAGLIA], *Una quistione musicale per proemio a molte altre*, «Rivista Europea», III (1840), 1, pp. 68-77.

<sup>1421</sup> [T. LOCATELLI], *L'opera seria. Gl'impresari. Spettacoli in S. Samuele, in S. Benedetto e all'Apollò*, «Gazzetta di Venezia», 1841, n. 86, pp. 341-43.

<sup>1422</sup> T[ENCA?], *I. R. Teatro alla Scala*, «Moda», VIII (1843), n. 9.

andare a pigliarli a prestito da Rossini, il maestro de' maestri; e ci dicono: Vedete un po' se egli, ch'era dotato di tanto estro, ha mai avuto bisogno di buona poesia! Gli si desse pure un *libro* solennemente scempiato, ovvero un sublime poema e per lui era tutt'uno; ei ve lo vestiva di note sì splendide, di melodici concetti sì sfavillanti, che l'uditore più non aveva né tempo, né testa, né voglia di badare al pregio della poesia, tant'era egli abbarbagliato dai lampi delle musiche bellezze! A questo noi rispondiamo che se anche in alcuni casi può dirsi veramente che Rossini coll'unica sua potenza di creazione seppe infondere vita e calore in alcuni gelidi scheletri drammatici, ciò non prova per nulla ch'ei non avrebbe saputo far molto meglio di quanto non fece, ove la poesia avesse giovato per sé stessa a porgere esca al fuoco della sua fantasia ed a scuotere il suo spirito in quegli istanti di raffreddamento che sono pur inevitabili quando l'ispirazione del compositore sia abbandonata a sé sola. Aggiungiamo poi che le più acclamate tra le tante bellissime Opere di Rossini sono quelle appunto che egli ebbe e a concepire sui migliori *libretti* a lui capitati, e che precisamente in queste medesime Opere i pezzi improntati di concetto più originale, svolti con più ricca vena di pensieri, gli vennero proprio dettati sulle più animate e interessanti scene del dramma. [...]

Qual è lo scopo d'ogni musica e più peculiarmente della musica drammatica? Col mezzo di sensazioni più o meno vive, ma sempre grate, destare nell'animo nostro degli affetti e dei sentimenti diversi, i quali alternandosi con felice vicenda, valgano a tenerci in uno stato di agitazione che, per essere un modo d'esistere diverso dell'ordinario e più dell'ordinario animato, offre un caro pascolo allo spirito e in esso lascia di sé memoria più o meno profondamente scolpita. Ammessa la bontà di questa definizione, che noi stimiamo difficile impugnare, si domanda come potrà una musica drammatica mirare allo scopo cui vuolsi indubbiamente destinata, se chi la compose, all'atto di concepirla, non aveva il cuore compreso dagli affetti e dai sentimenti medesimi che ella debbe svegliare appunto in noi? Or come sarà egli dato al compositore recare a codesto stato d'agitazione il suo proprio animo se il tema poetico ch'egli avrà a vestire de' suoi concetti musicali gli starà dinanzi come parola morta, e se la sua mente dubbiosa e smarrita non saprà in quale mondo di idee e di immagini lanciarsi? [...]

Per noi il valore reale di un *libretto melodrammatico* non consiste già in quel contesto di eletti pregi dei quali è costituito il merito di una teatrale produzione presa nello stretto senso letterario. Un poema da musicarsi sarà veramente buono nel senso nostro in ragione diretta, non tanto della savia e più o meno dotta sua orditura artistica, della più o meno elegante e classica verseggiatura, quanto in quella del rapido progresso dell'azione e unità e semplicità del concetto, della svariata ricchezza delle situazioni, del vivo risalto e contrapposto felice de' caratteri, del fuoco delle passioni dipinti a tratti arditamente e ben marcati, della soavità e vigore del linguaggio degli affetti messi in conflitto... Pel resto sia pure preparato l'ordito da antecedente poco plausibili, ma si offra a primo tratto con piena chiarezza e perspicuità; gli incidenti secondari siano pure non naturali od anche strani, ma diano per risultato dei punti di scena interessanti e caldi; i personaggi si veggano pure condotti con mal celato artificio nelle situazioni capitali del dramma, ma queste situazioni capitali si svolgano con semplicità e rapidità; i caratteri delle parti principali siano pure delineati con tocchi esagerati od anche falsi, ma offrano fisionomie ben marcate che rivelino una natura fore e decisa sia nelle ree, sia nelle generose passioni, sia nella soavità, sia nell'impeto degli affetti" (1843)<sup>1423</sup>.

aa. "È codesto in fatto uno dei migliori *libretti* e de' più acconci agli effetti musicali che siansi prodotti a questi ultimi anni. In esso molto movimento e vivezza d'azione, molto contrasto di affetti e varietà di quadri; bello, quantunque eccezionale, e forse un pochino strano, il carattere della protagonista; ben marcate le degradazioni e i passaggi dei caratteri secondarii, dal generoso e romanzesco Gennaro, il leale e sventato uffiziale di ventura, fino ai due vili ministri di arcani delitti, il Gubetta e il Rustighello, modificazioni diverse di un medesimo tipo. Il compositore s'è trovata insomma alla mano una ricca e molto bene assortita tavolozza, e da quel valente che egli è, seppe ottenere un effetto teatrale vivissimo e crescente, benché forse non sempre ponderato nei limiti dell'alta ragione artistica.

E ci spieghiamo.

In quasi tutti i pezzi di quest'Opera appare molta ricchezza di fantasia; leggiadria e in parte anche novità di canti; un fraseggiare geniale, vivo, animato; uno strumentale elegante, colorito; ma lo spirito delle situazioni drammatiche non emerge tanto dall'intero e compiuto sviluppo della composizione musicale delle diverse scene e dal concorso di tutte le forme che la costituiscono, e dalla piena coerenza di esse, quanto da alcuni slanci staccati di ispirazione gittati là, quasi direi, colla sbadataggine di un ricco che profonde il suo oro senza ben curarsi che sia speso con buon profitto, ma solo contento di averlo fatto lampeggiare agli occhi della turba che lo osserva abbarbagliata della sua prodigalità. [...]

[Il musicista ha procurato di rendere] la pittura speciale delle situazioni varie dei tre personaggi. Ma di ritrarre con una conveniente tinta generale il carattere della scena tanto evidente e marcato, nessun pensiero ei si diede" (1843)<sup>1424</sup>.

<sup>1423</sup> *Stretti rapporti fra la poesia e la musica melodrammatica*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 1, pp. 2-3.

<sup>1424</sup> B., *Lucrezia Borgia. Osservazioni*, ivi, n. 3, pp. 9-10.

bb. “[Verdi] ha con saggio accorgimento accoppiata la grandezza delle armonie alla fluidità e naturalezza delle melodie: abbandonando il falso gusto degli ornati e delle fioriture, non rivolse l’arte che a significare ed esprimere la drammatica verità: lasciando le complicazioni dei mezzi materiali, ebbe fermamente di mira di ricondurre il canto alla sua nativa semplicità, alla seducente purezza del linguaggio musicale, nella qual cosa egli adopera una peregrina suppellettile di scienza ed una bella e fertile immaginazione, mercè la quali, mentre alletta, commuove e sorprende, soddisfa nello stesso temo ed appaga le pretensioni della scienza. [...]”

La sua musica è piena del carattere del soggetto; pieghevole e svariata secondo le varie modificazioni delle parti; chiara nei dettagli come nell’insieme; logica nelle degradazioni; filosofica e fina nelle intenzioni; a tempo lieta, a tempo melanconica, a tempo soave, a tempo terribile; a tempo focosa, a tempo pacata, sempre dignitosa, sempre energica, sempre nobile, sempre saggia” (1843)<sup>1425</sup>.

cc. “Un dramma scritto coi segni musicali anziché con quelli dell’alfabeto, una musica la quale spogliata anche delle parole che vi stanno sottoposte dia sempre l’idea di un dramma, come possono darla i capolavori dei sommi maestri a qualunque scuola essi appartengano” (1843)<sup>1426</sup>.

dd. “Ieri sera [...] si doveva rappresentare per la prima volta la nuova opera del maestro Verdi (autore di quelle meravigliose armonie del *Nabucco*), scritta sul dramma lirico di Temistocle Solera *I Lombardi alla prima Crociata*. Battevan le sette, quand’io tentai di entrare in platea; ma fu indarno: già da un’ora il teatro era pieno zeppo: e tanto era il desiderio pubblico, che moltissimi non avean esitato di prepararsi tre ore prima ad aspettare che cominciasse lo spettacolo. Mi fu quindi mestieri ritornarmene tranquillamente alla solitaria mia stanza. [...]

Intanto oggi è una sola la voce che suona per tutta la città, voce ripetuta con entusiasmo da taluni, per pudore da altri che pur ne sentono ira, ma che non possono chiudere gli occhi alla luce di una verità sì manifesta; vo’ dire esser tale la nuova opera di Verdi, da mantenerlo non solo nell’alto posto d’onore in cui il *Nabucco* lo aveva collocato, ma da farlo annoverare senza forse fin d’ora fra i maestri di primo ordine dell’età nostra” (1844)<sup>1427</sup>.

ee. “Lungi da me l’idea di parlare dei *Lombardi alla prima Crociata* del Verdi, col rispettabile linguaggio dell’artista; io ignoro gloriosamente la manipolazione dei periodi a tempi lenti o di Walzer, i bemolli ed i diesis sono per me degli inestricabili enigmi; tutto il mistico gergo degli intelligenti per professione o per divertimento, io lo ritengo d’un’oscurità perfettamente sibillina; e in fatto di musica e di giudizi musicali mi rimetto interamente alle mie impressioni, salvo sempre il diritto all’onorevole coorte che canta, che suona, che compone e che copia, di gridarmi dietro: *Che si tagli la penna al profano!* Sarà sempre un servizio fraterno ed un risparmio di temperini.

Costretto dunque per questa mia confessione di rinunciare a tutto ciò che si chiama tecnicamente l’analisi dello spartito, mi limiterò a gettare un rapido sguardo sull’assieme d’un’opera, che accolta la prima sera con entusiasmo, continua ad essere riprodotta con ottimo successo, e strappa numerosi e concordi applausi alla folla che si stipa nel nostro grande teatro per udirla.

La maniera, se mi si permette il dirlo, del Verdi, ha un singolare carattere di distinzione; egli non ha né la gretta monotonia dei pretesi Belliniani, né l’assordante nullità degli armonisti; nelle sue opere regna un non so che di maestoso, di grande e di energico che si allontana totalmente da quelle insopportabili uniformità musicali, a cui ci vollero avvezzare dei compositori, che s’inoltravano nel cammino dell’arte senza interrogare le proprie forze e l’estensione del proprio ingegno. Il Verdi s’è sollevato ad un tratto al di sopra della folla de’ giovani suoi confratelli; la felice fusione del talento melodico e dell’armonico, l’alleanza dell’ispirazione e della scienza, l’unione del pensiero e della forma, fecero presto di lui una notabilità artistica. [...] Ciò che lo rende un’eccezione quasi singolare, si è il meraviglioso suo istinto degli effetti teatrali. [...] Anche in questo spartito come in quello del *Nabucco*, il Verdi ha concessa una grande importanza al coro, che forma quasi il fondo del suo quadro musicale. Ed egli ha ragione di prediligere queste imponenti masse vocali, giacchè se ne serve e le maneggia con un talento che è vivamente apprezzato dagli spettatori. Nei quattro atti dei *Lombardi* il coro entra in quasi tutti i pezzi, e pressoché sempre con molta spontaneità di melodie e con una splendida ricchezza di effetti. Un coro poi del quarto atto, magnifico confratello di quello sì popolare del *Nabucco*, produce, e particolarmente grazie ad una prodigiosa in strumentazione, un’impressione realmente deliziosa. Forse in qualche coro sembra troppo

<sup>1425</sup> G. VITALI, *I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi*, ivi, n. 8, pp. 32-34

<sup>1426</sup> G. ROMANI, *Milano – I. R. Teatro alla Scala – Lucrezia Borgia colle signore Frezzolini-Poggi e Maria Alboni*, [...], «Figaro», IX (1843), n. 3, pp. 9-10.

<sup>1427</sup> UN UOMO OSCURO, *Eco di Milano, Febbraio 1843, Lettera seconda ai redattori della Rivista Europea*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 1, pp. 207-13.

evidente l'abuso della gran cassa. [...] Oltre i cori il Verdi affeziona molto i pezzi concertati; nei *Lombardi* abbiamo un'introduzione, due finali, un duetto ed un terzetto, che fanno fede della felicità d'immaginazione e dell'abilità nell'impiego dei mezzi musicali del loro autore. Giammai il buon senso filosofico è tradito in questi pezzi fondamentali, in essi tutti i personaggi con un sapiente intreccio di modulazione e di melodie conservano l'impronta particolare dovuta ed alla diversità dei loro caratteri e delle loro passioni, ed alla relativa loro situazione drammatica. Questa severa indipendenza con cui il Verdi domina il concetto musicale sottoponendolo al bisogno d'una giusta espressione, fa un bell'elogio e della sua superiorità come artista e della sua intelligenza come uomo di gusto e d'ingegno. [...] Se il *Nabucco* palesò un'immaginazione feconda, un ingegno bagnato come dalle onde dorate della fantasia, i *Lombardi* attestano una maturità ed una sicurezza di gusto, una destrezza tanto sagace e profonda nell'impiego delle risorse artistiche, una conoscenza tanto vasta degli effetti strumentali e vocali, che sono sufficienti per collocare il Verdi nell'abbagliante Olimpo delle più belle glorie musicali de' nostri giorni" (1844)<sup>1428</sup>.

ff. "Un libretto d'opera non va giudicato con quella severità di critica, che ne' casi ordinarii s'adopera per le cose fatte ad agio, con libertà d'elezione, con coscienza d'arte. Il povero poeta è in condizioni sì tristi che gli è tolto il libero arbitrio, ed ha le mani perfettamente legate; gli impone la legge la musica, gliela impongono quando gli attori, quando i particolari accidenti del teatro; e' dee piegarsi, sottostare a tutto, e quand'anche acquistasse con l'autorità dell'ingegno tale impero da ribellarsene, il campo concesso a' concepimenti della sua mente dall'attuale tirannia della musica è sì limitato e ristretto, che i migliori mezzi dell'arte gli fuggon di mano. Le bellezze del dialogo, il progressivo e naturale andamento dell'azione, la viva pittura de' caratteri, tutto ciò infine che forma il pregio d'un poema drammatico, domanda una certa libertà di confine ad essere convenientemente sviluppato; il che appunto al poeta melodrammatico è negato, in mezzo alle angustie del breve cerchio entro al quale s'aggira, ed e' può piuttosto accennare che trattare il soggetto. Si scrive tanto per dar materia di composizione al maestro; il quale fa sì poco conto del pensiero e della parola, che talora impone la situazione, o l'assoggetta all'effetto delle sue note." "La musica del *Lorenzino* non ha sempre, è vero, il carattere della situazione" (1844)<sup>1429</sup>.

gg. "Al punto in cui sono le cose io non comprendo più nulla. E chi volete che niente più ci capisca, quando tutte, nel mondo delle lettere, sono atterrate l'are sacre del bello, più non s'adorano gl'idoli antichi, e un nuovo culto, nuovi riti di sangue e di stupri si son consacrati? Quando le leggi e le forme che s'appresero alle scuole; i sommi esemplari, che furono per cinque secoli la nostra gloria e le delizie de' nostri prim'anni, s'abbandonarono, com'abito frusto del buon tempo passato, che s'appicca agli arpioni e si trae in mostra una volta l'anno per far ridere le genti? Quando veggo sulla scena alla pietà ed al terrore sostituirsi l'orrore e lo scandalo, ed a produrre effetti gagliardi, a scuotere gli animi più fortemente, violare le leggi non pure d'ogni verosimiglianza, ma del più grosso senso comune; cercare gli eroi della tragedia fra' masnadieri, levare all'altezza de' più nobili sentimenti una putta, trovare grandezza dell'animo e dell'ingegno sotto l'umil gallone della livrea; e per contrario strascinare nel fango d'ogni bassezza la fama d'una pia, d'una virtuosa regina; mutare in tigre sanguinaria una donna, troppo facile forse e traviata da' costumi de' tempi e dal domestico esempio, ma amorosa e gentile?

In tal confusione di idee, in questa depravazione di gusto, a che varrebbero le mie parole? Potrei io, ingegno nanerello, da nulla, che m'alzo appena ventisette linee dal suolo di quest'Appendice, misurarmi, far alle braccia con l'ingegno gigante di Vittor Hugo? O nuovo D. Silva, benché non tanto antico, porger la coppa avvelenata o il pugnale della critica al suo seguace, nel giorno stesso, in che primo si sposa alla scena, mescendo forse alcuna spina in quella corona che per tre volte sul proscenio gli cinse la folla esultante? Nessuno è tenuto, non dirò già ad ingrata, ma inutile e vana fatica. Voi siete romantico, seguite il progresso, avete le vostre idee di poesia, di gusto, di stile; io sono classico, più che mai classico in questa occasione, ed ho le mie; sarei giudice inetto o parziale; e però mi ritraggo dal campo" (1844)<sup>1430</sup>.

hh. "Pochi spartiti produssero più forte, più viva impressione di questo soavissimo *Ermani*. L'entusiasmo, come fiamma per nuova esca, andava ogni sera crescendo; ogni sera era folla, era calca in teatro; s'abbandonavano le più gravi faccende, s'interrompevano le più dilette partite, per udirne almeno, chi più non poteva, il terzetto. Quella musica era divenuta un caro bisogno, e se non era il privilegio del signor Ricordi, ella sarebbe su' leggi di tutti i pianoforti, come i più bei motivi sono già su' labbri di tutti. Il signor Ricordi ha un bel difendere il suo privilegio: cento voci glielo usurpano ogni sera per le vie e ti

<sup>1428</sup> B-B-i, *I. R. Teatro alla Scala – I Lombardi alla prima Crociata del maestro Giuseppe Verdi*, «Rivista Europea», ivi, 1, pp. 348-51.

<sup>1429</sup> [T. LOCATELLI], *Bullettino degli Spettacoli della Fenice – Lorenzino de' Medici, parole di F. M. Piave, musica del maestro cav. Pacini – La Redova Polka*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 58, pp. 229-31.

<sup>1430</sup> [ID.], *VIII° Bullettino degli spettacoli del Gran Teatro della Fenice – Ermani, poesia di F. M. Piave, musica del maestro Verdi*, ivi, 1844, n. 59, pp. 233-35.

ricantano l'*Ernani* di contrabbando. [...] Questa musica ha non so quale impronta originale, un carattere sì proprio e conveniente al soggetto, che la tremenda creatura di Vittor Hugo non poteva trovar veste più acconcia a produrre quegli effetti di pietà e di terrore ch'egli vide e studiò nella sua mente. Ella aiuta, rafforza le varie situazioni del dramma; piglia tutta la tinta, direi quasi locale della passione alla quale si mesce, e tocca tutte le corde del sentimento, come la più eloquente parola. Ciò è tanto vero, tanto que' suoni, quelle armoniche combinazioni ti ricercano il cuore, ch'ogni sera nell'istante, in cui il fragore di quel corno fatale feriva l'orecchio, un sordo fremito di terrore si levava da tutto l'attento e commosso uditorio. Lo spettatore non apparteneva più allora al mondo reale e presente, l'immagine lo trasportava in mezzo a que' finti casi, viveva la vita della scena, e la illusione era perfetta. Lo stesso intreccio de' pezzi musicali, la loro varia forma e orditura conferisce a questo fine. Non ne voglio addurre altro esempio che quello del terzetto: Le parole di Silva: *È vano, o donna, il piangere – È vano, io non perdono*, che a leggerle al luogo, dove le pose il poeta, non hanno nessuna particolare significanza, né fermano più che tanto l'attenzione del lettore, sono dal canto sì a tempo ripetute, e a luogo collocate, messe in sì bel riscontro con quelle degli altri due personaggi, le seconda tale significativa eloquenza di note, che l'effetto della situazione è veramente raddoppiato, e la feroce durezza di quel vecchio inesorabile ti strigne e lacera l'anima.

E a questo pregio della drammatica espressione, ch'è pure il principale dell'opera, aggiungi la novità, la bellezza, il sapore di certe cantilene, e un lavoro d'orchestra vario, splendido, immaginoso e sì accomodato sempre al soggetto, ch'ei s'indovinerrebbe anche senza il soccorso della parola. Così Ernani dall'amata lungamente diviso, a lei nella Parte seconda si ricongiunge, la riconosce fedele; i due amanti sono per un istante felici, assaporano *La celeste voluttà*. Questo sentimento è espresso in un duettino; e l'ingegnoso artificio, con cui al musicale discorso prendono parte i soli più delicati istrumenti ne' più delicati lor suoni, gli amorosi sospiri dell'arpa e de' flauti, non rendono inutile il libretto a intender que' cuori? Per eguale maniera, con quanto ingegno non è trovato quel semplice e grave accordo de' violoncelli ad accompagnare il soliloquio di Carlo, colà fra le tombe della Terza parte, e come que' suoni lamentosi e que' ritmi severi s'accordano a' tristi e dubbiosi pensieri che l'agitano! Ma la tempesta di quella mente è vinta da un subito raggio di speranza, e l'orchestra già te lo addita coll'improvviso irrompere di tutte le cento sue voci alla più fragorosa letizia composte.

Di questa riposta filosofia di pensiero e di sentimento, di queste imitative armonie è tutto pien lo spartito, e potremmo moltiplicare senza numero le citazioni.

Ma in nessun luogo questa qualità più riluce, che in tutta l'ultima Parte. Il maestro qui fu veramente ispirato; tutto è qui profondamente ideato e sentito. La musica stessa delle danze, con cui essa comincia, ha in sé, o m'inganno, qualche cosa di tristo e lugubre, che ti dispone alla pietà. È come l'accento del prigioniero che risuona doloroso anche nelle più liete canzoni. Ma cessa il fragore; i due sposi dopo tanti e sì miseri casi son soli, sono insieme e per sempre. Per sempre? L'orchestra con tremenda ironia d'improvviso s'arresta, tronca a mezzo l'allegro contento, quell'inno di gioia che dal loro cuor si solleva, e, quasi la voce del nemico destino, si fa udire da lungi quel mortale clangore. L'ora dell'infelicità è presso a quella, in cui l'uomo più si chiama beato. Non si può dire a mezzo l'effetto che quella sospensione e quel suono producono, come dicemmo, negli animi. Ed oh! come è toccante, penetrativa la preghiera del tenore ai piedi del vecchio feroce: *Solingo, errante, misero*; e quell'ira è ben inumana se non si lascia piegare da sì gran piano! /A quella voce supplichevole s'unisce indi appresso quella della donna, e comincia il famoso terzetto. Il contrasto delle varie passioni; il dolore, la disperazione de' due amanti, l'odio e l'atroce risoluzione del vecchio son quivi svolti con tanta musicale sapienza, ricevono dalla frase un tale rilievo, ch'effetto più drammatico non può forse raggiunger la musica. Quale straziante espressione in quel *Fu scherno della sorte – La mia felicità*, del tenore? In quell'*Io l'amo; indissolubile – Nodo mi stringe a lui* della donna! Com'è soave il contento di quelle tre voci quand'elle insieme s'uniscono, e l'orchestra accompagna con que' sommessi e flebili suoni il morente canto!" (1844)<sup>1431</sup>.

ii. "In essi [i *Due Foscari* verdiani] ha il medesimo se non forse maggiore studio di belle armonie, la medesima accurata e varia strumentazione, parziali bellezze che caratterizzano la mano maestra, ed un gusto squisito. Con buona filosofia, il carattere della musica seconda sempre quello della situazione, e per questa convenienza di stile e imitazione di suoni è bello in specie il coro della introduzione, dove la musica con le cupe e gravi armonie s'impronta veramente del tetro tenor del pensiero. Molti accompagnamenti han questo pregio medesimo, e quando *Lugrezia* chiede alla piangente compagna se rechi la sentenza di morte, e quando il Doge nella cavatina ricorda l'avello o la tomba nel suo duetto con la donna, la musicale espressione che veste la parola è sì acconcia e appropriata, che veramente ti strigne il cuore" (1844)<sup>1432</sup>.

<sup>1431</sup> [ID.], *Una parola ancora sull'Ernani del maestro Verdi*, ivi, n. 75, pp. 297-99.

<sup>1432</sup> [ID.], *Bullettino degli spettacoli di primavera – L'Ernani, e i Due Foscari nel Teatro Gallo in S. Benedetto*, ivi, n. 76, pp. 301-02.

jj. “La Lucia fa periodicamente il giro de’ nostri teatri una volta almeno per istagione, e gli spettatori termineranno a non aver più d’uopo degli attori: e’ se la canteranno da sé. Quando non vi danno la Lucia, vi riproducono la Beatrice, la Sonnambula, Dio mel perdoni, la Norma: or vien la volta dei Lombardi, del Nabucco; tra poco verrà quella dell’Ernani. La musica vecchia non si conosce più; quand’ella conta dieci anni non conta più nulla. Singolare destin della musica! In tutte le altre arti sorelle, ciò che fu bello un tempo è bello in tutti i tempi: le opere di Tiziano, di Paolo, di Raffaello, che s’ammiravano 300 anni fa, si trovan mirabili pur di presente; quand’altri vuole rifarsi delle sublimi invenzioni dei Romanzi – giornali o delle lettere non più umane, ma umanitarie del secolo, ritorna agli antichi modelli, e ne gusta ancora quelle intatte bellezze, anzi non ha più novità che nel vecchio: la musica sola, come le rose, ha sua stagione, la breve stagion delle rose: ella risuona un istante, poi passa, e si perde come nell’aria” (1844)<sup>1433</sup>.

kk. “Lungamente si è per Italia disputato se acconsentir si dovesse cittadinanza fra noi a quelle opere musicali dello ingegno straniero, che levaron grido oltralpe, e si locarono fra i capolavori del modenro teatro lirico alemanno e francese. Quinci temevasi non l’esempio d’immoderata libertà di idee e di forme sospingere potesse le fervide menti degli studiosi giovani, avidi di nuove cose, a certa rovina, lungi dalla traccia che da Caccini per infino a Donizetti seguitatasi religiosamente fra noi; - quindi schiudere voleansi a’ novelli Tifi mari intentati dagli italiani, insegnar loro a rompere il freno che l’ingegno costringe ed rafforza, e seguitare il vessillo di coloro che dichiarano l’arte incommensurabile come la natura, e colle armoniche combinazioni (se giova il detto) plasmando la statua, evocano il genio straniero, - un singolare fantasma, che mentre sdegnata a conculca le regole sanzionate da lungo e reverente esercizio, schiavo è pur sempre della parte materiale dell’arte, l’armonia – e sfuggono a tutt’uomo di cercare nella melodia, la misteriosa favella, ond’emanasi la vita, l’anima scintilla di Prometeo. Solenni errori amendue” (1844)<sup>1434</sup>.

ll. “Il melodramma, quella concezione sublime di due vergini sorelle la poesia e la musica, capo-lavoro dell’umano ingegno alla cui apoteosi concorrono tutte le arti belle; il melodramma monumentale colosso della civilizzazione, imporrato ne’ suoi fondamenti è caduto. [...] Ogni vincolo è infranto, ogni affetto tradito, ogni speranza delusa. Sul campo del vero Bello, del vero Buono, si sono addensate tutte le profonde tenebre di un caos fra cui si avvicendano striscianti a vari tratti indistinti baleni, che pure emanano da una vampa di fuoco sacro, fuoco morto però e soffocato. L’arte vi nuota velata ed errabonda, e fra tanti disparati e confusi elementi circondati dal vuoto, in nuovo e strano affratellamento l’uomo e la scuola si abbandonano in pazzi abbracciamenti. [...]

Chiamerò forse poesia quello strano e irragionevole accozzamento di versi divisi in iscene ed in atti da coloro che non sono Romani, Solera o Cammarano? Chiamerò io musica que’ bislacchi centoni di que’ compositori che non sono Bellini, Pacini o Donizetti? – La esecranda ingordigia, la sacra fame dell’oro degli speculatori potrà ella mascherandole con dorate larve ingannarci sul conto di queste due muse contaminate fino alla nausea? [...]

L’opera seria è una grande accademia di commedianti-cantanti in un *costume* qualunque, tranne il moderno, che ad uno, a due, a tre, o riuniti ti stordiscono senza parlarti mai alla ragione od al cuore” (1844)<sup>1435</sup>.

mm. “Le bellezze del *Roberto* sono innumerevoli, e saranno anche sorprendenti, se così si vuole; ma non producono per nulla l’effetto della *Norma*, la cui musica ti molce l’orecchio, ti scuote l’anima, t’elettrizza, ti rapisce, ti fa cantare, ti fa piangere. Nell’ascoltare il *Roberto il diavolo* è molto se mi riesce talfiata di fremere all’ira minacciosa di Bertramo nel suo duetto con Alice, e di provare un po’ di terrore quando lo stesso personaggio evoca dalle tombe gli spiriti di Rosalia e delle sue compagne, affinché si compia per esse la seduzione di Roberto. Ma per provare questo fremito e questo terrore non so ben dire quanto sforzo d’immaginazione mi occorra, come sia prima necessario che mi persuada celarsi in Bertramo il genio del male, esser possibile che gli spiriti una volta usciti dal corpo possano rientrarvi al cenno d’un’infernale potenza. Di queste difficilissime convinzioni ho bisogno per provare le sensazioni che Meyerbeer ha forse voluto produrre colla musica del terzo atto del suo *Roberto*, quando invece Bellini mi signoreggia a suo talento colla *Norma*; è lui che conduce la mia mente dove gli piace, che mi fa sentire tutto ciò che vuole, senza ch’io mi prenda altra briga che quella di assistere all’esecuzione della sua musica. Un’altra differenza ch’io provo in me stesso nell’ascoltare la *Norma* e *Roberto il diavolo* si è che per ascoltare il secondo ho bisogno d’uno sforzo della mia volontà, e per la prima invece mi ci sento

<sup>1433</sup> [ID.], III° *Bullettino degli spettacoli di primavera – La Lucia al S. Benedetto e al S. Samuele – La musica del Rossini – il ballo l’Jose*, ivi, n. 96, pp. 381-83.

<sup>1434</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Canobbiana. Beneficiata del basso Euzet e di Marietta Baderna* [...], «Fama», IX (1844), n. 63.

<sup>1435</sup> ZANOBI CAFFERECCHI, *Del melodramma*, «Gondoliere», XII (1844), n. 31, pp. 243-44.



trascinato per forza, e qualche volta mio malgrado: e questo, a mio credere, è il maggior trionfo d'una musica" (1844)<sup>1436</sup>.

nn. "In [*Semiramide*] potè invecchiare la forma dei pezzi, troppo lunghi pel pubblico d'oggi fatto insofferente d'ogni oziosa ripetizione e d'ogni nonnulla che ritardi l'andamento e lo sviluppo dell'azione musicata [...]; ma dessa ci è ritornata con le sue armonie, le sue melodie così profuse e largheggiate, risplendenti ancora, dopo circa sei lustri, della più giovanile freschezza, dell'aspetto ancora più nuovo che si possa desiderare, e fu ancora per sé medesima applaudita e festeggiata. [...]

La necessità di cambiar forma nella costruzione dei pezzi fu intesa dallo stesso Rossini, e ne abbiamo una riprova cortissima nel *Mosè*, che tanto s'allontana da quelle osservate nelle sue precedenti composizioni, e tanto si accosta a quelle delle Opere più moderne; ma che cosa diede tanta rinomanza al *Mosè*, la semplice novità della forma, o la venustà dei concetti?" (1845)<sup>1437</sup>.

oo. "La cavatina, o sortita di Saul, ha principio da un recitativo ben sostenuto ed agitato, convenientissimo a far indovinare l'animo altero, irrequieto e sdegnoso di quel possente re d'Israele [...].

La cavatina di Micol è sparsa di leggiadri modi di canto, ma è piuttosto debole per concetto in conseguenza, io stimo, del poco interesse e della nessuna sua importanza nell'azione. La è una cavatina, come tante altre, messa là perché la prima donna abbia il suo pezzo di sortita e nulla più. [...] L'ultimo canto della donna corrisponde perfettamente alla sua cavatina: lo si eseguisce perché l'Opera termini con una specie di rondò; ma è inutile affatto alla catastrofe della tragedia" (1845)<sup>1438</sup>.

pp. "Il *Solera* trasse l'argomento della sua *Giovanna* dalla famosa tragedia romantica dello Schiller, facendo, come si dice, d'una trave un nottolino. Di tutto quello splendido mondo, che s'animò al soffio creatore del grande Alemanno, ei non serbò se non Carlo, Giovanna e Tibaldo, cui mutò nome in Giacomo. Chi lesse l'originale capolavoro, s'immagina già di vedere la fatal Vergine comparire, come l'angelo liberatore, nel campo francese, rinfrancarne gli spiriti, e condurne le schiere alla vittoria. [...] I più gloriosi avvenimenti qui succedono fra gli atti. [...] Questo continuo intervento dell'inferno o del cielo, imbarazza non poco la conversazione [...] Difetto di convenienza nello stile" (1845)<sup>1439</sup>.

qq. "Prima del finale, e come introduzione, ha un coro di donne che fingono di toccar l'arpe de' bardi, e rallegrare co' cantici il convito d'Attila. È una delicata melodia, accompagnata dagli strumenti da fiato più gentili, e che nela stessa singolarità del canto t'addita nel maestro il proposito di rendere colla musica il concetto di que' tempi e di que' costumi così da' nostri diversi, e ci pare raggiunto nella novità il concetto" (1845)<sup>1440</sup>.

rr. "In musica fa mestieri [che si parli al cuore]. Gli è nella verità del dialogo, nella giusta pittura delle passioni, che ha stanza il bello impedibile dell'arte: se invece lo cercate nella lusinga de' sensi, nell'abuso delle loro voluttà, inebriati che sieno a sazietà codesti sensi, non risponderanno più a nuove lusinghe, e la beltà materiale, sensuale che adoravano non avrà per loro più vezzi, più seduzione. [...] [L'arte richiede a Verdi] uno scopo nuovo, altre mire, meno illusorie, meno sensuali; - più intellettuali, più estetiche, più vere" (1847)<sup>1441</sup>.

ss. "[Il *Macbeth* verdiano] è una creazione magnifica, la quale, non pur rende col linguaggio dell'armonia la situazione de' personaggi, ma è ricca altresì, ne' vari suoi tempi, de' più vaghi e nuovi motivi. [...]

Nel rimanente, l'opera è uno sfoggio di scienza, per rendere con la eloquenza della musica sensibili i vari accidenti del dialogo e dell'azione; il quale non può debitamente valutarsi se non da' professori. [...] Ma poichè ogni cosa nel mondo, e così pure in teatro, è soggetta alla fortuna, il pezzo che senza contrasto fece

<sup>1436</sup> G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Canobbiana. – Roberto il diavolo di Meyerbeer, con ballabili di C. Blasis*, «Figaro», X (1844), n. 54, pp. 213-14.

<sup>1437</sup> G. ROMANI, *Milano. – Semiramide e Gismonda da Mendrisio alla Scala. – L'Osteria d'Andujar al Re*, ivi, XI (1845), n. 3, pp. 9-10.

<sup>1438</sup> ID., *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – Saul, tragedia lirica di Giulio Pullé, nuova musica del maestro Francesco Canneti (Jeri sera prima rappresentazione)*, ivi, n. 81, p. 321.

<sup>1439</sup> [T. LOCATELLI], *Bullettino degli spettacoli di carnevale – Gran Teatro la Fenice – Giovanna d'Arco, poesia di T. Solera, musica del Verdi – col gran ballo Alfrida da Catania, di E. Viotti*, «Gazzetta di Venezia», 1845, n. 48, pp. 189-91.

<sup>1440</sup> [ID.], *Bullettino degli spettacoli di quaresima – Gran Teatro la Fenice – Ultime rappresentazioni dell'Attila: termine degli spettacoli*, ivi, n. 68, pp. 269-70.

<sup>1441</sup> LA DIREZIONE, *Alzira di Verdi – Accademia della Società Filarmonica – Il pianista Prudent*, «Gazzetta Musicale», VI (1847), n. 4, pp. 28-29.

più breccia, fu quella povera e comunal cabaletta del coro che precede la scena testè citata, e che suona *La patria tradita*, con quel che vien dopo” (1847)<sup>1442</sup>.

tt. “[La] luttuosa cagione di inferiorità [della musica francese rispetto a quella tedesca o italiana] egli [Vitet] la rinviene nel mal vezzo, e del publico e de’ maestri, che vogliono la musica subordinata e quasi serva del dramma, e quindi stretta a mostrarsi come un accessorio, anziché come un principale. Da ciò viene che i francesi abbiano bensì dei drammi in musica, ma non una musica drammatica.

Osservando poi col progredire del suo discorso, come la musica sia acconcia a parlare solo al cuore e non allo spirito, vorrebbe ch’essa fosse anche nel dramma una espressione del sentimento, e non del ragionamento.

Entrando in seguito a discutere sui diritti e sulle influenze della melodia e della armonia, dimostra come nei tempi moderni questa debba a quella prevalere, né si lascia vincere dagli argomenti de’ partigiani della musica greca, tutta composta di melodie. Non v’ha dubbio, dic’egli, che un popolo il quale possedeva ancor nel suo fiore la freschezza e la purità dell’adolescenza, [...] un popolo la cui religione non aveva ancor sviluppato nell’anima il bisogno di pensieri fantastici ed infiniti, dovesse considerare prima legge delle arti il parlare una lingua semplice, chiara, precisa. Per cuori giovani l’emozione era tanto più viva, quanto meno svariata; il piacere moltiplicandosi sarebbe per essi divenuto fatica. È forse da meravigliarsi, se il pennello curava innanzi tutto la soavità delle forme, e la lira del musico non faceva sentir altro che gli accenti di una melodia schietta e semplice? Ma con qual diritto ci vien poi l’accusa di vandalismo o di degradazione per aver noi preso gusti da quelli de’ Greci differenti; noi che sì poco ai Greci rassomigliamo? Dobbiamo forse dimenticare i nostri due mille anni che ci separano dall’ultimo degli antichi Greci? Dobbiamo dimenticare il cristianesimo e la sua prodigiosa influenza sulla nostra maniera di vivere, di pensare, di sentire? [...] Il bello come tutte cose, mutò forma da mill’anni in qua. Non si dica più dunque essere venuto lo stile gotico e l’arco acuto del puro capriccio; solamente l’azzardo aver fatto nascere Dante e Shakespeare, e l’armonia originarsi da una depravazione dell’orecchio. No, il solo creatore di tutte queste innovazioni è il genio dei tempi moderni. Varietà, vita, moto, ecco ciò che vale a commuovere noi abitatori della novella Europa.

[...]

Acutissimo è il giudizio che il sig. Vitet porta su quella balzana meteora dell’arte che è il pittore De Lacroix: uomo veramente singolare che parve posto al mondo per irridere tutti i confini del possibile. Allorché vidi per la prima volta l’opere di questo artista, scrissi sul mio Album le impressioni che io ne avea ricevute, le quali io qui ripeto, perché sebbene meno elegantemente espresse che non quelle dell’illustre Vitet, per gran parte vi si conformano. Questo antesignano della scuola romantica (io scriveva) come tutti i genii novatori ha destato simpatie ed antipatie traggianti; chi lo solleva sigli altari, chi lo getta nella polvere, chi lo benedice gigante, chi lo maledice come un mostro di struggitore. Tutti però o lodando o imprecando al nome di lui, è forza ne parlino a lungo, prova incontestabile di alto ingegno. È uno di quegli spiriti energici che scuotono l’anima, sia colle soavi, sia colle triste rappresentazioni. Fu detto a ragione l’Hugo della pittura, perché al paro del sommo poeta dell’Esmeralda, ha coraggio di porre in iscena ogni più schifosa deformità della natura, e di trarne un’espressione sì viva, sì gagliarda da far rizzare i capelli del riguardante. Uomo che non curando né regole, né principii, fornito di un sentire che non conosce barriera, ora sollevasi in alto com’aquila, or s’adima fra limaccioso palude, come il rettile velenoso: uomo che mentre ti presenta in un volto un’idea magnanima, nobile, ardita, ti colora teste e figure che paiono prendere a tipo il mostruoso Quasimodo: uomo infine meraviglioso per la bellezza di alcuni concetti come per la laidezza e pei travimenti di alcuni altri. Quindi è che le opere sue offrono quasi sempre urtanti contrasti di sublime e di grottesco, di grande e di meschino, di falso e di vero, che parrebbero incomprensibili, se la presente letteratura romanziera di Francia non fosse una spiegazione attristante di codesta viziosa estetica. In quanto spetta alla tecnica, è facile accorgersi come il De Lacroix non curi affatto il disegno: si direbbe che a bella posta egli delineasse fuor d’insieme le sue figure, tanto riboccano di scorrezioni strambe, le quali di certo non possono imputarsi ad ignoranza di un intelletto sì poderoso. Egli predilige di preferenza il colore, che il più delle volte maneggia da maestro, sebbene zoppichi a quando a quando nel chiaroscuro. Fra tutti i sovrani coloritori passati, pare idoleggi Paolo che con libera mano imita. Peccato che egli non abbia saputo bastevolmente apprendere dalla osservazione sul sommo Veronese, i meccanismi stupendi del pennello, ch’egli eviterebbe certi sfregazzi, e certo colpeggiare negletto che toglie finezza alla sua armonica tavolozza” (1848)<sup>1443</sup>.

#### IV). *I grandi divi della scena ottocentesca*

<sup>1442</sup> [T. LOCATELLI], *Bullettino degli spettacoli del Carnevale. Il Macbeth, musica del maestro Verdi – Il Ballo I Filibustieri, del sig. Galzerani*, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 295, pp. 1177-79.

<sup>1443</sup> P. SELVATICO, *Etudes sur le Beaux Arts et sur la Littérature par M. L. Vitet Conseiller d’Etat, Député de La Seine inferieure – Deux vol. in 8.vo Paris, Charpentier 1846*, «Giornale Euganeo», V (1848), 1, pp. 1-16.

- a. “Tutt’altro che plausibile chiamar puossi per verità il costume, con cui sogliono attualmente in Italia procurarsi le giovani alunne del canto l’imponente titolo di *virtuose*. Una discreta figura, una voce passabile, un’agilità sufficiente procura a tali donzelle qualche anima benefica, che interessandosi nella loro sorte per la via più spicciativa coll’assistenza di qualche maestrucchio da lezioni fa loro apprendere delle cavatine e dei rondò, per cui disprezzando e superando la noiosa antiquata scuola dei principj dell’arte, e perfino dei solfeggi, di punto in bianco ci si presentano in scena colla denominazione, coll’aria, e col possesso di prime donne. Di ciò deriva che mancano fra noi le artiste, perché manca lo studio dell’arte, e che abbondano le prime donne, perché abbonda l’uso sopra indicato di così conseguire un tal nome” (1817)<sup>1444</sup>.
- b. “Una madre infanticida che desti tutto l’orrore unito all’atrocità del fatto non è forse oggetto il più difficile per essere rappresentato co’ suoi colori da un artista che sia verace imitatore della natura. Ma una madre, che ama questi figli al pari della sua vita; che, trasportata da un delirio furibondo e da irrevocabile voler di fato, sta per mettere la scellerata mano sovr’essi, e piange la necessità del delitto che è per eseguire, e costringe la compassione di coloro stessi che devono aborrrirla, un tal quadro ci fu presentato con indefinibile verità dalla *Pasta*: potranno presentarcelo *Hayez e Marchesi*” (1829)<sup>1445</sup>.
- c. “Ella [la Pasta] non canta, non eseguisce della musica, ella declama in un linguaggio nuovo, meraviglioso, celeste. [...] Un’accusa suolsi muovere da taluni a questa esimia cantante, l’accusa cioè che ne’ suoi gesti e nelle sue mosse lasci talvolta trasparire la ricercatezza, l’esagerazione e, quasi vorremmo dire, la caricatura. Ma certo è che costoro non veggono fino a qual punto limitato di *naturalzza* e di verità può giungere l’arte drammatica del cantante assai diversa da quella del semplice attore. Questi non fa che accompagnare col gesto e colle mosse l’andamento libero ed istantaneo della declamazione; il cantante all’incontro deve sostenere, deve prolungare il suo gesto per tutto il durare della frase musicale stemperata più o meno sulla parola che esigete quel tal gesto e quella tal mossa. Questo lento alternarsi e succedersi dei gesti e delle mosse voluto dal lento progredire della cantilena fa sì che l’occhio dello spettatore abbia maggior tempo di esaminarli, di analizzarli, e d’iscorgervi lo studio, d’intravedervi l’artificio. [Ella intende ottenere] quella pittoresca perfezione delle mosse che si richiede a non lasciare che l’azione languisca dietro il lento svilupparsi della frase musicale. [Le sue corde vocali] hanno un colorito loro proprio e caratteristico” (1829)<sup>1446</sup>.
- d. “[Su Donzelli, interprete dell’*Otello* rossiniano:] Ecco dunque quell’Africano terribile in tutta la pompa del suo valore, in tutta la forza delle sue veementi passioni, quale dipinto ci venne dal profondo ragionamento e dalla prodigiosa fantasia del Pescarese. La prima e potente illusione d’un tal personaggio ci presenta egli col trasformarsi e per analogia di figura, e per proprietà di costume, e per naturalzza di contegno, e per vivacità di modi intieramente nell’eccelso suo tipo. Più stupenda è poi resa questa trasformazione da quell’immensa musicale e drammatica perizia, che nel vero ed identico loro spirito tutti perfettamente ci comunica i rossiniani concepimenti, tutte ci imprime nell’anima le inquietudini, i trasporti, i delirj di questo quanto generoso altrettanto furibondo amatore. Il canto di *Donzelli*, enunciato da una voce quanto vigorosa e sonora altrettanto omogenea e soave, si presta con egual perfezione all’energia della declamazione drammatica, alla sostenutezza del portamento, ed alla delicatezza delle fioriture. Di fiorito non ha propriamente questo suo canto il carattere, ma di questo carattere sa vestirsi quando lo richiede il suo accorgimento, e distinguere si è in lui potuto perfino l’uso felicissimo dei falsetti. Contemplandolo come attore, se mirabile fu la sua abilità d’essersi fatto importante colla meschinissima sua parte nella *Norma*, mirabilissima è d’uopo qualificarla per averlo sublimamente immedesimato in questo tanto difficile e tutto poetico personaggio. La sua azione è sempre condotta da una ragione attinta alle genuine fonti della verità e della natura; ma questa ragione non è acquistata da uno studio che misura i passi, che calcola le mosse, che si prescrive il numero e la qualità dei gesti, il disegno delle posizioni. Uno studio simile, ancorché modellato sopra buoni originali, riduce l’attore allo stato di macchina, l’obbliga a ripetersi sempre nelle stesse circostanze, lo imbarazzo con suo molto discapito quando per accidente le circostanze si cangiano, e non soffrono più i già preparati sceneggiamenti; e lo spettatore, se anche si lascia sulle prime sorprendere da quell’apparato esposto a’ suoi sguardi con qualche franchezza, accorgendosi in seguito di poter, non indovinare, ma precisamente indicare quanto gli verrà replicato, ravvisa in qual giuoco materiale tutt’altro che l’attore, e molto meno poi il personaggio. Lo studio di *Donzelli* è quello d’investirsi del suo soggetto, di fondersi in esso, e di lasciare poi al naturale suo talento e discernimento la cura d’improvvisare l’espressione più analoga alle diverse sue situazioni: questa è l’azione che rende l’artista sempre nuovo, sempre interessante, che produce una piena e persuasiva

<sup>1444</sup> *Gran Teatro La Fenice. L’Evellina di Coccia*, «Gazzetta di Venezia», 1818, n. 10, pp. 37-38.

<sup>1445</sup> *Carcano – Medea di Mayr*, «Teatri», III (1829), 1, pp. 154-57.

<sup>1446</sup> G. B. [ATTAGLI]A, *Dell’arte drammatica e musicale di madama Pasta*, «Indicatore», IV (1832), 10, pp. 417-22.

illusione, che costituisce la celebrità del nostro gran drammatico *Vestri*, e di quanti o in precedenza, o in concorrenza, o in successione di esso e nella prosa e nella musica meritano, meritano, e meriteranno concetto e fama di veri attori, questa è l'azione che fra i melodrammatici distingue eminentemente il *Donzell*" (1832)<sup>1447</sup>.

- e. "Della signora *Pasta* né l'azione né il canto produssero il solito effetto, e ciò forse appunto perché in una parte non dissimile dalle sue precedenti non molto dai precedenti dissimili essere potevano i già tanto spesso veduti e sentiti suoi modi di canto. [...] Nella forza e grandiosità delle immagini come nella vivezza delle tinte vi si scorge il pennello del gran pittore, ma troppo vi si scorge anche di analogia fra questo ed altri quadri della stessa mano" (1832)<sup>1448</sup>.
- f. "*Curioni* attinse questa parte [*Otello*] all'originaria sua fonte, in Inghilterra. Alla lettura del foglio, allo scoppio della sua gelosia il tumulto dell'anima si esprime da lui con una declamazione ora allentata ora precipitata, con voce ora tuonante ora soffocata, ora col farsi immobile, ora coll'accelerare il passo; finchè, deciso di sé e della sposa l'eccidio, dichiara questa sua terribile risoluzione con tutto l'impeto del suo organo. Questa eminentemente caratteristica esecuzione non guadagnò il voto del pubblico, perché non usata da' suoi predecessori, perché a tutti nuova. [...] Piaciuto avrebbe in seguito probabilmente in vista della sua ragionevolezza" (1833)<sup>1449</sup>.
- g. "Nel terzetto con *Adalgisa e Pollione* la situazione drammatica impone che tutto l'impeto della passione della tradita donna, dopo essere stato ben a lungo ritenuto, prorompa quant'è gagliardo nella *stretta* che chiude non solo il pezzo, ma l'atto intero. La signora *Malibran* non si curò punto di economizzare, in questo sì evidentemente indicato modo, dell'effetto progressivo voluto non solo dalla natura della situazione, ma ben anco dalle forme della musica. Ella sciupò tutte nel primo *tempo* le tinte gagliarde e spiccate che dovevansi riservare al seguente, ella scosse in quello vivissimi, anzi prorompenti applausi, ma, spazzata la tavolozza dei colori, rimase a mani vuote per il tempo finale del terzetto. Il quale perdette perciò tutta la sua euritmia, tutto il suo carattere, tutta la venustà del suo assieme" (1834)<sup>1450</sup>.
- h. "Come salì l'ara Druidica, e svolse un mirabile canto, tutti levarono con lei [la *Malibran*] il pensiero e il cuore alla casta Diva, si commossero alla pietà, allo sdegno, al generoso sacrificio di Norma. [...] Ingegno potente, voce di mirabile estensione e nitidezza, doni onde va debitrice alla natura: lo studio e l'arte sono grandi, sebbene ella più ami sovente lasciarsi trascinare dal genio. Le situazioni ch'ella rappresenta sono da lei potentemente sentite; o Norma, o Desdemona, o Sacerdotessa che impera e compassiona, che atterrisce, che castiga, o moglie sventurata, che trema, che piange, che fugge un'ingiusta gelosia, è sempre quale si appalesa un'anima fortemente concitata da simili passioni. [...] Questa Donna mise una specie di vertigine in un'intera popolazione"<sup>1451</sup>.
- i. "I più trovarono che il suo [della *Malibran*] fare e i suoi gesti confinavano talvolta coi lazzi nel volere rappresentare al vivo l'ingenua villanella. Osservarono che la imitazione quantunque possa esser vera, doveva inoltre per la scena essere verisimile; e che non è verisimile che *Amina* si rilevi tanto dalle sue compagne nell'esprimere cose a tutte comuni; per esempio, il terrore dello spettro. Questi sanno bene quali compagne abbia la povera *Amina*; e la critica ad altro non si riduce che al desiderio ch'ella impieghi tinte meno risentite per una più soave digradazione nell'insieme del quadro" (1834)<sup>1452</sup>.
- j. "Già fin da quando nella scena dell'atto primo, si udì il tremendo: *Giudici ad Anna!* La generale commozione dell'assemblea presagì gli applausi che coprirono poscia il chiudersi dell'atto. E ben giustamente, perché al voce di Anna, e l'indefinibile atteggiamento della sua faccia diffusero per l'animo di tutti quel fremito di terrore da cui fu compressa l'infelice regina al scoprire ch'ella fece in quel punto la iniqua sorte che le si stava preparando. E quel tratto sarebbe rimasto il principale dell'opera, se a vincerlo d'assai non giungeva il delirio di Anna, che ha principio con la scena duodecima dell'atto secondo, e si continua quasi fino al compiersi della catastrofe. Quel delirio offrì tutto ciò che di più

<sup>1447</sup> [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», IV (1832), n. 7, pp. 25-27.

<sup>1448</sup> [ID.], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Ugo conte di Parigi, tragedia lirica con musica di Donizetti*, ivi, n. 22, pp. 85-86.

<sup>1449</sup> [ID.], *Avvenimenti di Venezia dopo il 19 Gennaio*, ivi, V (1833), n. 29.

<sup>1450</sup> G. B[ATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Prima rappresentazione della Norma, con madama Malibran, «Barbiere»*, II (1834), n. 40, pp. 159-60.

<sup>1451</sup> D. SACCHI, *Madama Malibran*, «Corriere delle Dame», XXXI (1834), n. 29, pp. 224-26.

<sup>1452</sup> [G. BATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Mad. Malibran nella Sonnambula. La sera del 1° ottobre, «Barbiere»*, II (1834), n. 80, p. 319.

sublime l'unione stupenda del canto e dell'arte tragica può rappresentare al malinconico allettamento del cuore e all'ammirazione dell'intelletto. Anna comparve con la faccia, e con il passo di donna demente; non già d'una demente qualunque; ma propriamente di un'infelice la cui ragione ha dovuto soccombere sotto il peso d'enorme infortunio. Dai suoi occhi qua e là vaganti, e che in nulla potevano aver pace, trasparivano le varie, e opposte illusioni, da cui era sconvolta la mente sua finchè di larva in larva, giunse a creder presente l'amato Percy, e a rivolgersi a lui con quelle care parole: «*Al dolce guidami Castel natio*, parole cantante con il valore con cui sa cantare la Pasta. E la stessa potenza di canto, e fors'anche una potenza maggiore dispiegò nell'aria, *Cielo, a miei lunghi spasimi*, con la quale, ritornata per un tratto in se stessa, supplicava la protezione celeste. La sua voce affievolita, e quasi compressa dal dolore, usciva nondimeno chiara, sicura e adorna di tutti i più soavi abbellimenti dell'arte; meraviglia a cui ben pochi s'innalzano. E quando il rumore del cannone la ricondusse al delirio, le mutate forme del suo volto fecero conoscere ch'ella si credeva ancora regina; misurò il terreno con passi d'orgoglio, che ricordavano l'antica Bolena; sollevò le mani alla fronte per palparsi la corona... ma la corona non c'era più. La sublimità di quell'istante non è descrivibile; come mal si potrebbe rendere con parole la maestria con la quale proruppe in quegli accenti «*Coppia iniqua, l'estrema vendetta*, che concludono il Dramma" (1834)<sup>1453</sup>.

k. "Il libretto è una tela su cui il pittore non ha segnati che i contorni, e che aspetta ancora la magia del colorito: *Norma* era una sacerdotessa, una druidessa; ma una sacerdotessa, una druidessa diversa affatto dalle altre, essa era incarnata di tutte le passioni del mondo, ardita nel concetto, e violenta nelle opere. [...] Non era detto che dovesse essere magra come la *Malibran*, o piuttosto un po' tornita come la *Pasta*, che dovesse esser né giovane molto, cogli occhi di fuoco, col volto su cui folleggiano le grazie, col genio che le traspare dalla fronte, né più matura colla maestà dell'aspetto, la compostezza dei modi, la dignità nella persona" (1835)<sup>1454</sup>.

l. La Velleda di Chateaubriand rappresenta i particolari propri del concetto storico-morale, laddove la *Norma* del melodramma compendia in sé i tratti speciali al concetto storico-artistico: ivi la realtà nella sua più trasparente schiettezza, qui l'idealismo alzato alla sua più pura espressione. [...]

Se le regole del bello impongono all'autor tragico (e sia questi pur romantico fin che si vuole) di dare a' suoi tipi un disegno più artistico, ossia più vicino all'ideale, di quello che essi hanno nella loro nuda realtà, quanto non sono esse più severe queste regole pel poeta melodrammatico e pel compositore, i quali, dovendo far parlare ai loro personaggi un linguaggio tutto di forma (e tanto di forma che ogni parola è racchiusa in uno spazio determinato dalla misura del tempo musicale) sono costretti a tenersi entro un cerchio di modi e di espressioni affatto formali? Stretti appunto da questi vincoli, il poeta e il maestro autori della *Norma* posero il lor maggiore studio, il primo a modellare il carattere principale di quest'Opera con tutta la più pura venustà della poesia lirica, il secondo a colorirne la elevata fraseologia colle tinte musicali più adatte a conservare non solo ma a dare maggiore impronta a quel carattere.

E in fatti per quel che riguarda la musica, osservasi ogni concetto melodico, ogni artificio d'armonia, ogni effetto d'accentazione, e si vedrà come tutto combini a dare allo stile musicale della *Norma* una tinta generale di elevatezza tragica che dalla prima all'ultima nota si vede sempre coerentemente conservata. Anche nei passaggi di affetto e nei tocchi di passione la parte della sacerdotessa in specie è svolta con un far largo e severo tendente a stampare nel cuore dello spettatore quell'ordine di impressioni che chiara ed unica gli presentino l'idea di un carattere drammatico-lirico per eccellenza. Togliete a Bellini il merito di aver dato alla parte di *Norma* una fisionomia propria e marcata a linee profonde, e avrete sfrondato il suo spartito del più alto suo pregio.

Essendo dunque questa parte scritta e poeticamente e musicalmente con tutta la severità, con tutta la elevatezza di stile voluta a darci un contorno tragico tutto suo proprio, escluderà per sé stessa ogni modo di rappresentazione che non tenda a conservare e a rendere effettivo questo dato contorno tragico. Ora, le regole più proprie a questo modo di rappresentazione dovranno essere le più conformi, le meno lontane dal suo bello speciale; non potranno essere varie, peperò condanneranno affatto i tratti *liberi, slanciati* ed anche *esagerati*, come quelli dai quali verrebbe più o meno scemata o anche distrutta l'idea di unità voluta a conservare il tipo caratteristico della parte, sì marcatamente (come vedemmo) scolpito e nella lirica versificazione e nella musica.

Altre più generali ragioni si possono addurre a favore di questo argomento.

La rappresentazione musicale, per essere una forma di imitazione affatto ideale della verità; o, a dir meglio, per essere una specie di sublime parodia della verità stessa, non può assolutamente modellarsi dietro quegli improvvisi e subitanei impulsi della ispirazione che a tutto rigore appena si permettono alla rappresentazione declamata, quando questa discenda dall'altezza della severità tragica per toccare la libertà drammatica o la licenza comica; ma deve bensì attingere dalla ispirazione il concetto primo della forma, indi, afferratolo una volta, adottarlo per sempre e conservarlo indelebile e immutabile, salvo le

<sup>1453</sup> L[OCATELLI?], *Venezia. Teatro La Fenice. 4 Febbraio*, «Gondoliere», II (1834) n. 11, p. 44.

<sup>1454</sup> Y., *La Norma – Seconda comparsa di M. a Pasta*, «Corriere delle Dame», XXXII (1835), n. 6, pp. 49-52.

poche secondarie modificazioni atte a renderlo più perfetto e più degno della sua immutabilità stessa. I gesti, gli atti, i disegni e le pose varie della persona, destinati ad accompagnare o il semplice recitativo musicale o il canto, debbono essere di tutta necessità convenzionali e formali per la semplice ragione che il loro ufficio è quello di sussidiare un linguaggio convenzionale e formale in tutta la forza della parola, come è quello della musica. Il disegnato, il simmetrico sviluppo delle cantilene o delle frasi armoniche, più o meno lentamente determinato dalla consumazione della misura del tempo, ossia *battuta*, vuole un disegnato e simmetrico sviluppo di atti, di pose, di gesti” (1835)<sup>1455</sup>.

- m. “Io paragono la declamazione semplicemente tragica o drammatica alla poesia, e son tanto buono da concedervi che essa possa far uso con lode dell’espressione esagerata; paragono all’incontro la declamazione lirico-musicale alla plastica, e trovo che in essa l’espressione migliore e più conforme alle regole proprie dell’arte, deve essere la più composta, la più disegnata, e (perdonate la frase) la meno sgangherata. OGNI ARTE HA LE SUE PROPRIE REGOLE: torno a ripetere le vostre parole, mio garbatissimo signor C. M. Per giudicare se questo o quell’attore le rispettò codeste regole è mestieri che l’ASPETTATORE (eleganza di lingua da voi usata) non confonda ne’ suoi giudizi l’un’arte coll’altra, e non trovi sublime in questa, que’ modi d’imitazione, che, posti fuor dei confini di quest’altr’arte, diventano falsi e ripugnanti ai principii del bello relativo” (1835)<sup>1456</sup>.
- n. “L’azione dell’Artista [la Malibran nell’*Otello*] fu qual dovea, quieta, sobria, semplice: poche e brevi mosse, pochi e tronchi accenti; ma il tutto con uno stupendo accordo di effetto pittoresco anziché scenico, il tutto sentito dall’anima, e dal fondo dell’anima evocato” (1835)<sup>1457</sup>.
- o. “Per grande e fortunato che sia un ingegno certo ei non può sperare d’esser sempre eguale a se stesso. Vi sono occasioni più o meno favorevoli; Omero dorme talora, e qual è sì valoroso capitano che non abbia talora perduta una battaglia? Tutti i sonetti del Petrarca non sono eguali a quello che incomincia *Levommi il mio pensiero in parte ov’era*; tutti i quadri di Tiziano o di Raffaello non sono l’Assunta o la Trasfigurazione. L’ingegno è cosa strana, irregolare e s’accende e si spegne, e obbedisce e si ribella” (1835)<sup>1458</sup>.
- p. “Veniamo adesso al canto drammatico, ossia a quel canto il quale, congiunto all’azione e facendo un tutto con essa, serve all’oggetto per cui si usa in teatro, vale a dire al sommovimento degli affetti. Si loda nella *Malibran* una grande felicità di naturale, per cui coll’ajuto di poco o nessuno studio, e quasi all’impensata, le viene fatto ciò che porta via il cuore e soverchia l’immaginazione. [...] Il fare della *Malibran*, così da moltissimi, è tutto naturale: sia pure; ma è desso il naturale voluto dall’arti? Non s’è mai detto che le arti avessero a ricopiar la natura, bensì imitarla. La principale difficoltà sta in questo di cogliere il punto che sia egualmente distante e dalla servilità e dall’esagerazione. [...] Mi fu detto a proposito (ne sia permesso di citare Canova, ove parla in proposito dei marmi di Egina, ed è il XXIV de’ suoi precetti) ch’erano belli tipi da imitarsi, perché ritraevano in sé la somiglianza della vera natura: anch’io lo veggio che la natura ritraggono; ma la natura siccome ella è generalmente, non la natura scelta, ch’è il prodotto della scienza di saperla scerre. [...] Se le arti riproducessero la nara verrebbero meno al loro ufficio di cagionare grate illusioni, ravvivando col mezzo dell’imitazione l’attività dell’anima nostra, resa quasi diremmo intormentita nel continuo contatto delle realtà. L’ingegno e lo studio ci danno di far apparire opere della natura, ciò ch’è opera dell’arte; ma l’arte ci deve essere; e fondamento dell’arte è la opportuna elezione di ciò ch’è bello, da ciò ch’è naturale quanto il bello, ma non bello del pari. Quest’arte occorre, più che altrove, nel teatro, ove l’imitazione è tanto prossima alla verità, che da questa a quella non è più che un passo; al che intendevano sommamente gli antichi, squisitissimi conoscitori de’ più riposti arcani del bello” (1835)<sup>1459</sup>.
- q. “Ogni sera s’ascolta con nuovo piacere quella bellissima cabaletta della prima donna, in cui con le armoniche tinte è sì al vivo ritratto l’effetto e il supremo piacere della vendetta:

*O desio della vendetta  
Tu sei vita a me soltanto:  
Io versai dritto pianto*

<sup>1455</sup> G. BATTAGLIA, *Del modo più proprio di rappresentare la parte di Norma nell’Opera di Bellini di questo nome*, «Figaro», I (1835), n. 14, pp. 53-54.

<sup>1456</sup> ID., *Risposta al signor C. M. autore della Polemica che si legge sul foglietto del 10 corrente del Corriere delle Dame*, ivi, n. 21, pp. 83-84.

<sup>1457</sup> ID., *Milano. I. R. Teatro alla Scala. L’Otello con Madama Malibran ecc.*, ivi, n. 41, p. 163.

<sup>1458</sup> FILINTO [LOCATELLI], *Malibraniana – VI Lettera di Filinto al Compilatore – La Norma*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 77, pp. 305-07.

<sup>1459</sup> [L. CARRER], *La Malibran, «Gondoliere»*, III (1835), n. 30, pp. 117-18.

*Altri il sangue verserà.*

ove il replicato ritornello *altri il sangue verserà* detto con sì viva e propria significazione dall'*Ungher*, è cosa di sì fine e ingegnosa invenzione ch'è più facile sentirsi ch'esprimere. Bellissima per questa stessa espressione e pel linguaggio, sto per dir, delle note e dell'orchestra, è la narrazione del sogno che fa Belisario nella fine della prima parte, e che precede l'allegro del finale. Qui il *Salvadori* non è solo cantante, ma attore, ed ei sente, e con grand'arte significa la tragica e veramente miserabile situazione in cui collocava il poeta il suo personaggio, tratto dalla moglie a confessarsi reo dinanzi al popolo ed al sovrano d'un atroce misfatto, figlio di selvaggia virtù, che fece in lui tacer la natura e micidiale lo rese del proprio suo sangue, che nuovo Giunio immolava sull'altar della patria. L'ansia, il rimorso, il dolore del misero più che reo padre, ben sono da lui espressi e nella fronte abbattuta, e nel tuon disperato della voce, negli accenti interrotti, in tutti gli atti della persona; e chi non è commosso, e non deplora la caducità delle umane fortune, quando quegli che non ha guari entrava trionfante le mura della patria salvata, festeggiato dall'inno della popolare letizia, e careggiato dagli imperiali faori, ora esultante, ramingo, fra le tenebre di quella notte perpetua, di che aggravava il suo ciglio il brando d'una disumana giustizia, altro più non conosce delle gioie di questa vita che il pietoso conforto della tenera figlia che gli regge il piè vacillante, unica stella e guida del suo cieco cammino? Che se la pietà nasce del fatto, de' bei versi e delle soavi melodie che il rappresentano, ben il *Salvadori* la rende più sensibile e quasi vera e presente alla mente con l'acconcia sua azione. Per questa parte dell'azione l'*Ungher* gli va a pari se non lo supera, massime nell'ultima scena, ov'ella così s'investe nella disperazione di quella dolente Antonina, che perde per propria colpa il marito, in sul punto che racquista il figliolo, che si dura fatica a comprendere come insieme possano andar uniti due sì diversi talenti, l'azione ed il canto, senza che l'una nuoca all'effetto dell'altra. L'*Ungher* è non solo qui animatissima, ispirata, quasi dissì fuor di sé stessa, come vuole la scenica rappresentanza, ma bellissime eziandio sono le sue diverse attitudini" (1836)<sup>1460</sup>.

- r. "Non si può comprendere, come esaltandosi a quel modo, investendosi nella sua parte in guisa, che più non si vede già l'attrice, ma la donna, nella stessa passione, ella [la *Ungher*] possa serbare ancora tanto predominio sull'arte che non ne scapiti il magistero del canto, di cui, al pari che nell'azione, ella tocca le ultime squisitezze" (1839)<sup>1461</sup>.
- s. "Il Doge Marin Falier per autorità, non di giustizia, ma del sig. Podestà, Giorgio, e pel valor d'un zecchino ha perduto la barba. L'hanno fatta in barba del professore Lipparini, che ne dipinse quel magnifico quadro che tutti sanno e che però non se ne sarà poco scandalizzato. Ma chi più ancora si scandalizzò, fu il rispettabile pubblico, il quale come vide apparirsi quella bizzarra figura, quel mento nudo e spelato, con quel verde cuffiotto, e la magnifica sopravvesta, non potè persuadersi che ci si nascondesse sotto nulla di serio, e ci ravvisò piuttosto una Mamma Agata che nessun Doge; onde Sua Serenità non fu accolto con tutto il rispetto possibile, ma sì con gran buon umore, di che ne fu un po' conturbato. Certo, è bene osservare la storica esattezza; ma è anche meglio non andar troppo di fronte a un'opinione ricevuta. Quella barba stava così a capello! Poi ella è una storia sì incerta, che senza troppo peccare contro la verisimiglianza, se ne poteva gratificare in tutta coscienza quel mento. Il Galliccioli nel capitolo che a lei si riferisce assicura, ch'ella fu sempre in uso fra noi presso tutte le *persone nobili e in dignità costituite*; solo si radevano i servi, e i frati e preti, come servi che sono del Signore. L'ultimo nobile che portò la barba fu Paolo Foscari nel 1657. nello stesso secolo di Marin Faliero altri Dogi la portarono, come si vede ne' ritratti dei *Fasti Ducali* del Palazzi, che abbiano sott'occhio, e questi sono Marin Zorzi, Bartolameo Gradenigo (1343), Andrea Contarini, Michele Morosini, e Antonio Venier. Ben è vero ch'altri se ne mostrano senza, od hanno sol le basette, ma da ciò non se ne doveva dedurre una regola generale, e subordinarvi l'effetto teatrale" (1840)<sup>1462</sup>.
- t. "Già da vari anni si grida, ma indarno alle imprese degli spettacoli teatrali: Le Opere di Rossini, come che bellissime, non sono più da rappresentarsi, perché mancano i cantanti che sappiano degnamente eseguirle. Né quest'è ingiuria per essi. Da che Bellini, Donizetti e Mercadante cangiarono all'età nostra il gusto del canto, anche i cantanti cangiarono lo studio alle loro voci, e dimenticarono le antiche discipline, perché non era possibile seguire contemporaneamente le due scuole, i due metodi. Dove prima si voleva che la voce umana emulasse nell'agilità e pieghevolezza quella dei violini, ora si vuole ch'ella esca piena, voluminosa e modulata a poche e larghe inflessioni. Così si pretese esprimere più acconciamente le passioni, commovere meglio il cuore: e quando ben si osservi, sarà difficile da questo lato giudicare il torto agli innovatori. Vero è bene che l'arte del canto vi ha perduto assai; ma che per questo se si ottiene il desiderato effetto, quello di piacere e dilettere? Non è quindi rimprovero ai nuovi cantanti se e' non sanno

<sup>1460</sup> [T. LOCATELLI], *Due parole ancora sullo spettacolo della Fenice*, «Gazzetta di Venezia», 1836, n. 37, pp. 145-47.

<sup>1461</sup> [ID.], *Gran Teatro della Fenice – Il Belisario*, ivi, 1839, n. 67, pp. 265-66.

<sup>1462</sup> [ID.], *Gran Teatro la Fenice – Il Marin Faliero, del maestro Donizetti – Nuovo passo a due*, ivi, 1840, n. 10, pp. 37-40.

eseguire il canto di Rossini; egli è una merce fuor di moda, ed i cantanti sono i più fidi seguaci della mutabile dea. Si rispettino le produzioni di quel potente ingegno onde tanto si onora la musica italiana, ma per ora non si tenti di riprodurle sul teatro” (1841)<sup>1463</sup>.

- u. “[In Ronconi] Io vidi Alfonso secondo, quale me lo dipinge la storia, quale me lo colorisce la fantasia prepotente di Ugo. Freddo e violento, superbo ed affabile, geloso ma non d’amore, dolce non per cortesia, misurato e grave, pertinace nelle sue imprese, Alfonso secondo rivive, egli è Ronconi. Il quale osservando, quasi parmi naturale che Alfonso abbia cantato, vivendo; tanto il gesto risponde alla voce, tanto le sembianze all’animo. Parmi che il canto e l’azione non sieno due cose nate separatamente; nessuna fatica nel primo, non vuoto non disarmonia nel secondo” (1841)<sup>1464</sup>.
- v. “Rari, ma rari assai si contano fra i novelli cantori que’ che sanno eseguire i canti scritti da Rossini, vogliasi darne la colpa al mutamento in pochi anni verificatosi nel gusto melodrammatico, od accagionare se ne voglia la scarsità dell’istruzione con che si crede in giornata potersi formare i cantanti pel teatro. In generale si lamenta che i maestri di canto quasi più non insegnano che a gridare ed a sospirare: ma siamo giusti con loro: perché dovrebbero essi a’ loro allievi impotte come studio d’obbligo quello dell’agilità di voce, se i compositori di musica non ne introducono nelle loro partizioni? [...] Non domandiamo adunque più per ora ai cantanti l’esecuzione perfettissima di tutti i gorgheggi, di tutte le scale, i salti, le mille inflessioni di voce onde facevano prova i loro predecessori; sarebbe chiedere più di quanto in generale essi possono dare [...]. Ma in quella vece stiamo pur forti nel pretendere belle voci, perfetta intonazione, verità d’espressione drammatico-musicale” (1843)<sup>1465</sup>.
- w. “Noi non cerchiamo la sublimità dell’arte nell’agilità della voce, nell’eccellenza del metodo, nella freschezza delle note, nelle bellezze plastiche del canto; noi la cerchiamo soprattutto nella profonda intelligenza dei concetti musicali, nella vera loro interpretazione, nell’intuizione del personaggio tolto a rappresentare, onde, fusa insieme l’idea morale col pensiero musicale, ne nasce quell’armonia, che è la più grande espressione del bello e del vero. [...] Gli appassionati per l’azione poi rinvennero accoppiate in lei [la Montenegro] e la misurata compostezza della Pasta, e la vivace espressione della Malibran, il puro stile greco colla più vigorosa passione moderna” (1844)<sup>1466</sup>.
- x. “La Montenegro potrebbe per avventura mancar di forza nella voce, potrebbe non raggiungere la perfetta intonazione, e il pubblico non baderebbe a questi difetti, non s’accorgerebbe neppure se sono difetti, tutto assorto, com’è, nella grande manifestazione del concetto musicale, che s’incarna nel personaggio in guisa da farne il più squisito ideale drammatico. Noi non abbiamo mai veduto tanta vigoria di sentimento tradotta in gesti così acconci e così espressivi” (1844)<sup>1467</sup>.
- y. “Moriani ha cuore, un cuore che sente profondamente, e che ben addentro conosce i più reconditi affetti dell’animo nostro. Sì, Moriani deve aver provate tutte le angosce di un’anima ulcerata, deve esser passato per tutti i gradi di esse, e deve sapere per prova cosa sia l’amore della gloria, l’amore per le opere del nostro ingegno, per quelle opere in cui l’uomo ripone tutta una vita avvenire. Se la cosa non la fosse così, se Moriani non avesse animo gentile, mente e cuore privilegiati, gli sarebbe impossibile il ritrarre con tanta potenza di verità il carattere dello sventurato scultore. Moriani ha creato il personaggio del Rolla, né più né meno come il pennello dei più celebri pittori crea lavori che il lungo volger d’anni mai arriva a far obbliare. [...] Moriani è del pari inimitabile nell’atto terzo. Voi vedete sorgere nel suo cuore una lotta inaudita; l’arte e l’amore sono a fiera battaglia tra loro; il misero scultore punge contro la creazione del proprio genio. [...] Noi assistiamo all’agonia di quest’anima sì dolosamente percossa, e proviamo l’angoscia de’ suoi aneliti, per modo da dimenticare e musica e teatro, e trasportarci davvero a cosa reale, tanta è la potenza dell’arte in Moriani” (1847)<sup>1468</sup>.

## VI) *La cultura al servizio della nazione*

<sup>1463</sup> G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – La Gazza ladra, di Rossini, «Figaro», VII (1841), n. 37, pp. 144-45.*

<sup>1464</sup> *Gran Teatro la Fenice – La Lucrezia Borgia – La Derancourt – Giorgio Ronconi – Lorenzo Salvi, «Gondoliere», IX (1841), n. 12, pp. 94-95.*

<sup>1465</sup> G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala – L’Assedio di Corinto, colle signore De Giuli-Borsi e Marietta Alboni, [...], «Figaro», IX (1843), n. 1, pp. 1-2.*

<sup>1466</sup> X., *I. R. Teatro alla Scala, «Moda», IX (1844), n. 2.*

<sup>1467</sup> X., *I. R. Teatro alla Scala, ivi, n. 5.*

<sup>1468</sup> W..., *Teatro Carcano. Napoleone Moriani nel Luigi Rolla di Federico Ricci, ivi, XII (1847), n. 4.*



- a) “Mi sento sonar negli orecchi la vecchia canzone, che il teatro è fatto per divertire gli animi dai tristi pensieri, che queste opere, che censuriamo, sono accolte a furia d’applausi, che appunto allora i guadagni s’accrescono, e che al fine dei fatti *qui sta la morale*. – Non è vero, io vi rispondo col maggiore drammatico de’ nostri giorni, Vittor Hugo: il teatro è una cosa seria, il dramma ha anch’esso la sua missione sociale, il poeta è mallevadore delle impressioni che l’uditorio porta con sé. Pensino dunque a qualche cosa di più nobile che non è il lucro gli scrittori e gli attori, chè la scena è anch’essa una tribuna e una cattedra di civiltà, e allora il pubblico avrà per essi quella stima e quella opinione che val più dell’oro” (1838)<sup>1469</sup>.
- b) “L’arte dunque dev’essere popolare, mentre la scienza non lo è che nelle applicate conseguenze; l’arte insegna e scrive alla moltitudine la sua storia, con alfabeto cui sa leggere l’idiota e il sapiente. Non basta dunque, come vantano alcuni compositori di musica, ricoverarsi sotto le ali d’una scienza profonda, e schermirsi dicendo, che gl’intelligenti scopersero meraviglie per entro il lavoro; se esse vi sono, rifulgeranno agli occhi di tutti; l’intelligente non fa che predire l’evento più o meno lontano, la misura del gusto più o meno corrotto della nazione, della potenza, della malignità e dell’invidia; tal fu Martini quando conobbe Mozart, tal fu Mozart a Parigi allorché udì l’Alceste di Gluck. Ma non avvi giudizio d’artista ch’abbia vanto quello della moltitudine sanzionato dall’età; se l’uno penetra il magistero e le ragioni della bellezza, l’altra lo sente senza saperlo ridire. Quindi l’artista deve calcolarla, deve educarla con operosità indefessa, né temere giammai che lo soffochi un compro partito, il quale non dura un giorno, che egli non resti; e verrà per fermo a fior d’onda la verità, e tutti applaudiranno, anche i nemici, molti dei quali non seppero perché lo aborrissero. È inesorabile la giustizia del tempo, né io parlo d’un partito, bensì di quella moltitudine che raccoglie, mescola, combina ed emette alfine una sola voce, che imparziale ti esalta o ti abbassa, né dimanda ricompensa per lodi, né per biasimo si cura di rimbrotti” (1839)<sup>1470</sup>.
- c) “Anch’egli l’artista è un poeta che ha idilli ed elegie da cantare, tragedie da rappresentare, geste magnanime da narrare; anch’egli, al paro del letterato, tiene fra mano una molla potente che, se compresa, se sentita dal popolo, può tornare di infinita efficacia al bene comune; anch’egli è un sacerdote investito dell’alta missione di far più civile, più saggia, più virtuosa la società. Lettere ed arti non devono mirare che ad un fine; la differenza sta soltanto nei mezzi” (1841)<sup>1471</sup>.
- d) “Gli scrittori di estetica quando fanno uscir dalla penna la parola *artista*, intendono con essa, tanto colui che detta romanzi, poemi, drammi, odi, versi d’ogni maniera, il poeta insomma; come quegli che non si vale d’altra lingua che del marmo o dei colori, a figurare le auguste verità della chiesa od i più grandi e generosi fatti degli uomini. Quando poi sono invitati a definire, questo scrittore d’alti pensamenti, quest’uomo che deve inneggiare alla virtù, alla religione, alla patria; questo banditore del bene, cui è sacra ed unica missione ammaestrare i fratelli, trarli dal fetido padule de’ vizi, gettare vivissima luce su quanto può condurli a civile sapienza, lo proclamano niente meno che il centro intelligente di ogni cosa, l’essere che deve comprendere in sé la sintesi luminosa di tutte le cognizioni umane. [...]  
D’ordinario, mal conoscendo gli eruditi i limiti ed i mezzi della pittura, null’altro stimando che la scienza loro, consigliano composizioni, espressioni, movenze che nuocciono all’affetto senza per nulla giovare alla evidenza. [...]  
Un difetto comune ai committenti ed agli artisti mi invita a raccomandare a questo istruttore storico che egli bene contrassegni quei fatti i quali hanno, è vero, un’importanza politica o morale; ma alla pittura non sono acconci, perché mancano di movimento e di dramma, e solo si operano, per dir così, nello interno dell’animo, senza manifestarsi allo esterno. Dal trascuramento di questa avvertenza ne viene che molti dipinti, anche importantissimi per bellezza di forma, riescono freddi e senza parola al cuore. Molto di ciò che tocca profondamente nelle scritture, figurato coi pennelli illanguidisce e lascia l’animo freddo. I diritti della pittura da quelli della poesia sono diversi; diversi quindi i doveri di entrambe. Su differenti territori esercitano la loro dominazione; perciò sarà utile che l’istruttore fissi bene i confini di tutte due, affinché l’una non usurpi dell’altra il terreno. Per far ciò non si rannuvoli nelle astruse astrattezze di quell’acuta mente del Lessing: basta che egli mostri evidentemente, non tanto con teorie, quanto con esempi ben scelti, che ove bisogna per commuovere l’affetto valersi di certa successione di immagini e di idee, quello è segno peculiare della poesia. Ove giova agitarlo colla rappresentazione di un fatto, di un momento ricco di gagliarde passioni, in cui l’uomo può appalesare esteriormente quanto gli sta dentro del cuore, allora viene opportuna l’arte de’ pennelli” (1841)<sup>1472</sup>.

<sup>1469</sup> F. DALL’ONGARO, *Dell’Anfiteatro Mauroner di Trieste e dell’opera buffa*, «Cicala», I (1838), n. 17.

<sup>1470</sup> F. DE BONI, *Della Pubblica Esposizione di Belle Arti in Venezia*, «Vaglio», IV (1839), n. 33, pp. 257-59.

<sup>1471</sup> P. SELVATICO, *Della Suprema Educazione degli Artisti, Discorso di Lodovico Luzi di Orvieto*, «Rivista Europea», IV (1841), 1, pp. 100-108.

<sup>1472</sup> ID., *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, ivi, pp. 273-310.

- e) “L’arte [non va gettata] fra le discipline puramente dilettevoli, anziché fra le istituzioni utili alla virtù, alla religione, alla patria. [...] A provarci che la storia né è né può essere il principale scopo della pittura, egli ne dice: «Che alla vista di un fatto che avvenga fra persone ignote, e del quale non conosciamo né l’origine né le conseguenze, noi rimaniamo necessariamente freddi e pressoché indifferenti spettatori. L’immagine pittorica non potrà dunque agire potentemente sull’animo nostro, se non quando noi conosciamo già per esteso l’azione da lei rappresentata. Se pertanto la pittura non basta da sé sola a dare una compiuta idea di un avvenimento, ne segue che la storia non potrà mai essere il principale suo scopo». (p. 63) [...] Eppure il popolo ci prova tutto giorno il contrario; egli guarda ad un quadro e se l’effetto gli appare improntato con verità di espressione, egli o si attrista o si allegra, senza curarsi di sapere se gli uomini che gli stanno dipinti dinanzi agli occhi appartengano ai nomi più famosi della storia, ovvero sieno esseri oscuri. [...] Dunque non è vero che siavi bisogno, perché un dipinto storico tocchi vivamente, che lo spettatore ne conosca prima tutti i particolari: basta che in quel dipinto sia animoso l’affetto, e meglio ancora sia vero, perché se verità non esiste, se l’ideale vi regna, e in qual maniera sentirsi agitati? È mai possibile che un segno, un atto, un pensiero che in natura non si trovano, possano commuovere il cuore dell’uomo, che solo può essere scosso da quanto gli richiama all’animo i veri da cui è circondato? Il falso potrà divertirlo un istante, infondergli meraviglia, ma commovimento mai” (1841)<sup>1473</sup>.
- f) “Le lettere e le arti vogliono precipuamente essere nazionali; senza di ciò va perduto il peculiar lor carattere, quello per che rispondono al bisogno delle genti, perché ispirano reverenza ed ammirazione; ed è un generoso orgoglio cotesto che ne comanda, secondo il precetto d’una sana intellettuale economia, di non gire accattando da altri ciò che abbiam noi, sol che si voglia assennatamente coltivare la non morta nostra ubertà del pensiero” (1843)<sup>1474</sup>.
- g) “Il divertimento teatrale non è più, come un tempo, qualche cosa di futile, su cui la critica gettava di passaggio qualche rapida parola, e che veniva dopo l’ora del godimento dimenticato dalle masse. L’attenzione pubblica, lo sguardo più severo dell’analisi si trattiene lungamente sulle produzioni teatrali, ed il maestro non soddisfa ora più a tutta la sua missione dando alcune celeri ore di illusione, se non sa altresì creare delle opere che resistano alle tarde e lente riflessioni della critica; la superficialità facile, briosa d’un giorno deve essere sostituita da una profondità che presenti un assieme solido e compatto, che non possa essere disperso dal vento divoratore dell’esame” (1846)<sup>1475</sup>.
- h) “Non c’è opera dell’arte, e si potrebbe quasi dire non esserci produzione dell’ingegno umano, in cui una mistura non appaja di positivo e di poetico. [Questo] si potrebbe chiamare il vero dell’immaginazione, mentre al vero positivo parrebbe competere la denominazione di vero dell’intelligenza. Fra l’un vero e l’altro, nelle produzioni dell’ingegno, corre grande un divario fisso dal diverso loro fine. Il vero dell’intelligenza mira alla formazione di quelle idee generali che accostano il nostro spirito a tutta la natura e gliela rendono in certo modo soggetta; il vero dell’immaginazione tende invece alla creazione del diletto. [...] Se l’arte è l’applicazione delle leggi dell’ordine alla migliore rappresentazione del vero e del bello, non può essere che esiga di sovvertir quella legge la quale impone il rispetto della verità positiva; legge suprema d’ordine, che non può essere violata senza grave scapito del vero stesso e del bello. Invano si recano in mezzo le esigenze dell’arte: essa non ne ha di tali, che soverchino le norme della convenienza, se non per quelli, che danno in quel pericoloso delirio dell’arte per l’arte. Lo scopo, cui l’arte mira, non può né deve essere l’arte, perché l’arte né deve, né può cercare sé stessa: l’arte non può essere che un mezzo alla rappresentazione del bello e del vero, soggetto per conseguenza alle intime condizioni del bello e del vero stesso. [...] L’arte ha dei diritti: per me direi piuttosto ch’ell’ha dei doveri; ma passi, e tengasi pure che abbia dei diritti. Quali però sono e possono essere, se l’arte non è altro, che l’applicazione delle leggi dell’ordine alla migliore rappresentazione del vero e del bello? Si presumerà forse che ci sia fra essi quello di contraddire all’essenza medesima del vero? O si vorrà sostenere che ci sia un altro vero oltre il vero positivo e il vero dell’immaginazione...? – Ma di cono i devoti dell’arte per l’arte: Badate a quello che noi cerchiamo, e non ci noiate con vane distinzioni e sottigliezze. Noi ci studiamo d’esprimere con tutta forza una passione, di eccitare un sentimento: questo è il fine unico, che noi ci proponiamo; peperò noi prendiamo un nome ove più ci garba, scegliamo un’epoca che più ci talenta: miriamo all’effetto; e del resto non ci brighiamo perché l’arte salva tutto. [...] Ma di grazia; posto che voi non vi date pensiero che dell’effetto, a che pro’ tirate in mezzo la storia? Non capite che vi create una difficoltà di

<sup>1473</sup> ID., *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing, traduzione dal tedesco – con note ed un’appendice del cavalier C. G. Landonio, presidente dell’I. R. accademia di Belle Arti in Milano – Milano, 1841, tipografia Bernardoni*, ivi, 4, pp. 345-53.

<sup>1474</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. L’Assedio di Brescia, dramma lirico in tre atti di F. Jannetti con musica del maestro Giovanni Bajetti (21 Novembre)*, «Fama», VIII (1843), n. 95.

<sup>1475</sup> Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi di B. BERMANI, «Gazzetta Musicale», V (1846), pp. I-VIII.

più ad ottenere questo effetto, almanco nell'animo di tutti quelli, che, conoscendo un pochino la storia qual è, non ponno ridursi così agevolmente a riceverla quale voi per vostro comodo la conciate? Io non mi dilungherò a dimostrare qual sorta di bello vorrà essere quello, che di proposito deliberato si scompagna dal vero: vuol essere ed è un bello, che, perduta la nativa e pura sua luce, assume una lisciatura fuggevole di bugiardo bagliore. [...] Ammettiamo per un istante che l'effetto sia il supremo regolo dell'arte. Chi dice effetto, dice un'impressione gagliarda ed analoga ad un determinato sentimento che si è voluto destare. Ora, se il sentimento sarà falso, strabocchevole, reo, vi risponderà fuor di dubbio l'impressione, la quale non può certo ripurgarsi fra via, né segregarsi dagli elementi onde è prodotta. [...] Non si nega che il falso, lo strabocchevole, il reo possano far colpo: ma perché faccian colpo non cessano d'essere quello che sono; e voi, intendendo con essi far colpo, disconoscete l'arte nell'essenza sua, non ravvisate in essa l'applicazione della legge dell'ordine alla migliore rappresentazione del vero e del bello: bensì la trasformate in un prestigio, a non dire in una ciurmeria e peggio. [...] Il dramma per essenza sua differisce dall'istoria, la quale mira ad annunciare il vero, non a porlo sott'occhio. Per conseguire quest'altro fine è necessarissima l'invenzione, appunto perché la storia non dice tutto, né tutto può, né deve dire; laonde, dove essa tace, non si può supplire che per congettura, la quale sarà tanto più vera, quanto più avrà dell'universale, cioè quanto più sarà attinta dal fondo dell'umana natura" (1847)<sup>1476</sup>.

- i) "Prima di farci a parlare delle moderne società istituite in Italia, e ad esaminare, se, avviate una volta ad un fine precipuamente morale, possano apportare una solida e durevole rigenerazione alle arti, conviene che invochiamo la paziente attenzione dei nostri lettori a meditare sui veri bisogni e sui tentativi fin qui operati per ricondurre le arti medesime sopra una via migliore.

Fino che all'arte fu commessa l'alta missione di esprimere i sentimenti concordi del popolo e della nazione, od almeno fino a che quello e questa ebbero volontà e potenza di mantenere in sé rispettato un così nobile e degno carattere, noi vediamo indirizzata ogni cosa a servire ai grandi bisogni sociali, fra' quali non ultimo quello di ispirare negli animi le credenze sublimi della religione e della morale. Così per lunga pezza nelle artistiche produzioni del medio-evo rilevasi costantemente impressa la uniformità dello scopo e di uno spirito predominante, per cui collegandosi la patria con Dio i cittadini diventavano forti, operosi, e rispettati e temuti i municipi. Che se le leggi, i regolamenti e gli statuti a ragione furono sempre considerati come prove veridiche e come indizi sicuri a dar fondamento all'istoria (perché i mali precedettero in ogni tempo i rimedi); e se perciò è da credersi che in quelli sia accolta la vera espressione delle necessità sociali e della civiltà di un popolo; così del pari nelle primitive corporazioni di arti chiara si riscontra la volontà schietta ed uniforme di cittadini riconoscenti diritti comuni, desiderosi di fratellevole concordia, riverenti alla religione di Cristo, da cui poi traevano legge ad amare la patria. Ed una splendida prova delle conseguenze derivate a prò delle arti da questa generalità di opinioni si scorge dal non differire per lo avanti le diverse scuole d'Italia sì svariatemente di modi e di forme, come avvenne dopo il secolo decimoquinto; perchè, sebbene le varie repubbliche fra loro vivessero divise di interessi e spesso perfino l'una all'altra nemica; pure un medesimo spirito di libertà e di fede bastò solo a mantenerle indissolubilmente fra loro legate. Anzi per questo soltanto spiegar si potrebbe il rapido progredire delle arti in Italia, le quali, insegnate da profughi e servi di Grecia fa meraviglia come nelle mani di Giotto e dell'Angelico siansi così presto ridotte italiane. La quale rigenerazione, accaduta in un tempo, in cui la civiltà dei costumi era molto rimessa e lento il procedere delle cognizioni e degli studii, ritener si deve prodotta da una forza straordinaria e potente, dall'amore cioè della patria santificato da quello di Dio.

[...]

All'età in cui viviamo alcuni pochi arrossendo di tale degradamento si levarono ormai a gridare potentemente contro siffatto sistema, concitando gli spiriti a trarsi fuori dalle pastoje accademiche ed a mostrare nell'opere loro quella nazionalità d'intento che già ebbero i dipintori vissuti ai secoli decimoquarto e decimoquinto.

A questo fine giovarono quelle lunghe ed accanite lotte sostenute dalle due scuole dei romantici e dei classicisti; giovarono, cioè, in quanto si venne a capo di convincere l'universale che la mitologia non conveniva a degnamente personificare le virtù, i vizi e le passioni nostre, poichè un tale linguaggio non poteva esser quello del popolo. Ma non si spense perciò quel culto idolatra, onde dalla mitologia continuavasi a trarre argomento di sculture e di quadri, e, ciò che è peggio, non avendo gli artefici nè fede nè amore, a modellare sulle forme di Giove e di Venere i santi e le vergini. Ad un medesimo scopo miravano dappoi i precetti pubblicati dal Rio nel suo libro *Della poesia cristiana*, coi quali tentò di cavare dalle ceneri le faville tradizionali semispente o soffocate, e di rialzare nei cuori il degenerato sentimento dell'arte. Più tardi il marchese Pietro Selvatico sorse con robuste parole a scrivere intorno *alla educazione del pittore storico odierno italiano*, e proclamò il bando contro quelle nostre vecchie aggrinzate maestre, contro quelle accademie, le quali ritraggono fondamento di decrepita vita dalla ignoranza di coloro che ai pregiudizii ed agli errori si chinano, perchè santificati dalla età e dai nomi. Altri reputati Italiani alzarono anch'essi la voce intorno ai bisogni di una riforma civile dell'arti; ed io pure, d'ingegno a quelli molto inferiore, ma non meno compreso da profonda convinzione, francamente richiesi agli artefici che imprimevano nei marmi e nelle tele un carattere proprio e degno dei tempi e del popolo in cui viviamo.

<sup>1476</sup> A. MAURI, *Della storia nel dramma*, «Rivista Europea», n. s. V (1847), 1, pp. 129-48.

Che se tutte queste scritture non apportarono ancora compiuto frutto di bene, nè apportar lo potranno fino a che non si ridesti l'amore concorde dei cittadini e l'entusiasmo del bello e del vero; pure non furon vani per molti le raccomandazioni ed i precetti, e già in questa od in quella provincia v'è chi mostra una tendenza manifesta a rigenerare le arti. Lo che prova, che l'età nostra non è tarda nè impotente a ricevere le nuove impressioni; e, poichè vediamo spegnersi ormai le aristocrazie municipali, e i ricchi educati da un senso naturale di filantropia commoversi ai bisogni del popolo, e gli uomini tutti vergognarsi di negare diritti comuni, bastar dovrebbe uno sforzo perseverante e concorde ad aprire un'era novella e più gloriosa per l'arti italiane. E vieppiù sorge fondata questa nostra speranza, se alla grand'opera sembri dar vita una podestà che emana dal cielo; perchè, a destare la fede, quasi a miracolo, la religione oggi riguardando con mite sorriso alla umana natura già ne accenna vestire forme e modi più consentanei al progresso civile, e quindi più facile ad essere intesi e sentiti, cosicchè anche i più restii si chinano volenterosi ad adorare il mistero.

Se pertanto alcuni, massime fra gli scultori, benchè sconosciuti l'uno all'altro e viventi in diverse parti d'Italia, seppero nondimeno concordemente disprezzare la folla dei committenti che pagano per venire adulati, e degli artefici che adulano per trarne fama e denaro; e così fra loro si congiunsero nell'animo per un sentire sublime di nobili affetti; ciò bene dimostra che l'arte progredisce, e che una scintilla è gettata capace di vasto incendio. Quindi il ritoccare oggidì le piaghe aperte dai falsi maestri non ci sembra opera affatto inopportuna per rincorare i bene avviati e per ritrarre dall'errore gli incerti od i deboli. Quell'individualità di interessi, che domina e che mantiene divisi gli animi, le città e le provincie, ha dovuto pur anco influire sulla individualità di pensiero; perciò vediamo gli artefici seguire nelle opere mille direzioni fra loro contrarie, quasi mai dirette allo scopo vero dell'arte, spesso basate sui capricci della moda e sulla imitazione di tipi stranieri. Pensano i più al buon disegno, e imitano lo stile dei greci, confidando di cogliere in esso un vero *bello ideale*; pensano al colorire con trasparenza e con succo, e pel gradevole effetto del chiaro-scuro a curare che i corpi gli uni sugl'altro rilevino; del resto, lasciando la scelta dei temi ai committenti, basta loro rappresentarli giusta le regole imparate dalle accademie o dai capi-scuola; per lo che vediamo tuttodì moltiplicarsi quelle meschine famiglie di imitatori del Camuccini, del Diotti, dell'Hayez e di tanti altri. Ciò per sè chiaro dimostra che manca un senso comune, un senso originale e potente, quello che formare dovrebbe l'orgoglio di un popolo, e senza di cui è muta l'espressione dell'arti. Nè altro, pare a noi, che ora abbisogni se non che suscitare questa voce potente ed evocarla dall'oblio in cui giace da oltre tre secoli; al che però non bastano i soli precetti, ma le opere e la volontà efficace e congiunta degli artefici, degli scrittori, dei ricchi e del popolo. Senza di ciò nessun frutto varrebbe il ripetere: studiate le tavole degli antichi Italiani ed il vero: fuggite le accademie maestre di convenzioni, di falso ideale, di materia prosaica: innalzate il pensiero ad altissimi sensi, onde le rappresentazioni di quelli pervengano a commoverci, a suscitare desiderii e speranze, ad ammaestrare il popolo nella virtù e nell'amore.

Che la massima parte delle attuali produzioni dell'arti non valga a svegliare un senso profondo di affetto, e manchi di carattere nazionale e di originalità vera e lodevole, apparisce chiaramente dalle ragioni addotte dai sapienti scrittori che esaminarono negli anni scorsi le varie opere esposte a Roma, a Firenze, a Milano, a Venezia ed altrove. Lo confermano poi quelle studiate movenze, quei panni e quelle fisionomie modellati sulle statue greche o sopra altri tipi che mal rispondono all'argomento, quelle distribuzioni monotone delle figure, quelle scene teatrali, quelle esagerate espressioni, quegli infiniti dipinti senza interesse, e sopra tutto quel vuoto che ci lasciano nell'animo e lo schifo prodotto o dalla immoralità del soggetto o da certa licenziosità suggerita dal desiderio di mostrar valentia nel dipingere il nudo. E forse meglio ancora ce ne convincono le lodi svariate e spesso fra loro contrarie degli scrittori, soliti ad ammirare i purgati dintorni, l'euritmica distribuzione delle linee, la vivacità dei colori, così che in alcune parti d'un quadro rilevano il magistero del Sanzio, in altre quelle di Tiziano o del Caliari. Codesti scrittori, avvezzi ad adulare gli artefici, non mostrano neppure coscienza dei loro giudizi, poichè quasi sempre infiorano i loro articoli di arroganti inventive contro la critica schietta e ragionata, e si arrampicano con vanitose parole a dimostrare l'altissimo senso, da cui dev'essere stato ispirato l'artefice. E, per verità, un attento esame di queste scritture basta a darci la sconcertante certezza, che fra tutti costoro non v'ha una opinione uniforme e sicura, quantunque fallace, del modo con cui si fanno a considerare le arti. Ciò vale a convincere sempre più che nè chi lavora, nè chi acquista, nè chi scrive sono mossi da vero sentimento, ma solamente da capriccio o da altra peggiore cagione. Però nella mancanza assoluta di un elemento sì nobile la forza movente è riposta tutta quanta nei mecenati che spendono, e lo scopo dell'arte si riduce al denaro. Dal qual fatto, certo non molto onorevole, noi concludiamo, che, se la rigenerazione desiderabile fu incominciata per opera di franchi promulgatori del vero, questa soltanto può essere compiuta dai mecenati, i quali, generosi e insieme associati nell'utile proposito, introducano la moda di far scelta e procaccio di monumenti degni dell'età nostra e del nostro paese. [...]

La ragione e gli esempi pertanto, pare a noi che persuadano essere le produzioni dell'arti produzioni del genio, a sussidiare le quali abbisogna perciò che lo spirito reagisca sui sensi e che delle forme corporee si valga soltanto come di semplici mezzi per sollevare la mente ed il cuore a rivelare i sublimi concetti dell'anima. Perlocchè a porgere allo spirito un vigoroso alimento forza è pure che i ventiquattro milioni di uomini che abitano fra le Alpi ed il mare e che colla medesima lingua ogni giorno invocano il medesimo Dio, simultaneamente e concordemente riconoscano di vivere in una patria medesima, in comunione d'interessi e d'affetti. Ed a raggiungere un tal fine come meglio convenire non potrebbero le associazioni, e come più facile

ad ottenerselo ora che il bisogno di associarsi fu così generalmente sentito, che le nazioni Europee dimostrano di avere da quelle cavata cagione alla prosperità dell'industria, del commercio, dell'agricoltura, del progresso delle scienze, della carità cittadina e della pubblica beneficenza?

Perlocchè, scorgendo, come abbiám detto, migliorate le condizioni dei tempi, questo appello osiamo francamente dirigere a queglii splendidi e ricchi signori d'Italia, i quali bene si mostrarono degni della confidenza del popolo, allorchè, commossi alle straordinarie e gravi sciagure che afflissero le varie nostre provincie, offerironsi pronti con atti generosi e fraterni ad alleggerirne il dolore; a quei signori, i quali ogni anno profondono grosse somme per acquistare dipinti e sculture. Voi ricchi, voi grandi, a cui le dovizie spesse volte impediscono la noia degli studi, consultando i moti generosi del cuore, potrete acquistare in tal modo la degnissima fama di rigeneratori sapienti, recando il tributo che ogni cittadino deve alla patria, la quale serberà allora riconoscente memoria dei vostri nomi, che tutti non vanno oggidì salvi da obbligo e da sprezzo, sebbene bugiarde e non credute iscrizioni ricoprano i magnifici vostri sepolcri.

Da sì liete speranze lusingati, con maggiore confidenza ci facciamo ora a discorrere intorno alle nuove società promotrici di belle arti modernamente introdotte in Italia, le quali, se non andiamo errati, primieramente costituivansi nell'anno 1839 in Trieste, dipoi al 1842 in Torino, un anno dopo in Firenze, al 1844 in Milano, e finalmente al 1845 in Venezia. Lo scopo della *Società Filotecnica Triestina* fu detto esser quello: «di offrire agli artisti di vaglia occasione di occupazione e di compenso, e di eccitare l'amore e la protezione delle arti belle». Quello di Firenze e di Torino: «ad eccitare una lodevole emulazione fra gli artisti e ad aiutare lo spaccio delle opere loro». Al che Venezia magnificamente aggiunse «e di procacciare lo splendore delle arti»; e Milano, che da principio aveva pensato solamente a stabilire «una lotteria», si ricredeva due anni dopo, e proponevasi anch'essa di «promuovere lo studio e l'incremento dell'arte». Le intenzioni quindi, chiaramente spiegate da queste società promotrici d'Italia, sembra a noi che esaminate esser possono sotto duplice aspetto: quello cioè che riguarda al materiale interesse che ne deriva agli artefici; e quello tutto morale che giovar dovrebbe alle arti.

[...]

È dunque certo che una grossa somma si è impiegata, e che molti generosi sono concorsi col loro censo privato ad aiutare queglii artefici, i quali, dovendo trarre sussistenza dall'arte loro, e non potendo vendere le opere eseguite, avrebbero patito penuria di vivere, nè avrebbero potuto continuare nell'intrapresa carriera. Per tale riguardo le società promotrici assunsero degnamente la filantropica missione di soccorrere il povero, nella guisa stessa che si aprono i nosocomii a curare i miserabili infermi; le case di ricovero a rendere men tristi gli avanzi di una vita laboriosa od afflitta; e quelle d'industria ad offrire lavoro ai volonterosi artigiani ed a strappare dalle vie gli infingardi, che nel nome di Dio cercano pascolo ai loro vizii. Istituzioni tutte lodevoli, le quali, se da un canto mostrano lo spirito beneficente dei cittadini, dall'altro bene rivelano la gravezza dei bisogni sempre crescenti che ci attorniano nel secolo illuminato in cui viviamo. Questa istituzione dunque, la più luminosa fra quelle aggiunte alle antiche che riguardano alle arti, giova sperare che, tramandata ai venturi, giudicare si debba un provvidentissimo sussidio di carità cittadina, e conforme allo spirito di questa età, positiva sempre in ciò che si riferisce agli interessi individuali e materiali.

Non egualmente diremo rispetto alla utilità morale che apportar possono tali società. Perchè, dovendo esse sostenersi col mezzo di azioni private, ed avendo necessità di prosperare di molti sovvenitori, tutti, come apparisce dallo spirito della istituzione medesima, allettati dalla speranza di un guadagno concesso loro dalla sorte, duopo è procacciare che il numero di questi cresca in proporzione della crescente probabilità dei premi, i quali tanto più essere devono quanto maggiori gli acquisti delle opere d'arte; come tanto minore l'importanza di queste, quanto minore il prezzo ad esse attribuito. Questo elemento, ch'è il precipuo della esistenza materiale di tali società, appare dunque direttamente opposto allo scopo morale dell'arte, e bene lo provano le relazioni che vennero da Trieste e da Milano, riferite da coscienziosi scrittori, e la esperienza dei fatti che ora accenniamo. Perocchè in Firenze, dei settantadue oggetti d'arte acquistati dalla società al 1843, quarantotto furono vedute e studii di paesaggio, dodici di nullo argomento, siccome *un vecchio marinaio*, *uno spazzacamino*, *un cenciuiuolo*, od altro, e due soli dipinti rappresentanti fatti storici. E in Milano, nel 1844, di trentasette tele colorite ne furono prescelte ventuna rappresentanti paesi, quattordici non aventi in sè alcun interesse, siccome, a cagione di esempio, *una contadina*, *l'orfana*, *un mendicante*, ecc., e due di argomento storico, de' quali quello dipinto dal cavaliere Paoletti tiene forma di abbozzo. Fu perciò che il chiarissimo marchese Pietro Selvatico, nell'anno 1845, francamente proclamò nel giornale *Euganeo* che: «queste società ad altro non giovarono che ad incoraggiare e moltiplicare l'arte di genere, i paesetti, le vedutine, le fiammingate». Ed ora nuovamente, richiesto su tale argomento, l'illustre amico mi ripeteva: «Tutto che sia già corso qualche tempo io non posso mutare l'opinione mia detta sull'*Euganeo*».

Dalla natura stessa della istituzione e dalla esperienza fatta è facile pertanto trarre argomento della fallacia di ogni scopo morale di queste società italiane, finchè si mantengono costituite come ora sono. Ed è facile eziandio lo scorgere come coloro che si accinsero ad istituire cosiffatte benefiche associazioni, non meditarono fin qui intorno ai bisogni spirituali dell'arte ed alla gloria vera della nazione: ma mirarono semplicemente a raccogliere danaro per sovvenire a queglii artisti che, non ispirati dal genio, non avrebbero trovato come spacciare altrimenti le meschine loro opere. Per tal modo, adescando le menti di tanti giovani inetti colla speranza e quasi colla certezza di vendere al fine dell'anno le mal eseguite lor opere, impediscono loro di

ritrarsi dalla carriera intrapresa, stabilendo un fatto contraddicente allo scopo, quello cioè di popolare la patria di artefici nulli, dei quali alcuni potrebbero pur avere mente e cuore capace di più nobili ed alte intraprese, se in miglior modo fossero stati incoraggiati e protetti. Pensino anzi codesti benefattori filantropi qual grave peso abbiano assunto col comperare quasi a privilegio tante cianciafruscole artistiche, perchè, ove un giorno mancasse il numero e la volontà dei contribuenti a dar vita alle società promotrici, tutti que' fattori di materia, inorgogliuti dall'annuo premio concesso, mancando loro d'improvviso tale sussidio, li accuserebbero di averli tolti ad un mestiero artigiano per collocarli in una sfera cui non erano chiamati.

Ma leviamo il pensiero da tali sconfortanti parole che a moltissimi potranno sembrar troppo amare, perchè bene ne conforta quello spirito energico di associazione e di generosità manifestato dalle nuove società promotrici, le quali speriamo che ben presto si moveranno concordi a procurare la dignità nazionale coll'impulso medesimo con cui coraggiose progrediscono la filosofia, le scienze e le lettere. A coloro poi ai quali le innovazioni e gli innovatori sono sempre sospetti, così che preferiscono di tener buono il presente piuttostochè ammettere una necessità di riforma, siaci permesso di dire che il proporsi con una intelligente protezione di far intendere agli artefici non essere la creazione un mestiere di volgari operai, ma bensì un sentimento alto e sublime, il solo capace di innalzare lo spirito sulla umana natura, non è cosa che meriti al certo il loro anatema, se già non vogliono dar di cozzo cogli elementi che costituiscono il progresso civile. A lavarci poi dalla ragionevole taccia di mostrare smania di distruggere, senza por mente a riempire il vuoto che ne rimarrebbe, osiamo di proporre agli illustri benefattori italiani componenti codeste società promotrici un nuovo scopo, a cui potrebbero in quella vece dirigere i loro nobili sforzi, additando loro ad un tempo quei mezzi e quegli ordini che a noi sembrerebbero i più opportuni.

Pensiam dunque che utilissima cosa sarebbe:

- I. Di togliere dagli statuti qualunque idea di lotteria; poichè questo, come qualunque altro modo di far mercato dell'arti, indegnissimo ci pare delle produzioni del genio; e invece mostrare in essi la volontà ferma «di sovvenire ad artisti ingegnosi, cui la troppo modesta fortuna è spesso impedimento ad incarnare i concetti che serrano nell'anima» (Selvatico).
- II. I frutti soli prodotti da tali artefici, cioè quelle opere che per la originalità del carattere, per la scelta dell'argomento, per la bella invenzione, per la vera espressione, pei concetti alti e sublimi, dimostrassero sentimento di soda morale, e nobili passioni, e affetto sincero alla patria, e indizio sicuro di forte ingegno, si acquistassero, degnamente apprezzandoli, e premiandoli largamente.
- III. E siccome per alcun tempo o nessuno o pochissimi di così fatti lavori è a temersi che si offerissero, così, tenendo le società promotrici in riserbo le somme rimaste, potranno poi in miglior modo retribuire agli eletti generoso sussidio e capace a sostenerli nella intrapresa carriera, ed assolveranno gli artisti dalla vergogna di accattare quell'umile mercede, che oggi appunto si elargisce pagando di vile moneta tante opere mediocri e affatto immeritevoli di premio.
- IV. Giudici soprattutto alla scelta dell'opere da acquistarsi essere dovrebbero uomini incorruttibili, meno pratici del trattar la materia di quello che privatissimi di sentire altamente lo scopo a cui mirar devono le arti italiane, cioè quello di ammaestrare il nostro popolo, onde si migliorino gli umani destini.
- V. Al qual fine a quei socii contribuenti deputati al giudizio dovrebbero associare altri aventi per fama le qualità ricercate, i quali anche d'altrove, se fosse duopo, espressamente si potessero e si dovessero chiamare, curando soprattutto che il parere dato sia indipendente da ogni pregiudizio di scuola o di persona, e obbligando perciò i deputati ad addurre in iscritto le cagioni che li mossero a quella data sentenza.
- VI. Così fatti giudizi, i quali precipuamente riguardare dovrebbero alla morale estetica dell'arte, notandone ad una ad una le bellezze e le mende, vorremmo che fossero resi pubblici ad ogni anno col mezzo della stampa, e di essi si avesse a formare un volume che, tramandato ai venturi, attestasse con quanto nobile senso i presenti seppero meditare sull'opere dell'arte, e sovr'essi imparassero gli artefici ed il popolo, così che si potesse una volta sperare che sorgesse un giorno più splendido per le arti italiane.
- VII. Le opere trascelte si intaglino da abili incisori, i quali, senza usare grande sfarzo di mezzi, ne ritraggano esattamente le espressioni ed il carattere, e queste assieme ai giudizi compongano un *Album* da distribuirsi in dono a ciascuno degli associati contribuenti, come premio ed onorevole attestazione del beneficio che poterono e vollero prestare alle arti italiane.
- VIII. I dipinti poi e le sculture acquistati dalla società, raccolti si depongano entro una sala destinata a comporre un museo municipale, di modo che la città od il capo-luogo di quella provincia posseda la storia vera e sentita dell'arte contemporanea, e la tramandi durevole a' suoi nipoti, i quali in quel luogo dovranno leggere scritti i nomi tutti di coloro che associati ebbero mente e cuore a far prosperare la gloria del proprio paese.
- IX. Il nuovo museo sia aperto ad ogni anno ed a varii tempi alla vista del pubblico, e quivi il pubblico impari quanta utilità apportare possano le arti, s'inorgogliscano delle proprie glorie i cittadini e gli artefici, intendano i forestieri come pochi generosi Italiani abbiano saputo immaginare e fondare la grande opera, e come quivi spento non sia l'affetto di patria, ma palpitino ancora i cuori concitati da sublimi speranze e da altissimi sensi.

Il qual mezzo ci pare che meglio d'ogni altro convenire potrebbe ad assicurare agli artefici la vigorosa esistenza di queste associazioni benefiche, e ad accontentare l'amor proprio degli azionisti, meglio assai di quello dei meschinissimi premii ai primi elargiti e conceduti ai secondi col mezzo di lotterie. Noi pensiamo che non sia duopo d'un così basso allettamento a far prosperare le società, mentre nessuno dei contribuenti, abbiam fede, si ritrarrebbe per non attestare pubblicamente che alla santa opera fosse mosso solamente dalla speranza del compenso, sebbene velato dal menzognero intendimento di proteggere le arti. Che se nella Prussia da così fatte società già da tempo «la metà del provento vien consacrato ad alzare monumenti, o ad ornarli con opere grandiose nelle varie città del regno», come scrisse il Selvatico, mostri l'Italia aver saputo l'intero provento offerire a fondare un più solido, più utile e più glorioso monumento alla patria, quello di aver procurata la rigenerazione dell'arti, compilando ad un tempo e pubblicando l'istoria di quella.

Faccio voto, per l'onore dell'Italia, che ben presto Trieste, Firenze, Torino e Venezia degnamente riformino gli statuti delle loro *Società di belle arti*; e per l'onore Lombardo che prima esser possa Milano a dirigerli al fine di ravvivare le arti, di correggere gli usi scomposti, di dar loro un benefico impulso, cosicchè si riscaldino di nobile affetto, e da timide, adulatrici, basse, servili diventino animose, maestre di costumi, concitatrici di passioni oneste, e potenti a scuotere gli animi fiacchi, affannati ed a moverli generosi a magnanime imprese civili” (1847)<sup>1477</sup>.

- h) “Questo giornale, meditato nei giorni lieti di speranze, quando l'unità italiana sembrava un fatto verificabile in non lontano avvenire, fe' udire per la prima volta la sua voce in mezzo ai gemiti delle delusioni, agli sconforti, alle amarezze suscitate dal decreto del 12 maggio. Doveva essere inno di vittoria e iniziazione dell'Italia futura, e fu invece grido di protesta e rimpianto di una rivoluzione compressa e vituperata. Banditore d'un'idea, maturata lungamente nell'esilio e sotto le strette del giogo austriaco, esso apparve nondimeno forte della sua fede e confidente nell'apostolato della parola da lui esercitato con purezza d'intendimento e con nobiltà di sacrificio. Uomini provati da lunghi dolori e da generose annegazioni, uomini di elevata intelligenza e di cuore magnanimo concorsero a sostenerlo coll'opera loro; ed ora, in un mese all'incirca di vita, la sua voce suona già autorevole e riverita in mezzo al frastuono dei mille giornali italiani. Il nome di Giuseppe Mazzini, che lo dirige, basta esso solo a far guarentigia della sua importanza; e le dottrine in esso promulgate hanno per sé il prestigio di una solenne verità educativa e d'una parola potente ed armoniosa. A farne vie meglio conoscere ai nostri lettori il concetto, e a dar loro idea del modo elevato, con cui è intesa in questo giornale la politica, riproduciamo per intero il programma, nel quale si viene svolgendo il vero concetto dell'unità italiana, non come è abusato e snaturato dai politicuzzi dell'opportunità, ma quale risulta dai due grandi termini d'ogni problema sociale – Dio e il Popolo” (1847)<sup>1478</sup>.

- i) “Da cinquant'anni tanto e sì variamente si discusse delle arti belle, che non si lasciò più luogo a novità: quasi neppure alla novità degli errori. La filosofia, la storia, la politica, la religione entrarono tumultuosamente nell'officina dell'artista dottrineggiando e disputando, lo assordarono con lunghi sermoni, e vollero governarne le ispirazioni, e forzarlo a creare sotto dettatura. Ma l'arte è libera, e nessuna cosa più le nuoce che la tirannide pedantesca. Perciò val meglio lasciare ch'essa parli il suo proprio linguaggio, e cerchi da sé la strada che più le conviene.

Dire che l'arte è libera non è dire che l'arte sia isolata: dire ch'essa ha un linguaggio e un istinto proprio non è dire che possa sottrarsi alla legge dell'unità umana, che è la legge stessa della vita. Certo troppo oltre andarono le fantasie vagabonde, che innamorate della inesauribile armonia dei colori e delle forme, e sdegnose d'imprigionarsi in un tema imposto scolasticamente, proclamarono la teoria *dell'arte per l'arte*, audace protestantismo, che fu segno a tanta concordia d'anatemi. Ma anche gli impazienti, che all'arte chiesero la splendida rivelazione, di ciò che appena il pensiero intravede nelle nebbie d'un vago presentimento; anche i disciplinatori, che all'arte imposero un'idea, come il mecenate dà l'argomento d'un quadro, predicarono, senza accorgersi e senza volerlo, l'anarchia, che sempre precipita a misera servitù.

Non è chi neghi che le arti plastiche anch'esse sieno figlie e ministre al pensiero: ma né la parola flessibile, che va dritta alla memoria, né la nuda idea, che riposa nell'intelletto, ponno indovinare per che lunga e sinuosa via lo spirito riesca ad appropriarsi una forma visibile. I pensieri ed i sentimenti sorvolano alla compagine dei sensi, come le fiamme si slanciano al di sopra della materia che le nutre. Ma alla pittura ed alla scultura è gloriosa necessità lottar lungamente colla natura, e vincerla in ciò ch'essa ha di più ribelle allo spirito, di più impenetrabile all'idea: nella estensione.

Ben fu un tempo in cui le arti potevano credersi nulla più che un alfabeto figurativo: e per questo la Grecia antica, erede inconsapevole delle dottrine orientali, esprimeva collo stesso vocabolo il dipingere e lo scrivere, che per gli Egiziani erano una sola cosa. L'idea dominava nella pittura sacerdotale, in cui i colori decisi e simbolici, le linee ardite ed elementari parlavano piuttosto ai sentimenti che ai sensi, come fa la cifra d'un nome amato tracciata per dolce mistero. In queste semplici creazioni dell'arte primitiva risplende con meravigliosa potenza l'intenzione ideale, appunto perché vi è secondaria l'imitazione, appunto perché una

<sup>1477</sup> C. D'ARCO, *Delle moderne società di belle arti istituite in Italia*, ivi, pp. 437-52.

<sup>1478</sup> *L'Italia del popolo, Giornale dell'Associazione Nazionale Italiana, diretto da Giuseppe Mazzini*, ivi, 2, pp. 753-59.

qualche forma vi si trova esagerata con ignoranza coraggiosa. Guardando il profilo serenamente feroce delle divinità egiziane, e le teste cupamente pietose dei Crocifissi bizantini, noi siamo colpiti dalla prepotenza dell'idea fissa che sforzò, anzi, violò le forme naturali, per ricomporle ad un'espressione straordinaria, e quasi diremmo, impossibile. Sotto l'impero di que' sublimi incubi, l'arte, senza volontà propria e senza istinto, per lungo tempo rimase fedele al tipo consacrato, e s'addentrò, ricopiando come uno scolare, a vincere le difficoltà della materia.

Que' tempi sono irrevocabili. L'arte, che un gran filosofo con mirabil metafora chiamò l'aurora della scienza, addormentate con innocenti blandizie le gelosie del sacerdozio, introdusse a poco a poco nelle sue imitazioni lo studio della verità, nelle sue espressioni la cura della bellezza. Ma verità e bellezza, queste supreme aspirazioni dell'uomo, non risplendono nelle arti plastiche a quel modo che nella parola e nell'idea. È lo stesso raggio di luce, variamente rifranto da un altro lato del prisma. Coloro che avvezzi alle spiccie equazioni della logica, ai voli capricciosi della poesia, credono aprire un nuovo cammino alle arti con un sillogismo storico, o con un vario riccheggiare d'immagini liriche, certo ignorano la dura disciplina del mestiere, la sua parte organica e febbrile, e più ancora ignorano come sia geloso e delicato a cogliersi nelle forme materiali il mistero dell'armonia espressiva, mistero che non si spiega a parole, né si dimostra colla dialettica. Alla lunga e difficile educazione della mano, dell'occhio e della fantasia non basta vita d'uomo, per quanto possente, non basta neppure una generazione d'artisti, per quanto feconda. – Così, chi ben consideri, anche per queste libere e geniali discipline, come per le altre più inamabili, prima condizione di progresso è nella pazienza, nella fatica e nella tradizione. [...]

Non date colpa all'arte, se nelle opere sue vedete il riflesso di que' dubbj, che non avete saputo vincere, e di quelle sventure, che non avete potuto consolare” (1847)<sup>1479</sup>.

- j) “Un giornale oltramontano diceva, non ha guari, che una nazione musicale è una nazione morta, perchè la grandezza civile sta nei popoli in ragione inversa del loro sviluppo artistico. E citava ad esempio l'America del Nord, dove le arti non hanno nè culto nè nome quasi, e dove il popolo è così potente per vita e per istituzioni. Se questo fosse vero, noi dovremmo chiudere gli occhi e rassegnarci a morire tranquillamente, nè ci rimarrebbe altra parola da dire fuorchè quel mestissimo addio del gladiatore romano ai Cesari: *Morituri te salutant*.

Per verità, sappiamo che le arti non accompagnarono sempre nei popoli lo slancio delle civili virtù: senza di che non potrebbe spiegarsi perchè in Italia i tempi magnanimi di Ariberto e di Giano della Bella siano passati senz'artistico splendore, e questo abbia invece immortalato le corrotte età di Lodovico il Moro e di Cosimo de' Medici. Ma forse è benefica disposizione della provvidenza il supplire colla rivelazione della bellezza ideale a quanto è d'imperfetto o di scaduto in certe epoche nella coscienza morale dei popoli. E le arti vanno allora considerate come una nuova direzione dell'attività umana, la quale, mercè loro, si scioglie da ogni circostanza di tempo e di cose, e può esercitarsi in un campo più elevato e men conteso. Però non è a dirsi che un popolo sia morto, sol perchè effonde tutta nei suoni, o traduce nei marmi e sulla tela quell'energia d'intelletto e di volontà che fa le generazioni potenti. Lasciam pure che la musica sgorgi abbondante dalla fantasia e dal cuore: lasciamo che le opere del pennello e dello scalpello perpetuino i grandi pensieri che soli possono generare i grandi fatti. Finchè le arti saranno interpreti di sublimi verità, non c'è a temere che diventino strumento di caduta delle nazioni. Perchè le arti educano l'uomo alla dignità ed alla coscienza del proprio fine; e, dove queste sono in fiore, ivi è sempre una molla eccitatrice di forti virtù.

Saremo noi tacciati di presunzione, se osiam crederci non del tutto estinti, se ci conforta anzi questo spettacolo delle arti rinascenti in Italia, e ci pare indizio di più glorioso avvenire? Troppo fu detto che le arti snervano le volontà; e la musica specialmente venne troppo sovente condannata come effeminate degli animi e degl'intelletti. Ma ora non son più i tempi in cui le arti, protette per ozioso trastullo dall'ambizione e dall'opulenza, esercitavasi in un campo circoscritto, estranee affatto al tumulto della pubblica vita. Oggidì anche le arti, come le lettere, come la filosofia, hanno rotta la barriera che le separava dalla moltitudine, e dalle aule e dalle accademie sono discese in mezzo al popolo. E noi assistiamo da qualche anno a questa nuova fase del concetto artistico, a questo sforzo continuato di emancipazione e di risorgimento, che prepara una futura epoca di grandezza. E le arti assecondano per ogni dove in Italia il ridestarsi dello spirito pubblico, e rappresentano nelle loro tendenze e nel loro sviluppo qualche cosa di più che non la raffinata eleganza di una nazione squisitamente civile. Perciò noi crediamo fermamente che promuovere il culto e l'amore dell'arti non sia sviare le intelligenze dai forti pensieri nè dalle grandi conquiste morali, ma che giovi anzi a suscitarle e confermarle negli animi col sublime spettacolo dell'eterna bellezza. Ben possiamo invidiare alle nazioni giovani e robuste l'energia della loro vita; ma non crediamo che per ritemperarci a codesta vita sia d'uopo rinunciare ai più cari doni della fantasia e del sentimento. Anche noi condanniamo le sdolcinature melodrammatiche e le oziose sensualità della pittura e della scultura consacrate dalle tradizioni accademiche; ma l'arte vera ed efficace, l'arte espressiva dei grandi affetti e delle grandi virtù, può e deve essere fonte di rigenerazione morale e di vita.

<sup>1479</sup> C. CORRENTI, *Nota preliminare*, «Gemme», IV (1847), s.i.p.



Ed è sotto questo aspetto che noi vorremmo considerar l'arte in Italia, e a questo fine vorremmo rivolgere le ricerche della critica. Ormai l'arte non può più scaturire dalle solitarie astrazioni dell'intelligenza, ma dev'essere sentimento di vita collettiva che nasce dalla coscienza delle moltitudini. Il genio non opera più soltanto per intuizione spontanea, ma si matura collo studio e colla meditazione. E la grande scienza d'oggi consiste appunto nell'accostare l'arte alla vita, nel fondere in un solo concetto la realtà e l'idealità. Già le lettere hanno dato il primo impulso a questa tendenza di tutta l'arte moderna; e noi le vedemmo sottrarsi animose al giogo di più secoli e rifarsi nuove nel pensiero del popolo. La storia ha cominciato ad abbandonare il pomposo strascico delle forme oratorie, e va in traccia de' piccoli fatti e delle umili virtù nelle cronache artistiche e nei casalinghi racconti contemporanei. L'epopea rinuncia anch'essa alle colossali proporzioni del concetto eroico, e si volge alle fantasie volgari colla rappresentazione più ingenua e più vera del romanzo storico e domestico. La tragedia si strappa di dosso il venerando paludamento, e si fa umana e popolare nelle forme più libere del dramma. Perfino la lirica, quest'emanazione diretta e prepotente dell'anima, raccoglie le ali dall'antico volo, e assume linguaggio meno profetico e forme più semplici e popolari. E le arti seguono dappresso questa progressiva trasformazione delle lettere, che va preparando la compiuta emancipazione del pensiero. Qual più qual meno, noi le vediamo tutte intese a rinnovarsi con più sana critica, a pigliar forme più libere e più vere, a imitare la realtà umana in tutti i suoi aspetti. La pittura e la scultura, indarno contenute dal giogo delle accademie, si ribellano ormai alle vecchie tradizioni, e cercano nella vita e nella natura quelle ispirazioni che i nostri padri domandavano alle scolastiche convenzioni. Una generazione di artisti, giovine ed animosa, sorge a rovesciare l'idoleggiata pedanteria dei maestri, e ardisce sostituir l'uomo alla statua, l'espressione degli affetti e delle passioni alla materiale esecuzione delle forme. Le reminiscenze mitologiche si ritirano davanti a questo nuovo fervore d'idee, e le arti figurative cominciano ad aver importanza d'ufficio morale, e si rialzano nella simpatia e nel plauso della moltitudine. Con minor ardore e con più debole fortuna l'architettura lavora anch'essa da qualche anno a liberarsi dalle forme antiche e dalla continua ripetizione dei medesimi ordini. E anch'essa riconosce il dovere d'inspirarsi alle idee ed ai bisogni attuali, e tenta, come può, di discendere da quella regione di venerati arcaismi per avvicinarsi alla vita contemporanea. Ben son tenaci i vincoli che ancora la stringono al passato; ma la energica volontà dei giovani e il prepotente soverchiare delle idee non la lasceranno lungamente in balia del monopolio accademico, e la metteranno presto sulla medesima via delle altre arti. Sulla qual via cammina a gran passi la musica, come la più libera delle arti, come quella che meno risente dell'influsso delle scuole, e che più immediatamente è soggetta al contatto della moltitudine. Ed essa ha ripudiato già da lungo tempo l'ozioso gorgheggio, che solletica solamente l'orecchio, e s'è fatta lirica e drammatica, ed ha restituito alla voce umana l'accento della passione e del sentimento. Le tradizioni scolastiche e la proverbiale stabilità de' conservatorj non riescono a contenerne lo slancio: ormai essa vuol trasfuso il grido dell'anima così nelle semplici cantilene, come nell'armonia delle grandi masse vocali. E queste tendenze e queste evoluzioni dell'arte datano da poco, e sono una conquista tuttora contesa ed incompiuta. Ma un gran cammino s'è fatto da alcuni anni in qua; e quel che un tempo sarebbe sembrato ardimento stolto e sacrilego, oggidì è riguardato come una naturale progressione delle idee. Ormai tutto tende nell'arte a ravvicinarsi alla verità; tutto diviene espressione di sentimenti semplici ed universali. E nelle opere della musica così come in quelle della scultura e della pittura noi cerchiamo sempre la traduzione dei grandi affetti che agitano e trasportano l'anima nostra. Cogliere il vero nelle sue più ideali manifestazioni, rivestirlo delle forme più elette, ecco il concetto che oggidì l'estetica propone all'artista, lo scopo supremo a cui tutte le arti s'affaticano di giungere.

Lo raggiungeranno esse? Se consideriamo questo grande sforzo dell'intelligenza, che sospinge l'umanità sulla via delle conquiste, noi non possiamo dubitarne. L'impulso è dato, e conviene seguirlo. Ben qualche volta lo spirito si smarrisce e si sofferma titubante innanzi ad ostacoli troppo forti ed impreveduti. Allora lo scoraggiamento s'impadronisce dell'artista, che non sa nè proseguire nè dar addietro, e spesso avviene che egli domandi sfiduciato, a sè ed agli altri, quale sia il concetto dell'arte, dove la meta a cui tende. Ma la critica accorre pronta in suo ajuto, lo sorregge, lo conforta, lo ammaestra, gli rischiarla la via che deve percorrere. Essa si frappone interprete fra l'artista e la moltitudine, e all'una dà la coscienza dei proprj bisogni e dei proprj desiderj, all'altro gl'incoraggiamenti e le norme per tradurli in atto. Quest'è l'ufficio della critica nel dominio dell'arte, ufficio che ancora aspetta un campo sul quale si eserciti liberamente e nobilmente, e scrittori concordi nell'intenderne e nel sostenerne la dignità.

Oseremo noi esprimere il desiderio che un tal campo sia aperto adesso nelle pagine di questo giornale, e che l'arte vi sia discussa ed interpretata con altezza d'intendimento e con carità d'affetto? Il desiderio non è nè inutile, nè intempestivo; e noi vorremmo che trovasse un eco nella simpatia degli scrittori così come in quella del pubblico. L'aver qui rannodato le arti tutte sotto la bandiera della più libera e della più fortunata tra esse, non è forse senza significazione; e può giovare al rispetto ed all'amore vicendevole, può avvezzare alle ricerche complessive, a quelle sintesi, che sono la parte più elevata della critica. Del resto il nome di *Italia Musicale* non ci attiri l'amara rampogna del poeta Toscano, che grida a ragione, contro le uogle divinizzate, e si duole

Che la poca virtù che ci rimane  
Cali ne' bronchi.

Noi protestiamo fin d'ora che l'arte sola è il nostro scopo; e a questa ci sembra poter consacrare senza vergogna le nostre cure" (1847)<sup>1480</sup>.

- k) "Superfluo sarebbe il dire, che tutti gli artisti devono adesso educarsi a servire, ciascuno coll'arte propria, al grande scopo nazionale, e che ora è il momento delle grandi ispirazioni e di raccogliere le proprie forze per parlare al popolo un linguaggio degno dei tempi e della nazione, che non vuole più essere baloccata con vani trastulli. Ma io mi volgo più specialmente ai maestri di musica per domandar loro, se questo non sia per esse il tempo più opportuno per pensare a rendere l'arte loro educatrice, invece che corruttrice del popolo. Ora, che il popolo s'è desto e sente tratto tratto il bisogno di cantare un inno di gratitudine ai redentori d'Italia, o di guerra la nemico della patria, non è debito per essi di pensare come stabilire, sull'esempio di quanto si fece altrove, delle scuole popolari di canto, che poi sarebbero mezzo di civile educazione, e di soddisfare all'istinto che gl'Italiani hanno per l'arte? Insegnando al popolo l'inno a Pio ed il canto della battaglia, che gli prorompono dall'anima, non si comincerebbe ad educarlo a quelle feste civili, che nelle città italiane, tornate nostre, sostituiranno gli spettacoli corruttori d'adesso?" (1848)<sup>1481</sup>
- l) "Fra' pezzi più distinti, e che destarono eguale se non maggior entusiasmo, fu il coro del *Macbet* del Verdi:  
La patria tradita  
piangendo ne invita;  
fratelli, gli oppressi  
corriamo a salvar.  
[...] A quella parole, a que' suoni andavano unite troppo care e gloriose memorie! Per esse scoppiò la prima scintilla di quella fiamma, che secreta ardeva nel cuore de' cittadini, e dovea poi divampare in sì grande e fortunato incendio. Co' frenetici applausi, onde quel canto fu accompagnato ne' dì infelici della oppressione, quando prima s'udì, cominciò a manifestarsi il pensiero della liberazione della odiate catene straniere. Fu il primo grido della indipendenza, mandato dalla stanca Venezia, che ricoverava le proprie sue forze, e s'accendeva agli esempi aviti, sotto gli occhi della inimica potenza, costretta a tollerare l'insulto e impovente a soffocare quel grido, che altissimo da ogni cuor si levava" (1848)<sup>1482</sup>.

---

<sup>1480</sup> C. TENCA, *Introduzione*, «Italia musicale», I (1847), n. 1, pp. 1-3.

<sup>1481</sup> *Educazione civile ed artistica del popolo*, «Gazzetta di Venezia», 1848, n. 123, pp. 489-90.

<sup>1482</sup> [T. LOCATELLI], *Grande Accademia vocale e strumentale a beneficio della patria nel gran teatro della Fenice*, ivi, n. 301, pp. 1201-03.

## Capitolo quarto

### I). La rappresentazione pittorica

- a. “Il quadro non è che un dramma composto in modo che voi nel tempo istesso vediate tutto intero l’avvenimento che ne forma il soggetto. [...] Tanto il poeta quanto il pittore vanno soggetti alla stessa legge dell’unità dell’azione, legge universale, perché non dipende dagli esempi degli antichi e dai precetti di qualche retore, ma dalla stessa intrinseca natura della mente umana. E forse pel pittore questa legge è più rigorosa che pel poeta, che può esporvi un dopo l’altro gli avvenimenti suoi, e se con uno si allontana soverchio dalla fondamentale unità, può ben rimettersi, proseguendo il suo viaggio pel dritto sentiero. Se il pittore rompe quest’unità una volta sola, l’ha rotta per sempre. [...] A noi pare che nel quadro del quale parliamo [la *Sepoltura di Temistocle* di Bossi] ci sia nel tempo istesso e la massima varietà di espressioni, il che è cagione di tanto diletto nelle opere dell’arte, e quella riunione di tante varie espressioni in una sola fondamentale e predominante, il che tanto può accrescer la forza di ciascuna. Ed in questo noi crediamo che consista il bello ideale de’ quadri *composti*, cioè de’ quadri che hanno molte figure, un vasto teatro, ed un’azione complicata. Grandissimo in questo come in tante altre cose era Raffaele; e crediamo che il suo quadro di S. Paolo in Listri possa servir di modello di quella *varietà nell’unità* che forma tanta parte della bellezza. Se con questi principj si analizzano le minime parti del quadro del quale parliamo, si ritroverà sempre la stessa varietà ed unità, sia ne’ volti, sia nelle fisionomie tutte imitate dal vero, sia ne’ panneggiamenti. Niuno de’ personaggi che assistono alla funzione mostra un dolore simile a quello dell’altro. Le fisionomie sono variate all’infinito, ma nessuna dà nello strano o nell’affettato: tutte tengono quella compostezza nella quale consiste ciò che gli antichi chiamavan *decoro*, e che era il principale attributo delle grazie. [...] Da quella *varietà nell’unità* ne risulta ciò che chiamasi armonia, e in questo quadro è grandissima” (1807)<sup>1483</sup>.
- b. “Nel primo capo del primo libro adunque, intitolato *Dell’imitazione considerata della natura*, si fa il nostro Autore a dimostrare, che i giovani studiosi della pittura debbono affissarsi sugli oggetti tutti, quali essi sieno, che ci offre la natura, abbandonando lo studio delle statue antiche siccome quello ch’ei giudica di nocumento. [...] Con ciò eccoti escluso il bello ideale e l’obbligo, com’ei lo chiama, di correggere la natura; e perché a un tal proporre non abbiasi a fare il mal viso, arreca alcune autorevoli frasi, tolte dal Vasari, dal da Vinci, dall’Alberti, e addita esempi di ciò che fecero i primi maestri della nostra pittura. Guerra decisa quindi intima all’imitazione delle statue antiche. [...] Ch’è da disprezzarsi, e come no? quella setta di metafisici, la quale vorrebbe sostituire le dottrine del bello ideale al diletto de’ sensi, e alla commozione del cuore; alla qual setta chi si appigli, dovrà piangere gli anni che avrà spesi vaneggiando, mentre non avrà che l’altrui riso seguace alle opere che produce” (1818)<sup>1484</sup>.
- c. “Tutti i saggi legislatori di pittura vogliono che il bello sia lo scopo principale dell’arte, ma non l’*unico*. E cosa intendono poi essi per bello? Non già que’ soli soggetti che belli sembrano agl’occhi nostri, ma quel bello che è proprio d’ogni oggetto, ed è vario ne’ vari, ed ha un carattere suo particolare in ognun d’essi [...]. Lo studio dell’artista fermar si dee in scoprire codesto bello individuale e imitarlo. [...] Questo bello *ideale* è un bello insieme *naturale* e *deviato*, tolto cioè dalla natura *ben considerata*” (1819)<sup>1485</sup>.
- d. “Costringer[e l’arte] a strettamente copiar la natura *come la sta*, è un ritornala al fanciullesco sonno, ed alla incertezza de’ primi passi; un richiamare il Mille in mezzo al secolo XIX ed un digradare solennemente le tante opere eccellenti, che da quella prima epoca in poi, col crescere de’ lumi e della pratica, ci vennero somministrando artefici di non superabil valore. [...] Havvi un bello in sé, che è tutto il creato, ma non havvi un brutto in sé, perché Dio non poteva crearlo. Ma per noi havvi e l’uno e l’altro. Se non che provenendo e il bello e il brutto per noi dalla nostra

<sup>1483</sup> C., *Il Quadro – La sepoltura di Temistocle*, «Giornale Italiano», 1806, n. 214.

<sup>1484</sup> *Dell’imitazione pittorica, dell’eccellenza delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi. Libri III di Andrea Majer veneziano. Venezia dalla tipografia di Alvisopoli 1818*, «Giornale dell’Italiana Letteratura», XVII (1818), 48, pp. 127-38.

<sup>1485</sup> *Sul libro della Imitazione pittorica, dell’Eccezionalità delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi, libri III di Andrea Mayer veneziano – Venezia, 1818, dalla tipografia di Alvisopoli, Un volume in 8° di pag. 340 e XV d’introduzione – Lettere tre di GIUSEPPE CARPANI al Signor Giuseppe Acerbi ecc.*, «Biblioteca Italiana», IV (1819), 11, pp. 321-48.

maniera di vedere, di percepire, di sentire, di giudicare, e non da regole e principi fissi e sicuri, sono amendue variabili ed incerti, e quindi discordano fra loro le nazioni e gl'individui nello stabilire che cosa sia la beltà, che cosa sia la bruttezza. [...]

Hannovi dunque di tutta necessità due sorta di nature per l'artefice. La *vera* e la *imaginata*. Quella si apprende cogli occhi: questa per l'intelletto; ma poiché la prima varia di tanto in ogni sua produzione, che non havvi corpo che perfettamente sia simile all'altro, il pittore costretto ad immaginarsene moltissimi, ha dovuto formarsi un tipo universale che le principali qualità in sé racchiudendo del *vero*, quelle pure conservasse gelosamente che la bellezza costituiscono e sono qua e là sparse nelle opere infinite della natura. Con questo mezzo l'arte ha potuto divenire creatrice nell'atto stesso che imitava il creato, ed osando prodigi, potè rappresentare non solo il *vero*, ma anche il *verosimile*, non solo mostrarci il presente, ma anche il passato, l'avvenuto ed il possibile; e potè vincere e sorpassare la natura medesima col concentrarne ed accrescerne le originarie bellezze. [...]

Aggiunge qui a laude della pittura il sig. Mayer ch'essa supera la poesia perché questa *può bensì creare con parole degli esseri soprannaturali, ma non può dar loro forme sensibili*. Oh la rara scoperta! Questo vuol dire che la poesia canta, e la pittura dipinge. L'una parla alla mente colle parole, l'altra coi colori; ma qualunque sia il mezzo per cui noi comunichiamo ad altri le nostre idee, è sempre l'intelletto quello che le riceve. Che però tanto opera il poeta su chi l'ascolta nel dire i suoi versi, quanto il pittore su lui che guarda il suo quadro. Nessuno dei due ci mostra il vero. Amendue ce ne destano l'idea porgendocene l'immagine. Quando Orazio scrisse quel suo

*Segnius irritanti animos demissa per aures,  
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus,*

Non intese parlare della pittura, perchè gli occhi *fedeli* non si sarebbero al certo lasciati cogliere; ma parlò della cosa medesima, realmente esistente, ed agli occhi nostri presentata. La poesia e la pittura sono perciò ad armi uguali, e l'una vale più che l'altra. Che anzi quante volte, a dispetto del romano poeta filosofo, l'evidenza di una poetica descrizione fu portata a tanto da far più effetto in chi l'udiva, che non la cosa istessa presente a chi la vedeva? [...]

Il *vero* del pittore, giova ripeterlo, non è, non fu, non potrà, ne deva essere mai che un *verosimile*. [...] Per verità si provi il giovin pittore, ed atteggi pure il suo modello a sdegno, a sorpresa ed odio, ad amore ecc. ecc. La menzogna ch'egli chiamò in aiuto sul volto di uno, che al certo nulla sente di quanto gli vien ordinato mostrar di sentire, passerà intiera dal prezzolato viso in su la tela, ed il mal consigliato artefice avrà sostituito alle calde ispirazioni del genio le fredde smorfie d'una visibil finzione, l'ipocrisia al sentimento, la parodia alla verità, e la caricatura farà le veci della evidenza. Vuol egli dar buona e nobile ed efficace espressione alle sue figure? Si riempia l'animo del suo soggetto, e quando l'immaginazione ne è fortemente scossa ed accesa, afferri il pennello, e scriva sul quadro quanto nel bollire dell'invenzione il suo cuore gli detta" (1819)<sup>1486</sup>.

- e. "Il fine *principale della pittura* è il *dilettere* l'animo e non solo il senso. Qual necessità ha l'occhio d'*illusione* per essere *dilettrato* dai raggi colorati, che il solleticano gradevolmente? Nelle arti imitative la sorgente del piacere è l'imitazione. Questa facoltà ridotta *ad actum*, col provare all'uomo di che egli sia capace, lo riempie di dolcissimo orgoglio, e lo pasce di mille idee, ch'ei non debbe che a sé stesso; laonde non è l'azione organica dei colori ciò che lo *diletta* maggiormente nel mirare un bel dipinto, ma i rapporti, le reminiscenze, i sentimenti, che in lui quel dipinto risveglia. Questo è un piacer morale. Pochissimo vi concorre l'azione fisica de' colori. [...] Che comunicherebbe il colore privo all'intutto del disegno? L'idea d'una tavolozza, e tutt'al più del caos" (1819)<sup>1487</sup>.
- f. "Or chi si direbbe che nel secolo decimonono, per tanta luce superbo, avesse a scappar fuori una setta di novatori in pittura, i quali seriamente insegnassero (e trovassero chi seriamente gli udisse) che per riprodurre dei Raffaelli, dei Correggio, dei Tiziani, non si dovessero le opere loro di preferenza studiare, ma quelle bensì tanto meno perfette dei dipintori che preparata, per cos dire, avevan la via a quei sommi? Sì sconcia dottrina non pare credibile che nel celabro entrasse di uomo assennato, meno poi che lingua si trovasse sì ardita da proferirla. Ma siamo nel secolo delle stravaganze: le respiriamo coll'aria, le ci entrano pei pori, e l'epidermide stesso dei saggi non va sicuro da questa endemica contagione. Vi fu in vero chi alzò la voce all'apparire di sì assurda opinione; ma sorsero anco dei difensori; ed una schiera di giovani valorosi per tal modo ne restò sedotta, che in quella Roma, in cui dalla patria alemanna recati si erano per perfezionarsi colla vista de' grandi modelli, si posero a

<sup>1486</sup> Sul libro della *Imitazione pittorica, dell'Eccezionalità delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi, libri III di Andrea Mayer veneziano – Venezia, 1818, dalla tipografia di Alvisopoli, Un volume in 8° di pag. 340 e XV d'introduzione – Lettere tre di GIUSEPPE CARPANI al Signor Giuseppe Acerbi ecc.*, ivi, 12, pp. 179-216.

<sup>1487</sup> Sul libro della *Imitazione pittorica, dell'Eccezionalità delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano, scritta da Stefano Ticozzi, libri III di Andrea Mayer veneziano – Venezia, 1818, dalla tipografia di Alvisopoli, Un volume in 8° di pag. 340 e XV d'introduzione – Lettere tre di GIUSEPPE CARPANI al Signor Giuseppe Acerbi ecc.*, ivi, pp. 329-69.

meditare di proposito ed imitare servilmente le opere dei maestri men valenti, ma più antichi, anziché le opere stupende dei tre sullodati luminari della pittura, che degnano appena d'un inchino più dalla urbanità richiesto, che dalla venerazione consigliato. [...]

Caldo ancora e fumante della battaglia sostenuta coll'illustre sig. Majer, eccomi ora alle mani con codesti nuovi nemici...

Io non negherò che tratto tratto s'incontrino nelle opere dei Giotto, dei Cimabue, dei da Fiesole, dei Memmi, dei Perugini, ecc. non ispregevoli cenni di vera espressione o di belle forme in mezzo alla secchezza di uno stile né elegante, né puro, né dotto; ma e si dovrà perciò aggirarsi per quelle aride piagge affin di giungere alal beata arte matura? Larga ed aperta è la via segnata dai tre sullodati; vi si leggono ancora le loro pedate: perché non seguirle? Non v'ha dubbio che il buono va preso dovunque si trovi; ma perché cercarlo di preferenza laddove abbonda il cattivo? [...]

Quale poi sarebbe lo stile e quali le opere sariano di codesto pittore taumaturgo che le più rare e primarie qualità in sé riunisce dell'arte, ve lo dirà ognuno. Lo stile ne sarebbe il migliore possibile, e l'opere sarebbero la perfezione stessa. Supponghiamo che un compositore di musica venisse al mondo, che in sé riunisse la spiritosa vena di un Haydn, il sapere di un Durante, la verità di un Pergolese, la melodia di un Sacchini, l'espressione di un Gluck, l'amenità di un Paisiello, la maestà di un Hendel ecc., che sarebbe egli un Genio sì portentoso e non sentito giammai? Sarebbe un Mozart, dirà un tedesco; un Burrello, dirà un veneziano; un Cimarosa, grida il napoletano; con che tutti alla lor maniera e dietro la loro prevenzione indicare ci vogliono che questo maestro introvabile sarebbe il *non plus ultra* dei compositori. E qui permettetemi ch'io vi dica di passaggio, che se un tale che l'Europa riguarda in oggi qual astro inatteso che surse nell'annebbiato cielo dell'armonia, ponesse più attenzione ai precipitati suoi pari; se li purgasse, se li limasse un po' meglio; e se vicino al nuovo, al geniale, al profondo, al sublime, non lasciasse scorgere più volte l'incongruo, l'inutile, il leggiero, l'indotto, che sarebbe sì facile a tanto ingegno evitare, le opinioni tutte in sé solo riunirebbe, e proclamato l'udremmo pel miglior dei maestri, e venti delle sue opere, che già sono venti trionfi, additate sarebbero per le più perfette che immaginare si possano. Ma lo sbrigliato Rossini sdegnava cotanto onore, e contento d'essere quello ch'egli è, non curasi, per disgrazia dell'arte e nostra, di divenire quello ch'egli potrebbe" (1820)<sup>1488</sup>.

- g. "In primo luogo egli [Majer] combatte le *dottrine novelle* tendenti non già a perfezionare, ma a guastare la pittura, che sono lo studio delle statue greche e del bello ideale; secondariamente egli ebbe in mira di far conoscere in tutta la pienezza della loro luce le qualità esimie del Tiziano finora da nessuno ben rilevate; ed in terzo luogo imprende a ribattere gli errori ch'egli afferma contenersi nella vita del celebre artista, stesa dal Ticozzi. [...] Che cosa ispirano quei lineamenti ne' quali un'istudiata uniforme simmetria imprime un carattere di freddezza il cui inevitabil gelo si trasfonde nell'animo dello spettatore? [...] Lo studio del così detto *bello ideale* e delle statue greche, è uno studio limitato, che inceppa l'immaginativa, e che rende l'artista superstizioso del suo modello, mentre applicato alla natura nella sua grandezza e verità, da cui questo bello può scegliersi senz'esser copisti, la mente prende uno slancio che la conduce a grandi ed originali concepimenti" (1820)<sup>1489</sup>.
- h. "[Note del Pezzi:] Cristo in croce fra ladroni, il martirio di tanti beati, S. Girolamo nel deserto, Gesù flagellato, Gesù deposto dalla croce, per tacer di mill'altri soggetti di questo genere, presentano forse allo sguardo l'immagine del bello ideale alla maniera de' greci, dove sono le rotonde e tornite forme, dove le mosse studiate, dove gli atteggiamenti combinati con armonico artificio, dove infine quel sublime manierismo, entro a cui si vorrebbe confinar la natura sì grande nell'immensa sua libertà, sì meravigliosa nell'orrore, sì drammatica negli affetti, sì stupenda nel vero, sì infinita negli aspetti sotto cui si presenta? E quando parlo delle luttuose vicende a cui soggiacque il Redentore del mondo; quando parlo di martiri, e dei fasti sanguinosi della persecuzione contro il cristianesimo, parlo del soggetto de' più sublimi dipinti a cui diè vita immortale il pennello de' Raffaelli, de' Tiziani, de' Leopardi, de' Tintoretti, de' Giulj Romani, de' Guidi, de' Caracci, dei Domenichini, dei Paoli e di tant'altri di cui inutile reputo citare il nome! Io cerco invano nella figura di Cristo morto e deposto dalla croce del gran vercellese, quel bello ideale inevitabile, quel bello de' greci marmi, di cui mi parla il sig. Carpani; veggo Cristo pallido, smunto, contraffatto; veggo non abbellita, non alterata, ma riprodotta la natura con tutti i caratteri lugubri che le si addicono; e nel rimirar quel dipinto sento in me suscitarsi quegli affetti medesimi che mi desterebbe la vista di oggetti veri e palpabili. Deduco adunque da ciò due conseguenze che saria difficile mettere in dubbio; la prima che quel bello ideale,

<sup>1488</sup> *Del Bello ideale e delle Opere di Tiziano. Lettere pittoriche di Giuseppe Carpani. Edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'autore. – Padova, 1820, in 8° di pag. 123, dalla tipografia della Minerva, ivi, V (1820), 20, pp. 166-84.*

<sup>1489</sup> *Del Bello Ideale e delle opere di Tiziano, lettere di Giuseppe Carpani; edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'autore..., «Gazzetta di Milano», 1820, n. 299 e 327, rispettivamente pp. 1193-96; 1305-08.*

di cui i marmi greci sono i modelli, ben lungi dall'essere *necessario* e molto meno *inevitabile*, è anzi da evitare se trattasi di riprodurre sulle tele avvenimenti che succedono tutto giorno, o la cui tradizione è positiva, e non già avvenimenti immaginari attinti alle antiche favole, e nei quali tanto gli enti animati quanto le cose inanimate sono immensamente lontani dalle verità che conosciamo; e che abbiam sott'occhio; e la seconda conseguenza si è che se *ogni artefice e Tiziano medesimo avessero dovuto valersi di questo bello inevitabile e necessario*, come afferma il sig. Carpani, non avremmo né il martirio di S. Pietro, né Cristo alla colonna, né la storia dipinta di tanti tormenti, sciagure, supplizj, ne' quali non il bello ideale, ma la natura qual è, sublime anche nelle sue anomalie, nei suoi contrasti, e dirò perfino ne' suoi difetti, è riprodotta con un magistero che rende infinitamente superiore la pittura alla statuaria, non che indipendente affatto l'una dall'altra, e che farebbe meravigliare gli stessi sommi artisti della Grecia, se ai nostri tempi non avessero da opporre alle nostre gallerie che i loro musei" (1821)<sup>1490</sup>.

- i. "La pittura si estende all'imitazione di tutto ciò che vediamo ed alla rappresentazione di quanto può creare una fervida fantasia, nutrita di tutte quante le idee; [...] la scultura si limita a minori voli, perché rattenuta da minori mezzi, e [...] l'architettura, quantunque sia atta ad imprimere il sublime alla maestà delle sue moli, nondimeno si riduce nella massima parte alla scienza del calcolo e delle proporzioni. [...]

La pittura in altro non consiste che nella imitazione: ed è questo un singolare privilegio degli uomini, il quale, combinato coll'intelligenza che prevede, col giudizio che raffronta, colla riflessione che sceglie, diventa suscettivo di un grado tale di perfettibilità da produrre i conosciuti miracoli dell'arte. [...]

Egli è fuori d'ogni dubbio, l'imitazione pittorica deb'essere, quale definilla un moderno illustre scrittore, una contraffazione. Con essa si dee generar non l'illusione, ma l'inganno [...]. Che l'oggetto contraffatto poi non vada esente da difetti, ciò a nulla ammonta: riguardo allo scopo dell'imitazione basterà che le stesse macchie e la stessa impronta si riscontrino nell'originale. [...]

A malgrado talvolta della mancanza di filosofia siamo costretti ad encomiar[e] e ad apprezzar[e] certe opere], e questo sentimento di preferenze è in noi prodotto in ragione del divario che corre fra i pregi filosofici e quelli della verità. I primi non si considerano se isolati, i secondi stanno da sé, perché ad onta dei rumori degl'idealisti esercitano con attrattive più possenti maggior impero sopra di noi. Oh se vedeste gli stessi banditori del bello ideale come vinti rimangono dall'incanto alla vista di una mesta scena pennelleggiata dai David Teniers, dai Gerardo Dou, dai Rembrandt, dai Vandych e da tant'altri naturalisti olandesi e fiamminghi! Non sanno staccar gli occhi da quelle tavole, e stupirete... fu esibita talora maggior copia di numerario per un toro del Potter di quella che fu sborsata per un quadro di Raffaello, del Possino, di Guido, e per tante altre opere del più corretto ed elevato stile" (1825)<sup>1491</sup>.

- j. "Io stimo essere il colorito l'anima della pittura, e che più facilmente può perdonarsi qualche inesattezza nel disegno o qualche mancanza nella composizione, che non un cattivo o falso colorito. Un bel colorito fa piacere anche nei quadri mediocrementemente disegnati, mentre invece un quadro ottimamente composto e disegnato, allora quando i colori non vi corrispondono, può essere ammirato bensì, ma non diletterà. La scuola Veneziana ad onda dei rimproveri che ora le si voglion muover contro dai puristi della pittura, formerà sempre la delizia di coloro che giudicano a seconda delle impressioni dei propri sensi" (1829)<sup>1492</sup>.

- k. "Non mancano però molti saccenti in fatto d'arte che pretenderebbero di vedere gl'intagliatori seduti a scranna dettare insegnamenti, modificare o correggere le opere de' pittori classici originali. Questa presunzione è appunto quella che nuove, che irrita, che sfigura ogni cosa. È dovere dell'arte che copia ed imita, il tradurre senza alterazione veruna e dare nel genuino suo aspetto le opere che riceverterò il voto universale, senza arbitrare menomamente per migliorarle. Gli uomini grandi impressero ne' loro lavori la loro fisionomia e siccome nelle fisionomie stanno anche talora alcune piccole irregolarità caratteristiche che non si saprebbero eliminare senza vulnerare la cosa col rischio talora di far peggio, da ciò nasce un dovere di moderazione, di rispetto, anche per quelle licenze che sfuggirono al pennello de' classici maestri, talvolta perché invisibili ed offuscate dalle somme bellezze, talvolta come inevitabili poste in bilancia con maggiori avvantaggi, e talora persino felici, come nella musica i

<sup>1490</sup> G. CARPANI, *Pregiatissimo sig. Estensore*, ivi, 1821, n. 4, pp. 13-16.

<sup>1491</sup> *Discorso letto nella grande aula dell'I. R. palazzo delle scienze ed arti in occasione della solenne distribuzione de' premi nell'I. R. Accademia delle belle arti fattasi da S. E. il sig. Conte di Strassoldo presidente del Governo in Milano il giorno 30 agosto 1825*, «Biblioteca Italiana», X (1825), 40, pp. 128-39.

<sup>1492</sup> *Roma. - Studi de' Pittori. Cav. Vincenzo Camuccini romano*, «Eco», II (1829), n. 81.

semitoni che s'accostano alle dissonanze e toccano in quei perigliosi confini un sublime a che non si attinge e non s'intende se non da coloro che sentono profondamente il senso del bello" (1833)<sup>1493</sup>.

- l. "La grand'opera dell'umano incivilimento si svolge con tale rapidità a' nostri sguardi, che quasi non possiamo tener dietro a questa elettrica scintilla comunicata dall'una all'altra nazione. Mercè l'avvicinamento di tanti lumi, le arti belle medesime raggiungo a poco a poco quella perfezione, a cui, né per veruna forza individua, né per verun municipale sistema, è dato d'arrivare. [...]  
Chiamata in tal guisa la pittura a un sublime finora sconosciuto, divenne altresì monumento storico, rappresentazione fedele della verità sia nei costumi, come nelle espressioni; scuola in fine di moralità pel suo parlare eloquente ai sensi della moltitudine. [...]  
Col fine di voler appieno imitare la natura, [tra gli artisti più giovani trova aderenza un madornale errore] la mancanza vogliam dire di unità. Ben è vero che naturalmente le azioni così non si aggruppano, come per far ispizzare il protagonista è costretto di disporle il pittore. Ma in natura si hanno tanti mezzi per conoscere il soggetto dell'interesse principale, che all'arte non sono conceduti. Laonde è mestieri di calcolare la potenza dell'arte medesima per non esigere ciò ch'essa non può ottenere; altrimenti quegli episodj staccati i quali se in natura, e dalle voci e da infinite circostanze ricevono un certo vincolo, nell'opera dell'arte non danno invece modo di scoprire il principale, come avviene appunto in quella del sig. Servi ove è malagevole di ravvisare Niceta. Non per tanto noi siamo avversi a chi compone intrecciando gruppi teatrali per far che qualche figura od un qualche braccio piramidi e formi una linea convenzionale. Salvato il pronto riconoscimento del protagonista, noi ameremo sempre una prudente naturalezza nella composizione, ed in questo Vernet, West, Benvenuti, Camuccini e parecchi dei moderni saranno per noi gli autori più segnalati" (1835)<sup>1494</sup>.
- m. "Come fosse poeta, avvivato dall'estro e acceso nella lettura della storia, inventi la scena, disponga i gruppi, indovini gli effetti della luce, s'investa delle straordinarie passioni, e queste esprima coi caratteri propri di esse, e finalmente trovi quel tutto valevole a scuotere l'animo dello spettatore" (1836)<sup>1495</sup>.
- n. "In certo mio gramo libriciattolo, inteso a gettare qualche considerazione sullo stato presente della pittura storica italiana, ho procurato di far conoscere che gli artisti di questa bella regione non sono punto scorretti, né manco si mostrano manierati; son peggio *convenzionali*; col quale appellativo intendo significare ch'essi, in luogo di seguire il vario che ci offre sempre natura, si fabbricano un sistema di operare fisso stazionario, da cui non si dipartono più mai. Né crediate punto ch'essi di ciò si vergognino, o ne ribattano l'accusa, che anzi di tutt'i loro nervi si fanno vanto di mostrarsene teneri; ed invece che reputar questa una colpa, la tengono in conto di merito, od almeno la considerano siccome una potente necessità congenita alla condizione dell'arte. Ecco di qual maniera ragionano essi: dicono la pittura storica, al paro delle sorelle, non poter esistere senza l'aiuto di certe convenzioni, le quali appunto costituiscono le modalità adottate da ciaschedun pittore, e formano quell'aggregato di peculiari maniera che suol chiamarsi *stile*. Essere giocoforza che queste modalità si riproducano in ogni dipinto di un pittore, siccome quelle che sono ingenerate dalla sua abituale maniera di sentire e di operare. Perciò aver avuto convenzioni, ch'è quanto dire maniere proprie, Tiziano, Correggio, Raffaello medesimo; né per questo nessuno andar oso affermare essere quei sommi lontani dalla verità. Questo discorso è bello e buono; ma racchiude più errori che non si pensa. L'individualità dello stile non era in quei grandi se non un mezzo quasi a dire meccanico, attagliato ad ognuno di essi, onde rappresentare sconvenevolmente l'unico modello che tenessero sotto gli occhi, la natura; ma in verun modo non se ne valevano poi per falseggiarla, siccome fanno (bisogna pur dirlo) la maggior parte degli artisti nostri, i quali non procacciano né di modificare lo stile loro alle infinite varietà del vero; ma si foggiano di lor capo alcune formole invariabili, alle quali hanno il mal vezzo di adottare quanto si propongono d'imitare col pennello. Un così pessimo sistema soltanto è, lo ripeto, quanto io nomino *convenzione*, non l'altro, che mira a procurarsi uno stile proprio ed originale. Questo non cerca l'ideale che nella stessa natura, vale a dire in un'accorta scelta di parti belle ma sempre vere; quello si crea un tipo a suo modo per nulla conforme a verità. Chi volesse rintracciare le cause del morbo appestatore su cui favello, credo lo ritroverebbe in due troppo radicati pregiudizi sull'educazione odierna: un'erronea idea su ciò che veramente debba intendersi per bello ideale; la sciagurata pendenza a quel misero scopo, così predicato pur troppo anche nella nostra età novatrice,

<sup>1493</sup> A. Z[ANETT]I, *Sulla nuova pittura a fresco di A. Gegenbaur*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 1, pp. 20-23.

<sup>1494</sup> (P.), *Esposizione nelle sale della I. R. Accademia delle belle arti in Venezia*, «Apatista», II (1835), n. 31.

<sup>1495</sup> F. ZANOTTO, *Pubblica Esposizione nella I. R. Accademia Veneta. – Filippo Giuseppini Una scena del Diluvio*, «Gondoliere», IV (1836), n. 80.

*l'arte per l'arte*. Chi potesse esattamente noverare i danni che risentirono le discipline del bello da queste due parole o fraintese, o volte a fallace meta, o figliate da mal solidi principi, credo che scoprirebbe la fonte di tutti gli errori che le contaminarono, scoprirebbe ch'esse sole ingenerarono il convenzionale, ch'è quanto dire, il falso; scoprirebbe che il guasto ha penetrato del paro *la forma*, ch'è la scorza dell'arte, come il *concetto*, che n'è il midollo e la vita. [...]

Cominciamo dunque da quelle che riguardano la forma...

La parte forse più sozza di così fatta belletta è il disegno. I giovani, usi a veder tutto giorno statue e bassorilievi romani e greci, avvezzi di continuo ad attingere soltanto da quelle fonti, a non ritrarre che da quei modelli, così fattamente hanno l'occhio sovra essi, che involontariamente li ricopiano, anche quando osservano il vero, o, per dir meglio, adattano il vero alle forme di quei modelli. Da ciò ne viene che, invece di farsene fedeli imitatori, lo riducono all'archetipo che hanno già fisso nella mente, e quindi lo falseggiano, credendo della miglior fede di aggiungervi correzione. [...]

Se nella infinita varietà sta appunto uno de' grandi pregi del vero, perché mai ridurre a poche nomre invariabili questa stessa mirabile varietà? [...]

Meditate, meditate sul vero ed anche sugli artisti che non ebbero convenzioni, siccome i quattrocentisti, e vedrete che il vostro disegno sarà anch'esso vario, vago, vivo, spontaneo, e spoglio affatto di quelle formole fisse che lo rendono peggio che scorretto, affettato.

Io penso per altro che non l'imitazione dei soli tipi greci conduca la matita degli artisti a simili convenzioni del disegno: penso vi concorra un'altra causa potentissima, cioè il grande amore al disegno improvvisato che si denomina *schizzo*. Codesto, che dovrebbe tenersi siccome soltanto un mezzo di esprimere il pensiero di una composizione, è ora divenuto quasi un'arte che si studia al paro del colorito e del chiaroscuro; un'arte a cui alcuni si consacrano intieramente, senza toccar mai pennelli. [...]

Non è da dire quanto sia lontano dal guadagnare la profonda e corretta cognizione del disegno quell'artista che ha sudato molto solo per farsi una bella maniera di schizzare. Per far vedere in questa parte molta prestezza, ed un segno che sia generalmente applaudito, bisogna ch'egli si componga certi modi tutti di convenzione, certe squadrature, certe rette inevitabilmente alternate colle curve, le quali senza essere conformi per nulla a verità, ne rammentino almeno dalla lunge gli effetti. È poi necessario che tutti questi segni, constando di piccole dimensioni, abbiano come un'impronta di esagerazione, e direi quasi di caricatura; senza cui è vano sperarsi il nome di prode maneggiator di matite. Quando avvegga che un pittore s'avezzi ad operare in così fatta maniera, sarà piuttosto impossibile che difficile egli non porti quell'abborrito segno convenzionale anche nelle figure disegnate in grande sopra di un quadro. Che ne succede allora? In piccolo quei difetti o non si scorgono, od anche allettano, se disgelano caldezza d'indegno; ma in grande infastidiscono, raggelano l'animo, non vi destano quelle care impressioni che vi fa suscitare il vero. [...]

Ora non c'incresca gettar lo sguardo sulla variegata e lussureggiante tavolozza dei nostri artisti per discernere, anche fra quelle cospicue lacchi, fra quelle mummie, quegli oltremare, qualche miasma di convenzione. Mi sembra che il colorito de' moderni pittori, anziché di questa pessima pece, sia brutto d'errori e di difetti: pure affatto affatto non va senza. È, per esempio, non già difetto ma convenzione quel porre costantemente, siccome fanno la maggior parte de' nostri pittori, teste e nudi succosi per caldissime tinte sopra campi grigiastri e freddi, quasi che la natura non ci offerisse tanto di spesso il contrario, senz'apparire per questo né disarmonica né sgradevole...

È pure, a mia sentenza, convenzione riprovevole l'affettato contrasto dei freddi coi caldi nelle carni che così spesso veggo usato da alcuni artisti. Vero è che per meglio far apparire una parte luminosa e come a dire bagnata dalla luce, molto gioverà porla dappresso ad una livida e quindi fredda; ma non indovino il perché si abusi tanto di certe tinte turchinicie composte di nero lapis e di oltremare: io quelle tinte non seppi mai scorgere nel vero [...]. Mi paiono pure degni di molto rimprovero certi colpi di pennello di un colore falso ed affatto convenzionale, che vengono di frequente gettati arditamente sulle carni, e che gli artisti chiamano *risoluzioni*. [...] Da chi appresero dunque i nostri pittori? Forse dalle false istituzioni, forse da soverchia pendenza all'imitazione delle tele dei sommi, ora troppo alterate dal tempo per poter giovare come utile modello?

Non so se io debba chiamare convenzionali o difettose le tinte che usano gli italiani pittori nelle ombre delle carni: questo so per certo, che il più delle volte mancano di trasparenza, di freschezza e quindi di verità. [Se a loro importasse il vero], si trascinerebbero ombre vaporose, fuse assai, che, risolte qua e là con sapienti tocchi, apparirebbero trasparentissime. [Biasimo] quei giovani [che] usano nei loro dipinti di certe tinte locali, lucide, nette, pulite così che ogni figura diresti lasciata allora allora alla più squisita toletta. Un colore sì fattamente brillante tanto nelle ombre che ne' chiari toccano alla spedita con sapienti colpi di pennello, grassi, fermi, che appalesano una gran sicurezza nell'operare; ma che uniti a quel tingere vago e smaltato fanno in modo che i personaggi d'un quadro rendano somiglianza non già d'uomini vivi, ma di fantocchini di maiolica. Il vero non fluisce certo coll'esempio di così fatto sistema: guardatelo anche nelle tinte più lucenti, più gaie, e vedrete sì le parti colpite dalla luce offrire i colori più briosi; ma le ombre vi mostreranno un composto confuso di tutte le locali che gettano



sovra quelle i propri riflessi. E sono appunto queste tinte cotanto sporche che fanno meglio risaltare le nitide, le quali se belle e lucide fossero per tutto, offenderebbero l'occhio con mille disarmonie. Quel pittore che meglio saprà imitare senza esagerarla questa sapiente legge della verità, e quello procurerà a' propri quadri la stessa mirabile fusione, la forza di tingere stessa, che rende sì ammirandi i dipinti di Tiziano, di Correggio, di Paolo. Sì, anche nella pittura bisogna operare come nelle lettere: bisogna saper a tempo sacrificare: non voler per tutto sfoggiare un bello nemico, veramente il più terribile del bello [...]. È il contrasto solo che procura le giuste idee di relazione fra grande e piccolo, fra vile e generoso, fra bello e brutto. È per la via de' contrasti che la natura ci presenta i suoi mille svariati e sempre divini accordi. E chi sente dentro di sé la potenza di lanciarsi ai voli più arditi dell'arte, deve cercare di continuo contrasti, non i fittizii, non i convenzionali, non i falsi; ma quelli che ad ogni piè sospinto il vero non cessa di presentarci.

Parrebbe che tutte le enunciate convenzioni fossero anche soverchie per rendere poco degno di lode il colorito de' pittori italiani d'oggi giorno; pure un'altra ve ne ha, la quale ho voluto serbare per ultima, perché di tutte mi par più ridicola. Vero è che i migliori fra i nostri artisti non v'inciampano; pur non ostante invade la mediocrità, che val quanto dire il maggior numero, e tanto basta perché si debba fulminarla di anatema. Ecco su qual solida base l'appoggiano que' grammi pittorelli. L'occhio (pur troppo) è avvezzo a trovar gradevole nelle produzioni d'arte la figura piramidale: per ciò stimano essi meritar molti encomii se portano cotesta forma anche nella distribuzione delle loro tinte.[...]

Tutte le colpe che finora apposi ai nostri pittori storici non appartenendo che alla forma dell'arte, rimarrebbe ad essi ancora un vasto campo a distinguersi, nel quale potrebbero con usura compensarci dei notati difetti: intendo dire il concetto dei loro dipinti; perché il concetto da sé solo, quando sia profondamente sentito, ed espresso con tutto il lancio dell'anima, basta a trasfondere nell'osservatore vive e generose emozioni. Sì, lo ripeterò mille volte, la bellezza del concetto basta a far pregevole un dipinto; ma sciaguratamente neppure questo pregio, solo solo, ci è dato rinvenire ne' quadri degli odierni pittori italiani.

Comprendo bene che nei soggetti religiosi è troppo difficile possano i moderni pareggiare i sommi antichi. Allora i pittori portavano nell'animo un puro, vergine, soave sentimento cristiano; il loro cuore era infiammato dalle candide leggende delle età mezzane. Essi credevano, sinceramente credevano, e quindi quella fede sapevano trasfondere nei volti e negli atti dei loro Santi e delle loro Madonne. [...] Era poi naturale che più gli artisti s'allontanavano dall'intimo senso religioso, più dovessero cadere in quel culto esclusivo della forma dell'arte, che, rispetto alle ispirazioni cristiane, diventa una specie di scetticismo, un panteismo naturalista. Dovevano di necessità volgersi a rappresentare o le scene più comuni della vita, o quelle d'una religione allettatrice dei sensi, tenera della forma come i miti degli antichi, ovvero gli altri fasti della storia che permettevano di sfoggiare tutte le pompe esteriori dell'arte. Questa rivoluzione cominciò già al cadere del quattrocento, quando ogni sentimento cristiano cesse il luogo ad un abbietto sensualismo: crebbe sotto varie fasi e con varia fortuna sino a' di nostri. Giunta finalmente questa nostra epoca progressiva, pareva che la pittura veramente storica, quella che mira a riprodurre le magnanime gesta delle nazioni, dovesse toccare il suo apogeo, sia che trattasse soggetti antichi, o quelli dell'evo mezzano, o le più domestiche scene della società presente. La coltura fatta abituale e facile a tutte le classi, i libri di storia posti fra le mani di tutti, monumenti, costumanze civili, armi, arredi, le varie architetture, meditate e rese pubbliche colla incisione e colla stampa, erano tutti elementi che parevano offrire agli artisti il mezzo di dare ai loro concetti il carattere dei tempi, e la convenienza storica e filosofica propria ad ogni soggetto. Pure l'arte a questo passo non giunse; pare anzi non vi sappia giungere; e perché?...

[Nelle tele dei contemporanei] v'è un artificiato, un teatrale che non vi accende, non vi rinfuoca, non vi agita. [...] Ora ascoltatemì, che proverò a dirvi le ragioni che ingenerano tanta mortale freddezza nei concepimenti de' nostri italiani pennelli. L'invenzione e la composizione, che dovrebbero essere le parti in cui l'artista più che in tutte le altre effondesse sincero e spontaneo il sentimento e l'affetto che dentro lo muove, sono quelle invece nelle quali i nostri moderni Parrasii si mostrano più affettati e convenzionali. Né la cosa può camminare diversamente. I trattatisti ed i precettori delle accademie insegnano su ciò regole così aride, così invariabili, ch'è impossibile al giovinetto pittore di non formarsi un sistema e per così dire una formola sola, col mezzo della quale vorrà poi svolgere ogni suo pensiero, disfogare ogni bollore della fantasia, ogni sommovimento del cuore.

Pare impossibile che sia venuto in cervello ad esseri ragionevoli di prescrivere regole sull'invenzione pittorica, che di sua natura non può ammetterne alcuna [...]. Uno in particolare fra questi mezzi, che scorgo lodato e raccomandato caldamente da tutti, parmi il più da fuggirsi, quello che possa condurre la mente del giovanetto a smarrire la giusta via da tenersi nell'inventare. Dicono essi, i citati teorici, che è forza le figure presentino sempre, a fine di piacere, non un'azione già terminata, ma sospesa, perché ciò comunica ad esse un soffio di vita, uno spirito per cui paiono muoversi ed agire. [Questo principio induce i giovani] a non segnare mai stabili sui piedi le loro figure, ed a lanciarle in movenze difficili, contorte [...].

[La continua imitazione degli antichi poi] ha prodotto un altro male più grave ancora. Il giovanetto, sicuro di aver in essi una norma, e di trovarla più facile della stessa natura, perché meno varia, non si cura più di guardare il vero nelle infinite sue differenze; ma riproduce di leggieri le pose delle statue che ha tutto il giorno sotto l'occhio [...]. Egli poi non esamina tanto per la minuta, se le mosse usate dai Romani e dai Greci convengano agli uomini del medio evo ed ai proseliti della croce. [Esemplificazioni. Quindi affronta l'uso di ritrarre i personaggi da incisioni e disegni].

Quasi non bastasse a farci uscire dal vero l'imitare le pose delle statue o dei concepimenti de' grandi maestri, molti artisti si sono da qualche tempo dati a ritrarre il pensiero delle loro figure dai movimenti affettati ed esagerati dei mimici e dei comici, sperando così dare più vita e più dramma al soggetto ch'essi devono trattare. Pendenza veramente fatalissima per l'arte è questa, che hanno molti, di prendere la scena ad esemplare dei loro quadri. Non riflettono quegli artisti come l'attore anche il più abile è forzato ad oltrepassare negli atti i limiti del vero, se vuole rapidamente e gagliardamente trasfondere nello spettatore i sentimenti che gli escono dal labbro. S'egli non si diparte mai da quanto gli offre la verità, arrischia di lasciarci languidi e freddi; perché noi, seduti sopra una scranna a grande distanza da lui, abbiamo bisogno di tratti e di movimenti marcati, e, come a dire, risentiti alquanto, per seguire l'azione senza incertezza e venirvene commossi. Il comico, il cantante possono paragonarsi, io credo, alle decorazioni dipinti fra cui declamano, al belletto di che si infardano il volto. Guai se colorite le tele da teatro con ogni scrupolo secondo natura, senza esagerare le tinte ed il tocco: vi appariranno gelide, sbiadite, senza effetto nessuno. Guai se l'attore vi comparirà sulle scene senza il solito rosso artificiale sul viso: lo tenete malato e quasi vicino all'ultima ora. Da tutto ciò si vede che se i giovani si daranno ad imitare i gesti anche di Talma e della Marchionni, pure dovranno di forza rovinare nel falso. – Immaginarsi poi in quali mattezza urteranno, seguendo la maggior parte degli attori italiani, i quali spingono all'eccesso persino le indispensabili esagerazioni dei sommi, confidando di potere con un mezzo tanto pessimo suscitare più forti e più durevoli impressioni. Perciò vedete, specialmente nel ballo, tutte quelle mosse contorte; tutto quel vario e forzato succedersi di stranissimi movimenti; i quali se non fossimo avvezzi a vedere sino da fanciulli, credo che ci farebbero prorompere nelle risa più sgangherate. Verrà giorno però, io lo spero e lo invoco, che le generazioni venture rideranno alle nostre spalle, se avverrà loro vengano vedute alcune delle posizioni sgangherate che ora usano i nostri ballerini

*Commentator cogli atti e colle gambe*

*D'antiche storie di Romani e Greci.*

Forse allora quelle frenetiche diavolerie scherniranno, come ora si scherniscono i tupé e le code de' nostri nonni. La moda e l'abitudine, queste dispotiche tiranne del vivere civile, fanno trovare spesso pregevoli gli atti ed i sentimenti i più assurdi, i più falsi. L'uomo, considerato in massa, non avrà mai nell'animo tanto di filosofia da sferrarsi da ogni pregiudizio, e da osservare spassionatamente i delirii della società fra cui conduce la vita.

Finchè però quelle vergognose sconcezze non vengano tolte via dal teatro, bisogna raccomandare ai nostri artisti, che nulla ritraggano da quello strano agitarsi di braccia e di gambe; altrimenti oggidì più urteranno nel falso, oggidì più ci regaleranno sulle tele pose affettate e stucchevolmente dignitose; gambe che, invece di piantar bene sul terreno, vi si appoggiano colla sola punta del piede; mani che porgono od indicano con certa grazia smorfiosa, intese a togliere, secondo il loro avviso, una soverchia rigidezza di linee. Bene disse Stendhal nelle sue *Promenades dans Rome* (tom. 2, pag. 75) che il meglio si possa dire delle figure disegnate da alcuni pittori moderni, è ch'esse rappresentano la commedia con ingegno e con anima, ma rade volte mostrano di sentire profondamente: “no, aggiunge egli, i personaggi di molti artisti del giorno sono attori che declamano bene, ed ecco tutto”. – Arrabbio veramente quando sento alcuni valenti giovani inebriarsi dinanzi ad alcune posizioni di una mima insigne, come la Ballerini: oh! Questa sì, dicono essi, ch'è grande scuola di espressione! E non vi avvedete, miei dilette, come essa dà nelle più forsennate esagerazioni, e per farsi sublime, esce dalla prima scaturigine d'ogni vero e d'ogni sublime, la semplicità? Oh! Non camminate su quelle tracce; se anche ora potrete incontrare il favore dei vostri corrotti contemporanei, verrà momento in cui una giudiziosa posterità vi apporrà marchio di puerili e di falsi. Io vengo d'accordo che l'arte drammatica potrebbe servire, anche in onta di qualche esagerazione che le è indispensabile, d'un gran ammaestramento al pittore storico. Essa varrebbe a mostrargli in atto, e come a dire resi palpabili i più teneri affetti, le più nobili virtù dell'uomo. Essa dovrebbe fargli conoscere le varie ed infinite mutazioni di un volto agitato da mille interne tempeste: essa gli additerebbe i confini dell'ira repressa e della palese; della gioia tranquilla e della esultante; del coraggio vero e della vigliacca sua maschera, la millanteria. Essa varrebbe, sì, a significargli quali movenze dieno nel vero sembianza di nobile animo, quali di abietto; quali vadano degni di essere riprodotti, quali sfuggiti.

Ma perché la mimica, almeno la italiana (chè le straniere credo di lunga mano più temperate nel gesto), potesse venire di gran vantaggio ai nostri pennelli, sarebbe mestieri essa fosse guidata per vie ben diverse da quelle che la vediamo battere ora; sarebbe mestieri mirasse solo a rappresentare una scelta verità, e non a procacciarsi denaro con un pazzo schiamazzamento; sarebbe mestieri fosse

esercitata da uomini illuminati, colti, ingegnosi, teneri di arte così difficile, e non dalla più vile ribaldaglia, da sfaccendati, da giovinastri immersi nella più supina accidia, rotti ad ogni libidine; i quali, quando hanno perduto ogni mezzo di svigorirsi nel vizio, corrono, come a tavola di naufragio, alla scena a simulare virtù ed affetti che non intesero né sentirono mai. Ma da tanto beneficio, pur troppo, siamo molto e molto disgiunti noi Italiani, ostinati in quel delirio di approfondire a manciate il frutto delle fiacche industrie dei più fiacchi commerci, ad arricchire le sirene del canto; e dementi così da non gettare un obolo per l'incoraggiamento dell'arte drammatica; di quell'arte che potrebbe farsi maestra di virtù e di civili costumi; di quell'arte che varrebbe ad umidore gli occhi di nobili lagrime, a porci sulle labbra un sorriso non menzognero, non amaro, non beffardo; il delizioso sorriso delle oneste dilettazioni. Anche però così scaduta, anche così svillaneggiata, la drammatica esercita sui nostri animi, come su quelli degli artisti, una fatale influenza. Non è a dire come il teatro sia, anche alla nostra insaputa, norma di molte indifferenti ed essenziali azioni della vita. Non è a dire come il teatro ci addomestichi a certe affettazioni, a certe artificiose maniere, anche a certi delitti che, se fosse stato migliore, o non ci insozzerebbero o ci desterebbero il riso.

Perché, perché, artisti compagni di mia giovinezze, invece che idoleggiare quelle detestabili convenzioni dei comici, non seguite la verità; la verità sempre così bella, sempre così varia, sempre tanto ricca d'affetto? [...] Quella potente penna di Giuseppe Bianchetti bene disse nei suoi eccellenti discorsi sullo scrittore italiano, che "la mancanza dell'abitudine negli artisti ad osservare e meditare produce nelle arti quel ripetuto, quel freddo, quel convenzionale da cui pochissimi lavori vanno affatto salvi, e che tanto offende la verità, e porci la bellezza". [...] Artisti miei, vedete in qual precipizio siete minacciati di rotolare, se non ismettete il mal vezzo di togliere dalla scena le pose delle vostre figure! [...] Sommamente mi meraviglio come quell'ingegno castigato e purissimo, ch'era Leonardo da Vinci, consigliasse ne' suoi precetti al pittore d'imitare i movimenti de' muti, i quali parlano colle mani, cogli occhi e con tutta la persona nel voler esprimere il concetto dell'animo loro. L'Algarotti, nel lodare a cielo il gran senno di questo precetto, ammonisce d'imitare quei movimenti con gran discrezione, onde non riescano esagerati di soverchio. Ma era pur meglio che il letterato cortigianesco dicesse a dirittura che quel consiglio era falso. Infatti i muti non hanno che i gesti per significare i loro sentimenti, mentre agli altri bastano le parole: perciò ne viene che il gesticchiare dei muti non possa in niun modo corrispondere a quello dei parlanti. Ora il pittore deve forse rappresentare dei pantomimi, ovvero degli uomini che abbiano libero l'uso della favella?

Chi vuol dunque imitare secondo verità, secondo bellezza, dia bando alle azioni non finite, bando all'imitare i gesti dei muti; e soprattutto bando, ostracismo, perpetua condanna a tutto quel teatrale, a quell'affettato tolto a prestito dalle scene, che urta nel peggiore de' vizii, il falso. Il bello sta chiuso sempre nel vero; e Dio è il sommo d'ogni bellezza, perché è il sommo d'ogni verità.

Uguali se non forse maggiori convenzioni troviamo nel modo con cui i moderni pittori italiani compongono o distribuiscono i loro quadri. Non vediamo più, è vero, quelle sconcezze, quella viziosa distribuzione dei buoni barocchi [...]. Ma scorgiamo però in quella vece certe affettazioni che vanno lungi dal vero, e mostrano quella fatica, quello studio che dovrebbe sempre celarsi per non correre pericolo di veder nell'osservatore ammorzato, illanguidito ogni affetto. Ecco, per esempio, in ogni tela de' nostri odierni artisti il personaggio principale sempre collocato nel bel mezzo e rivestito di abiti più appariscenti, illuminati d'una luce più viva del resto. Ecco starsi vicino a lui figure o piegate, o ginocchioni, o sedenti, perché giovani a foggia il gruppo primario a mo' di piramide; linea, la quale, siccome delle altre più armonica, i pittori pongono a forza nelle loro composizioni. Gran delitti contro la povera convenienza ha fatto commettere quel benedetto delirio di voler far piramidale le storie! Ecco nei lati del quadro quegli inevitabili due, o soldati, o schiavi, o servi, che, pari ai confidenti delle tragedie classiche francesi, indicano col dito l'azione principale, quasi che l'osservatore non avesse occhi per vederla. Ecco posto sul dinanzi od una sedia, od un panno, od un tronco d'albero, o qualche accessorio arditamente dipinto, perché serva, direi quasi, di quinta a tutta la composizione. Scorgete un gruppo in isbattimento contrastare con uno intieramente illuminato; le linee del fondo incrociarsi con quelle delle figure, e mille altri tali stentati artifizii, i quali appalesano come nella moderna educazione artistica, invece che istillare l'affetto, formare l'occhio a conoscerlo, il cuore a sentirlo, si tenta ogni via per estinguerlo, od almeno per raggelarlo coi ghiacci di un ordine, di una legge fissa, la quale si fa impaccio e morte, non ala del genio. [...] Perciò leggiamo nei giornali esaltato a cielo l'Ugolino del Diotti, che per mostrare orrendamente l'interno cruccio che dentro lo rode e lo impietra, si sta (chi il crederebbe?) nella positura in cui l'Alighieri descrisse quel negligente che

Sedeva ed abbracciava le ginocchia.

Oh! la correzione nel costume, una dignità di movenze tolta a prestito dagli antichi, architetture grandiose, stoffe bene imitate, sono cose lodevolissime; ma non bastano a toccare il cuore, non bastano a raggiungere la vera espressione. [...]

Tanto giorno verrà per noi [...] quando l'artista italiano avrà abbandonata la più fatale delle convenzioni, quella di trattare argomenti per nulla acconci ai bisogni, ai costumi, agli affetti che oggi serriamo nell'anima: argomenti che parlano una favella morta, una favella difficile, che ha d'uopo ben

altro che di chiose e lessici per essere compresa. Allora solo, quando si proporrà di volerci commuovere con argomenti gagliardamente sentiti da tutti; a tutti gagliarda molla a suscitare la passione e l'affetto: allora, allora solo si accorgerà [...] che l'arte classica, l'arte improntata di antiche tradizioni ch'egli tiene boriosamente fra mano, non è l'arte che possa parlare al cuore, accendere la fantasia, infiammare l'entusiasmo; non è l'arte che possa spingere a magnanimo sentire, ad un operare più magnanimo; non è l'arte che valga a sollevare lo spirito al di sopra di questa fragile creta mortale” (1839)<sup>1496</sup>.

o. “Confidiamo finalmente che egli comincerà il primo fra noi a considerare quest'arte divina, non solamente sotto il lato tecnico, come fecero tanti che il precedettero, ma sì veramente sotto quello spirituale, e ne apprenderà come essa sia potente ad infondere gagliardi affetti, ed a parlare, al paro della eloquenza e della poesia, una efficace parola che valga ad alzare la dignità dell'uomo, a correggerlo, a farlo migliore. È omai tempo che lo storico della pittura non più differenzii il merito d'uno o d'altro maneggiator di pennelli da un miglior colorito o da un più castigato disegno: non più confonda il vero artista, questo soffio dell'alito di Dio, quest'essere benedetto da fortuna che di franca ala si impenna e vola sicuro dalla terra ai cieli, col semplice coloritore, cui solo pregio è di armonicamente disporre le tinte che coprono l'uomo ed il creato. È omai tempo che si dimostri essere la forma dell'arte veste soltanto, non midollo, non spirito; la moralità sola formarne lo scopo” (1839)<sup>1497</sup>.

p. “Cosa manca all'arte italiana? [...] Le manca, dicono certi filosofi, l'entusiasmo e la fede; poiché senza entusiasmo e senza fede l'arte non fu né sarà mai efficace. Credo in fatti che questa sia dolorosa ma pur grande verità, poiché siamo ridotti a tale che più in nulla crediamo. [...] Non animate dall'affetto, cui solo alimento è la fede, quindi non incitamento all'effetto, [le arti] si presentano languide, insignificanti; operano o per sete di lucro o per inganno dell'ozio; non comprendono e non sono comprese, perché non parlano una parola, perché non trasfondono un sentimento. [...]

Questo discorso sarà bello e buono finché si tratta della parte spirituale dell'arte; ma colla materiale, colla tecnica non c'entra affatto; eppure la tecnica zoppica non poco. Come spiegar questo fatto? Non vedo che una via sola. Io porto opinione che se gli artisti ora nulla credono nell'alta missione dell'arte loro, e perciò difettino di espressione, credano poi male in quanto appartiene ai mezzi pratici, e perciò manchino di verità, quindi di bellezza. [...]

*Verità, verità*, sia l'oriflamma dell'arte, e sventolando questa sacra bandiera, essa convochi alla crociata popolo, artisti, critici e mecenati; cerchi non altro che il conquisto del vero, e le opere de' suoi proseliti raffronti a quel grande ed unico modello. [...]

I Grandi Corsi ... Pittura. [...] fu dato a soggetto *Achille che si ridesta alla gloria nell'atto di accettare le armi da sua madre, mosso dai di lei eccitamenti per prendere vendetta della morte di Patroclo*. [...] Senza toccare qual grave danno portato al sacro fine dell'arte col far ripetere quelle viete ed insignificanti fole che invitano allo sbadiglio ogni creatura di buon senso, è poi sommo lo scapito che ne risentono i giovani a rappresentare uomini che essi tengono interamente ideali, e di cui la terra non serba per essi più il tipo. Che fanno allora? Invece che cercarne nella verità il carattere e le passioni che devono agitarlo, le rintracciano nei loro cervelli; o, ciò che è forse peggio, nei marmi antichi. Da questo ne viene che sempre più si allontanano dallo studio della natura, e che si abbruttano di convenzioni ancor peggiori di quelle che sono insegnate loro dalle accademie. Che non si tardi per carità a smettere i soggetti eroici e mitologici, altrimenti le arti daranno presto segni di immedicabile cancrena.

Infatti livide macchie cancrenose appariscono manifeste nei dipinti storici che furono esposti quest'anno al concorso. Tuttoché il libretto che fu stampato abbia detto lusinghiere parole intorno ai N. 1 e 2, pure confesso che mi sembrarono due tele alquanto invescate fra i difetti più volte rimproverati alla odierna pittura. Comprendo che il terzo dipinto, opera del signor Mauro Conconi di Milano, è migliore degli altri due; ma se, come dice il su citato libretto, non è *mantenuta la unità del tempo; la Dea non è ben collocata; se con soverchi lividi colorata; se Achille, lontano troppo dall'età e dal carattere che ci vengono descritti da Omero, perché premiarlo? Perché le forme eran belle*, dice il libretto, *incensurabile lo stile, sommamente vere le espressioni*. Sarà tutto questo; ma, domando io, come può essere vera l'espressione quando il carattere è falsato? E poi chi oserà chiamar vera espressione quella di un uomo che dovendo essere vivamente infiammato dall'ira, a cui, come dice Omero, *gli occhi sotto alle palpebre scintillavano terribilmente a guisa di vampe*, s'acconcia in gentile posa da ballerino, e componendosi, come se dovesse cominciare un *a solo*, piglia in mano con affettata grazia l'elmo e la spada recatagli dalla madre? Questo si chiama andar in traccia di atti

<sup>1496</sup> P. SELVATICO, *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, «Rivista Europea», II (1839), 2, pp. 273-314.

<sup>1497</sup> ID., *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti dal professore Giovanni Rosini*, ivi, 3, pp. 365-68.

smorfiosi, non *di vere espressioni*; si chiama fallar di botto il soggetto; si chiama porre il nome del fierissimo Achille ad un azzimato ganimede; un rovesciare la storia, e colla storia il buon senso. In quanto alle *belle forme*, in quanto allo *stile incensurabile*, se per così incensiere parole si intende quella bellezza tipica che bisogna togliere soltanto dal vero, e che dimostra il carattere e l'indole ed il sentire del personaggio che si deve rappresentare, dico sommessamente che lo stile del signor Conconi è tutt'altro che incensurabile. [...]

Pittura storica.

*Giustiniano degli Avancini*. [...] In un soggetto tolto dall'antico testamento ci diede a conoscere com'egli non idoleggi né la secca imitazione di Giotto e dei trecentisti, né le forme dell'antico, e come, guardando i grandi, non si proponga a modello che il vero. Il tema egli tolse dal capo XIX dei Giudici, in cui si narra [del] levita Efraim. [...] A molti parve alquanto fredda la figura del levita, forse perché non gettava le braccia e le gambe, come sogliono le figure appassionate di certi artisti; quasi che quando l'anima è veramente trangosciata, quando il dolore è profondo, l'uomo foggiasse le gambe a telegrafo a guisa de' ballerini. [...] Si legge nel volto di lui quella compassione abbandonata di chi perde una cara compagna. Si intravede che egli non ancora indovinò la causa di quella morte; ignora ancora l'ingiuria turpissima. Ma la più toccante parte di questo dipinto è la povera assassinata. Come è evidente la disperazione con cui l'infelice diè l'ultimo sospiro! Come ogni linea di quel corpo sembra ancor contratta dall'angoscia fisica e morale! E poi come è felice pensiero quella mano che convulsamente aggrappasi alla muraglia, e quivi cessò ogni moto! [...] Non puossi errare; non sono Greci, non sono Romani questi personaggi: sono tipo di chi nacque sotto la legge mosaica e sulle infuocate sabbie di Palestina.

Ma quello che ci parve più bello, più simpatico in questo dipinto è lo scorgere, così nel concetto come nella forma, ogni studio a schivare le esagerazioni, le imitazioni e quelle più odiose convenzioni, che, sotto maschera di correzione e di purezza, trascinano l'arte fuori del vero e la fanno insignificante. Potrebbe forse mostrarsi più splendido di succoso colore questo lavoro, meglio disegnato in alcune parti [...].

*Blaas* [...] rappresenta [...] un fatto di sant'Elisabetta regina di Ungheria. [...] Quanta fede in questa piccola tela, quanta ingenuità di affetti, miti sì, ma forti e belli per evidenza! La santa sembra quasi celeste creatura inviata da Dio a conforto dell'umanità sofferente. E nella placida posa del marito quanto semplice, profondo e religioso amore! Un artista di *stile*, un artista alla David, figurarsi se sarebbesi arrovellato a trovare una movenza da danzatore, tutta bitorzoluta per artificiose linee, per occhi sbarrati e per bocca aperta; invece Blaas ci porse il Margravio di Turingia semplicemente in profilo ed in un atteggiamento comune, tutto l'affetto concentrando nel volto. [...] Mi immagino che molti artisti e critici ed amatori troveranno questa tela mancante del fare largo, e delle piazze, e del succoso colorire de' Veneti: troveranno il disegno troppo vicino ai quattrocentisti, le movenze fredde, minuto il pennello; seguita troppo da presso la presente da essi derisa scuola tedesca [...]

*Podesti Vincenzo*. Con diverse intenzioni e con diversa scuola tentò un soggetto del medio evo anche il giovane Vincenzo Podesti di Ancona [...]. Presentò egli un soggetto tolto dal noto romanzo di Massimo d'Azeglio, ed è Fanfulla di Lodi che minaccia di porre a soqquadro la casa di Martino, intanto che quest'ultimo paurosamente raccolto in un alto ballatoio, gli raccomanda di non guastargli la botte ove contenevasi il troppo amato suo vino. Il campo e gli accessori sono dipinti con brio, forza ed anche verità; ma le figure peccano e per disegno e per quella vivacità di pennello che tanto è gradevole nelle piccole dimensioni. Anche nel quadretto che è vicino, il Podesti mostrò di amare i robusti effetti del Caravaggio e di Gherardo-delle-notti, ma die' un po' nel pesante...

*Menegatti Pietro*. E pur troppo abbandonollo [il vero] a distanza molta il signor Menegatti nei quadri sacri e storici che egli espose in quest'anno. [...] Posa manechinosa [di S. Bonaventura che riceve ispirazione dal crocifisso].

[Nel quadro di storia greca] volle mostrarci il Menegatti la confidenza di Alessandro nel bere, l'orrore da cui è compreso il medico, la sorpresa dei cortigiani del grande Macedone: ma per dare più evidenza a queste diverse passioni, tanto inciampò ora nell'esagerato, ora nello smorfioso; così teatralmente acconciò le sue figure da urtare persino nel ridicolo. La più falsa e sgangherata di esse è il colpevole medico, il quale così mostra fuori delle orbite gli occhi, così si aggomitola nelle spalle da sembrare un ossesso od un matto furioso [...].

*Santi* professore *Sebastiano*. Al professore Santi non può mai mancare lode di valente e caldo coloritore; così ci fosse dato encomiarlo egualmente come pensatore e disegnatore distinto. Da questa opinione non vale a distorci sicuramente la tavola d'altare che egli espose quest'anno, ove figurò la Vergine e la Maddalena piangenti sull'esanime spoglia di Gesù. Ne è fresco, trasparente, vivo il colore; ma le pose teatrali, sgangherate, macchinose; Maddalena, smorfiosamente atteggiata col capo; male panneggiata e soverchiamente gigantesca la santa Madre; alquanto volgare e nelle forme e nell'abbandono delle membra il morto corpo del Salvatore. ...

*Servi* professore *Giovanni*. Nell'unica tela esposta dal Servi ci presentò Maria de' Medici e il figlio Luigi XIII sorpresi dal cardinale Richelieu mentre fermavano il di lui esilio. Quelli che vanno di

continuo gridacchiando che i tipi devono mostrarsi acconci ai tempi, ai luoghi, ai costumi, certo avranno trovato da lodar molto in questo quadretto del Servi; poiché e volti e mani e drapperie tanto fè contorti ed accartocciati da riescire a porli in perfetta armonia col baroccome de' mobili, delle architetture, degli addobbi di quella età barocchissima. È cosa che muove a sgradevole sorpresa vedere come questo valente artista stimasse rimembrarci il carattere di quell'epoca dipingendo col pessimo e corrotto gusto di allora. [...]

Pittura di genere.

Perché siamo in tempi così miseri in cui ci tocca disgiungere dalla pittura storica e chiamare pittura inferiore quell'arte che si propone di rappresentarci le gioie, i dolori, gli affetti, del povero popolo? [...] Quanto meglio potrebbero trasfondersi nell'osservatore nobili sentimenti se, invece di presentargli e pagani riti e scettrate ignominie di barbari conquistatori, gli offerissimo quelle scene della vita domestica che noi, con letterata boria, chiamiamo volgari! [...]

*Bosa Eugenio.* [...] Diremo con franca schiettezza al Bosa che ci par di ravvisare ne' suoi gentili dipinti una pendenza alla composizione artificata che toglie spesso loro naturalezza, un soverchio amore alla piramide, ai contrasti ed a quelle studiate linee che certi professori dicono le sole da preferirsi. [...] Egli, che si fa storico delle gioie e delle angosce del povero, [...] ce lo mostri qual è, e nol corregga; e non lo acconci a movimenti teatrali e ce lo pinga nella semplice verginità dell'affetto. [...]

Paesaggio

Io credo che abbia un po' di ragione Giulio Janin di invidiare ed encomiar tanto la condizione del pittore paesista in confronto dello storico, poiché infatti al povero pittore di storia tocca, dopo lunghe e penose fatiche, lottare spesso ora colla scuola classica, ora colla romantica. Chi lo accusa di seguir troppo le convenzioni, chi troppo la verità; chi lo vuole imitatore dell'antico; chi lo sgrida, perché non ci dipinge natura qual è, senza idealismo; chi lo proclama propagatore del vizio, perché dipinge donne ignude e soggetti pagani; chi lo sbeffeggia come bacchettone, perché seguita l'arte cristiana del 300 e del 400. Niuno di questi malanni pel pittore di paesi; basta che egli ritragga con belle e vivaci maniere il vero; basta ch'egli ci alletti lo sguardo presentando con sapiente magistero le più vaghe scene della natura, perché classici e romantici, idealisti e naturalisti, pagani e cristiani lo dicano bravo e gli battano concordi le mani. E poi quante care compiacenze prova mai il pittore di paesi! Egli coll'industrie pennello può tornare dinanzi al suo sguardo quelle deliziose terre, que' monti, que' laghi che un dì avrà visitati con tanta dolcezza; che gli rammenteranno le gioie spensierate della giovinezza, una stretta di mano della sua diletta, la anela speranza di lucro e di gloria che lo accompagnava fra le maestose rovine di Roma o sotto il dorato cielo di Napoli. Egli diventa come signor del creato: ogni casa, ogni albero, ogni zampillo gli si presenta dinanzi agli occhi spumante, vero, luminoso. Egli abita tutta la terra dentro al suo studio. Che vita soave dove l'immaginazione riposa sulla realtà, e la realtà è scevera dai tanti dolori dell'immaginazione!" (1840)<sup>1498</sup>.

- q. "La popolarità del soggetto, l'ampiezza della scena, il lussureggiare dei colori, la varietà dei gruppi e delle attitudini, hanno veramente alcun che d'incantevole e di grande, che sofferma di primo tratto e sbalordisce. E la moltitudine avvezza a giudicare per l'impressione degli occhi, di rado per raziocinio o per sentimento, rapita da quell'insieme di ori, di gemme, d'avorj, di profumi, di luce, applaude senza più alla bellezza del quadro, e lo colloca primo fra quanti sono esposti. Ma la critica, che cerca l'intima ragione dell'arte, né si lascia abbagliare da una seducente apparenza, non consente in questo voto, che non osiamo neppur dire generale, e spinge l'ardimento fino a chiedere nel Podesti la bella e quieta maniera di dipingere, che scorgevasi nelle sue opere passate.

Il Podesti è un pittore distinto, anzi tra i primi che onorino l'arte italiana: il suo modo di pennelleggiare è franco, sicuro, largo forse più che non quello d'alcun altro. I suoi quadri non sentono di quel fare secco e duro, che è il distintivo della scuola romana, ma hanno fusione ed armonia di colori, vivacità senza grettezza, forza senza esagerazione. Niuno meglio di lui sa adoperare gli effetti di luce, dare intonazione ai colori, accomodare i panni, rendere infine simpatico un dipinto agli occhi di tutti. Ciò che manca talvolta al Podesti è la verità, il pensiero, la suprema essenza dell'arte, quella che non rivela ai sensi, ma che parla al cuore ed all'intelletto. Le sue composizioni, anche le più belle, sentono sempre in qualche parte lo studiato, il convenzionale, l'accademico: i suoi soggetti non sono sempre i più adatti alla manifestazione del pensiero attuale, il solo che l'arte dovrebbe incarnare, e ch'ella invece non comprende o disprezza. [...]

Duole il vederlo andare in traccia dell'effetto nell'esagerata combinazione delle tinte e nel teatrale della composizione. L'intonazione di questo quadro, in cui l'oro campeggia insieme coi colori più spiccanti, è tale che affascina l'occhio per soverchia vivacità, e ricorda troppo da vicino l'effetto delle tele da teatro. Né la composizione sente meno il manierato e il convenzionale, difetti, non sappiam

<sup>1498</sup> ID., *Esposizione di belle arti in Venezia*, ivi, III (1840), 4, pp. 100-127.

dire, se più della scuola o dell'artista. Innanzitutto, dalla scena, qual è rappresentata sul quadro, non appare bastantemente chiaro il momento dell'azione. [...] Codesta incertezza scema di gran tratto l'interesse che dovrebbe destare la composizione, tanto più che havvi personaggi, i quali mostrano non curarsi affatto della scena che sta accadendo. [...]

L'artista è stato così servo dei principi convenzionali dell'arte, che non ha rifiutato gli atti anche ignobili, quando questi gli tornavano bene ad esprimere il pensiero individuale. Perciò noi vediamo un vecchio fra gli astanti, il quale per indicare la profondità della sapienza di Salomone, si pone un dito alla fronte con quel gesto volgare che non si adopera quasi più che per beffa" (1842)<sup>1499</sup>.

- r. "Il soggetto trascelto dal Podesti per questo suo vasto dipinto, è uno de' più malagevoli a trattarsi; appunto perché le mille volte ripetuto, e quindi assai difficile a poter essere inventato con nuove maniere e toccanti. In due modi era dato al pittore di figurare il suo tema: poteva, od attenersi scrupolosamente alle parole della Bibbia, ovvero a quelle composizioni di convenzione, le quali sono adottate da secoli, così dagli artisti come dal pubblico, senza badare se sieno o meno, in opposizione colla storia. Nel modo primo serviva meglio senza dubbio alla verità storica, ed ai doveri del buon artista; ma forse toglieva al suo dipinto parte di quella evidenza che è frutto molesto dell'errore accennato. Nel secondo guadagnava, insieme a quella stessa evidenza un non so che di libertà pittoresca, e, se così posso dire, il diritto di dare alla scena del suo quadro una certa appariscenza teatrale. Poi gli si apriva bellissimo campo ad usare di quegli aiuti che valgono a far comparire l'artista un franco maneggiator di pennelli, un brioso coloritore, e soprattutto maestro nel disegnare nudi, e larghe drapperie; il segno cui mirano con voga arrancata quanti furono pittori storici dal dì, in cui Raffaello dava l'ultima pennellata alla Disputa del Sacramento, e soffocava in lui stesso la vita robusta della grande arte del quattrocento.

Il Podesti dolente di non potere usare di questi aiuti, nei quali a ragione è detto valentissimo, senza esitanza si gettò nella composizione convenzionale, e quindi ci porse, né più né meno, un Giudizio di Salomone, come ce lo avrebbero figurato i Caracci, Pompeo Battoni, ed anche forse i grandi artisti del cinquecento, quando all'arte rivelatrice ingenua del vero, surrogarono la decorativa: vale a dire, pose Salomone sopra alto trono, e rivestì, tanto il giovanetto monarca, quanto le grandiose figure de' suoi ministri, con abiti, per dir vero, non gran fatto ricordanti i noti costumi degli antichi Ebrei. Accanto al trono dello sfarzoso re, collocò mezze ignude, contro ogni convenienza, donne e fanciulletti; segnò il campo d'egizia architettura; e in ogni lato cercò, con un'arte che non sa nascondersi, i contrasti de' gruppi, e le armoniche linee, e la varietà dei movimenti, ed uno sfolgorante effetto di colorito; cose tutte le quali non possono mettersi sicuramente d'accordo con quanto narra la Bibbia di questo famoso giudizio.

Essa dice, che il sapiente figlio di Davidde, si stava a mensa con tutti i suoi servi, quando gli furono condotte innanzi le due meretrici. Perché dunque dipingerci Salomone seduto sopra il ricco suo trono, quel trono che fece costruire tanti anni dopo il fatto qui colorito? Mi si risponderà potersi congetturare che al sopravvenire delle due donne egli si fosse portato tosto in una sala d'udienza, ove, se non quello, altro trono stesse rizzato. E in tal caso, perché architettare questa sala destinata a sì potente sovrano, quasi un atrio od un cortile, quasi ognuno fosse libero d'entrare e d'uscire a sua voglia? E se quello non è né cortile né atrio, che sarà dunque? Il famoso tempio a cui si sterminato numero d'operai aveva dato mano, né certo; giacché quello fu eretto molto dopo il momento qui rappresentato. Il proprio palazzo di Salomone, neppure; perché quello fu alzato dopo del tempio, e vi vollero più che dodici anni a compierlo. E perché il bravo Podesti non s'attenne strettamente alle prescrizioni della Bibbia, la quale nel citato versetto quindici pare lasci intravedere, che il luogo trascelto a stanza da Salomone dovesse essere od il cortile del Tabernacolo, ovvero l'interno del Tabernacolo stesso, ove stava l'arca del Testamento? Ora il primo componeasi di colonne di legno; ed il secondo si formava di un assito fregiato tutto di lamine d'oro; e per conseguenza né l'uno né l'altro possono essere qui rappresentati dal vasto colonnato egizio qui immaginato dall'autore. Io confesso che un campo di simil fatta non sa rammentarmi altro, se non certe scene dei nostri balli, ove un inevitabile re, duca, o principe, si fa drizzare provvisoriamente il suo trono, se fa bisogno sulle spiagge del mare, per godersi gli scambietti delle ballerine.

Sia poi che Salomone dovesse starsi sul trono od a tavola, nel Tabernacolo, o nella reggia, cosa hanno a fare quelle bellissime donne colle braccia e col seno scoperto, allato al potente Monarca, e proprio nel momento che diede la prima prova di quella sapienza che avea domandata con tanta istanza al Signore? Chi non direbbe, aversi voluto qui effigiare Salomone, che divenuto vecchio fu per opera delle donne depravato nel cuore? Né punto convengono allo storico sfarzo di tanto principe, quei ministri, che con una confidenza affatto amichevole, si sdraiano sui gradini del trono, ovvero, senza

---

<sup>1499</sup> C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Podesti, «Cosmorama Pittorico», VIII (1842), n. 38, pp. 299-302.*

cerimonie incrocicchiano braccia e gambe: ed offende del pari la ragione e la verità quel manigoldo, che aspettando il cenno di bipartire il disputato bambino, si sta in atteggiamento tolto da Ramaccini o da qualche altro mimo. [...]

Quando al pennello, come alla penna, non si fa guida il vero, ma invece quella impudica cantoniera delle arti, la convenzione, l'affetto sfugge di mano all'artista, e, come l'Alcina dell'Ariosto mutata in vecchia ringhiosa, apparisce sotto le luride sembianze della esagerazione. Ciò accadde appunto anche al valoroso Podesti, quando volle che nella vera madre si vedesse tutto quanto v'ha di più caldo, e di più amoroso nel cuore della donna, l'amore ai figli. Per mostrarla più animata di tutte le altre figure, dovette sgangherarne la movenza, contraffarne il viso. Oh! No, me lo perdoni l'egregio artista, non è in quel modo che manifesta le infinite sue angosce la poveretta che è vicina a perdere quanto ha sulla terra di più caro. Domandi al suo animo sensitivo, e più a tutte quelle gentili che si fermavano dinanzi al suo dipinto, se credono proprio che vada ad acconciarsi in quella positura, una tenera madre che può da un istante all'atro vedere spartito in due il suo bambino. Certo il Podesti fu trascinato a questa esagerazione dall'affetto, dalla necessità che sentì nell'animo di mostrare in quella donna il tumulto delle passioni più energico che in tutti gli altri personaggi suoi. Mi sembra che avrebbe potuto assai agevolmente evitare cotesto scoglio, ed insieme trasfondere nel suo dipinto una più toccante espressione, se avesse usato maggiore temperanza negli atteggiamenti, i quali apparendo quasi tutti alquanto concitati, fanno credere che molti dei circostanti parlino ad un tempo. Ed era forse quello luogo e momento, in cui tutti, fuor della vera madre dovevano tacere.

Gli accennati, che a me paiono mancamenti non lievi, poiché toccano le parti più essenziali, secondo ch'io penso, dell'arte, cioè la verità storica, e l'affetto, vanno però in qualche maniera compensati da una esecuzione bella per franca sicurezza, e stupenda nel vario meccanismo del pennello, vanno compensati da teste di una bell'aria, e dipinte da gran maestro, da panni con pittoresca scienza gettati, da quelle donne pennelleggiate, se così posso dire, con voluttuosa tavolozza, e direi anche, dalla intonazione generale del quadro; se essa non mi paresse eccessivamente lussureggiante per tinte sfolgorate. Troppo il pittore (né sono il solo a dirlo) fe' qui mostra di rossi, di gialli, di verdi, ec. ec.; e vi volle tutto il suo molto saper per mantener bastevolmente armonica quella iride svariaticissima, che in mano d'uomo meno ingegnoso sarebbe riuscita la cosa più stridente del mondo. Neppur egli però seppe uscirne netto, perché a fine di accordare tutta quella abbarbagliante scala cromatica, si vide costretto a dipingere ranciate troppo le carni, e a screziarle di certi rossi e di certi azzurrognoli che gioveranno moltissimo, se vuolsi, all'armonia, ma fanno a' calci colla povera verità. Quanto meglio se invece di quei tanti colori, il bravo Podesti avesse fatto predominare un po' più il bianco! Oltre a una più lodevole temperanza di colorito, avrebbe mostrato maggior perizia nella storia, la quale ci narra aver Salomone a tutti gli altri colori preferito il bianco.

Che se poco mi piacque il colorito di questo quadro, non mi persuase intieramente neppure il disegno di certe parti nude, le quali mi parvero urtare un pocolino nel tondo, e direi quasi nel *Camuccinesco*. Comprendo che mi si citerà a giustificare, e il *terribile disegnare* di Michelangelo, e il *far largo* dei Carracci, ed anche il *virile segno* dell'ultime cose di Raffaello; autorità senza dubbio rispettabilissime se non fossero più di qualche volta in opposizione colla natura, la quale io non vidi mai così ondulante nelle parti concave e convesse de' muscoli.

Prima ch'io finisca mi permetta il Podesti un'umile interrogazione. Perché mai tutte le sue opere storiche non dipinge egli sul sistema di quel bellissimo studio d'una giovinetta accattona con un bambino sulle ginocchia che in quest'anno pure espose a Milano? Oh! La sì che vi è la verità con singolare valentia raffigurata! La sì che il colore delle carni non dà nel verdognolo; né i panni si acconciano in convenzionali partiti. Chi vide mai cosa più viva, più cara di quel bimbo che atteggia il suo visino al più adorabile cipiglio? Ecco in quell'opera l'artista di primo ordine, l'artista che viverà perenne nella memoria degli uomini. Voglia egli nel suo primo quadro storico che eseguirà, ricordarci l'autore della *Giovane accattona* e del *Tasso che legge la Gerusalemme alla corte del duca Alfonso*, e noi faremo eco agli ammiratori di lui, e lo diremo degno di star appresso ai grandi del cinquecento, e ripeteremo giubilando con quell'alto ingegno del nostro Prati:

Oh! Possente e gentil spirito romano  
Le care forme indovinate hai tu  
E il mesto accento a quelle labbra è vano  
Sì eloquente de' volti è la virtù" (1842)<sup>1500</sup>.

## II). *La danza teatrale dal coreodramma al balletto romantico*

<sup>1500</sup> P. SELVATICO, *Il giudizio di Salomone. Quadro ad olio del cav. Francesco Podesti. Eseguito per commissione di S. M. il re di Sardegna*, «Gondoliere», X (1842), n. 1, pp. 5-6.



- a. “Qual cosa erano di fatto la sua [di Viganò] Età dell’Oro ne’ *Titani*; un racconto, una sorpresa, il terrore, lo spavento, una fuga, una confusione, un combattimento, un trionfo, tutti raccolti nel primo atto della *Giovanna d’Arco*; l’estremo fato di *Desdemona*; l’amore incestuoso di *Mirra*; il congedo della condannata *Vestale* dalle compagne, qual cosa erano se non che successivi quadri animati, il cui pittore si mostrava a vicenda un Albano, un Correggio, un Michelagnolo, un Raffaello!” (1827)<sup>1501</sup>.
- b. “È avviso comune, e ne dovrebbero omai i corepei essere convinti, che nel far tema d’un ballo una tragedia verseggiata, non debbono tradurne in azione mimica, parola per parola, i dialoghi e i monologhi, ma estrarne bensì lo spirito generale, mantenerne i momenti più interessanti, e quivi cercare di riprodurre i concetti e non i motti del loro autore, con que’ mezzi che sono propri della coreografia, cioè musica e pantomima espressiva, senza dimenticare giammai l’effetto prospettico e quel grandioso animato che è indispensabile per supplire all’efficacia della parola” (1827)<sup>1502</sup>.
- c. “[Sul ballo *Maria Stuarda* ci Galzerani:] Certo nella varietà dell’azione, nella molteplicità degli accidenti, nella spontanea derivazione degli episodii, nell’opportuno collocamento delle danze consiste il bello ideale d’un ballo. Il *Galzerani* scegliendo per argomento la Maria Studarda sembra aver voluto rinunciare a gran parte di questi pregi, e pose il suo amore intorno un soggetto, la cui bontà relativa sta solo nella elevatezza ed importanza dei personaggi, nei contrasti delle varie passioni onde questi son mossi, nella diversità dei caratteri, e degli interessi, in altri elementi infine, che ben dal dialogo, e dagli alti concetti cui danno luogo, possono ricever lume, anima, vita, ma che vengono meno e si perdono affatto in una mimica rappresentazione, ove non possono essere agli occhi rappresentati. L’azione rimane quindi vuota, monotona e fredda” (1827)<sup>1503</sup>.
- d. “Questo Compositore di balli, che ha saputo mostrarsi vero pittor coreografico e nell’*Assedio di Calais* e nell’*Arminio*, sembrò non ambire che la palma di *ornatista* nel dipingere un’azione, la quale, per dir vero, prestò alcuna cosa di più che semplice materiale di spettacolo alla penna dell’immortale *Voltaire*” (1828)<sup>1504</sup>.
- e. “Tutto ciò fu dipinto con ordine e chiarezza e dal signor *Gioia*, come parmi scorgere dal suo programma, e dal signor *Galzerani*, come ho creduto poter giudicar di presenza. [...] Il signor *Galzerani* ha indotto il suo Rolla a non ispiegare in precisi termini l’idea concepita, ma ad afferrare soltanto il prigioniero spagnolo, e a condurlo seco, dando a comprendere, che medita qualche grande divisamento. Se il nostro Compositore attuale avesse avuto l’altra accortezza di mettere in un punto di vista più segnalato tal parte di Rolla, gli spettatori avrebbero con soddisfazione capito il restante al vedere lo stesso Rolla comparire con le ispane divise fra i trinceramenti nemici. La mancanza, diremo così, di un maggior tratto di luce ad un punto pittorico ben immaginato, ha fatto sì, che gli astanti, impiegando il lor tempo a pensare, come Rolla fosse venuto sin lì in quel modo, scemarono molta attenzione al punto commoventissimo della gara fra due amici, un de’ quali vuol morire per l’altro” (1828)<sup>1505</sup>.
- f. “Dacché la natura ruppe lo stampo dei *Viganò* e dei *Gioia* ci eravamo avvezzi per forza ad avere, non componimenti coreografici, cioè imitazioni rappresentative adatte ad essere unicamente eseguite con coreografici sussidii, ma piuttosto tragedie, commedie, romanzi dialogai, commessi ad essere rappresentati alla meglio da compagnie di sordo muti, interpolati da qualche ballabile” (1829)<sup>1506</sup>.
- g. “Di quanti quadri ci presenta *Samengo*, di quanti ne fa egli eseguire, siam quasi sempre astretti a dire che l’ultimo è il più bello di tutti. Il passo a quattro, di cui si parla ora, indubitabilmente rapiva, e principalmente l’adagio, in cui quasi ogni battuta presentava una nuova maniera di belle pittoresche posizioni, e trasformava la scena in uno Studio di belle arti” (1829)<sup>1507</sup>.
- h. “Le leggi prescritte dalla scuola di ballo domandano un’osservanza puramente meccanica, e formano il disegno dell’arte; i precetti suggeriti dal talento naturale esigono un’esecuzione tutta virtuale, ed

<sup>1501</sup> G. B[ARBIERI], *Quadri viventi*, «Teatri», I (1827), 1, pp. 229-33.

<sup>1502</sup> ID., *Imp. R. Teatro alla Scala. Zaira ballo tragico del signor Antonio Cortesi, posto in scena il giorno I settembre*, ivi, pp. 362-64.

<sup>1503</sup> T. L[OCATELLI], *Gran Teatro della Fenice*, «Gazzetta di Venezia», 1827, n. 2, pp. 5-6.

<sup>1504</sup> *Gengis Kan. Ballo grande, composto dal signor Henry*, «Teatri», II (1828), 1, pp. 14-16.

<sup>1505</sup> *Gli Spagnuoli al Perù – Ballo Grande del signor Galzerani*, ivi, 2, pp. 508-11.

<sup>1506</sup> *Enea nel Lazio. – Ballo storico-mitologico composto dal sig. Galzerani*, ivi, III (1829), 1, pp. 12-14.

<sup>1507</sup> *Bajzet. Gran Ballo nuovo del sig. Galzerani*, ivi, pp. 475-76.

all'arte somministrano il colorito; si loda quindi l'armonia d'un esatto disegno, si resta estatici ad una viva e ben graduata distribuzione dei colori, ma questo e quel pregio non possono in noi destare una permanente illusione, se non quando si trovano uniti. [...]

Palesa anche il *Samengo* un'abilità non comune nella composizione de' suoi passi, e con ciò m'intendo d'indicare quell'ingegno, che sa ben combinare la concatenazione delle sue figurazioni, che sa ben vestire la sua musica, che accortamente intende la distribuzione dei chiaroscuri, che unisce in somma quanto si può chiedere da un maestro nell'arte di comporre passi figurati di danza" (1829)<sup>1508</sup>.

- i. "[Henry] adottò solo tutto quanto v'è di perfetto in quest'arte [coreografia] e modific[ò] tutto ciò che toglie dal vero: come diminuire il numero de' piccoli passi per aggiunger decoro all'insieme, e di togliere il costante abuso dei piedi colla punta verso terra all'uso de' danzatori, vezzo di posizione, che nell'ammirare i portenti dell'arte o originali o imitati nel Museo di Parigi egli non aveva trovato, né nei piedi del Laocoonte, né in quelli della Venere Medicea, né in quelli dell'Apollone del Belvedere, né in tutte le statue insomma che hanno con sé il tipo del bello ideale" (1830)<sup>1509</sup>.
- j. "Ha un bel dirci il sig. *Morticini* d'aver tratto in parte il suo ballo dal romanzo del celebre *Visconte*; egli non ci darà mica ad intendere questa frottola; egli ha lavorato il suo argomento, bell'e intero com'è, sul libretto del *Romani*! E per verità che meraviglia che madama Coreografia, a' di nostri sì al basso caduta, si umili a far sue genuflessioncelle a messer Melodramma e a tendergli la mano per cercargli un po' di limosina! Il gran *Viganò* consultava i vasti volumi della storia, svolgeva gli annali dell'antichità, studiava i costumi dei popoli e più di tutto studiava il genio poetico, drammatico e pittoresco dei popoli, e ci dava degli spettacoli degni della sua musa gigantesca. I moderni compositori di ballo invece si accontentano di frugare ne' libretti d'Opera" (1835)<sup>1510</sup>.
- k. "Mostra d'intendere l'arte sua quel compositore che sceglie a soggetto de' balli azioni molto clamorose e solenni, e in cui il popolo o una grande moltitudine di persone entrino ad operare efficacemente. Con ciò è fatta ragione al perenne afflusso di personaggi sul palco scenico, alla molteplice espressione di uno stesso affetto, allo sfarzo degli accessori, e a tutte in generale le pretensioni dell'uditorio che diventano senza più doveri inviolabili del compositore. Scegliendo soggetti troppo minuti, o non abbastanza legati colle pubbliche peripezie, la parte spettacolosa ritiene sempre alcun che del posticcio e dell'accattato" (1836)<sup>1511</sup>.
- l. "Ecco p. e. un ballo che si capisce, un ballo in cui si balla, un ballo secondo il concetto ch'io mi sono formato dell'arte. Imperciocchè non comprendo un ballo tragico, storico, una di quelle azioni drammatico-mimiche ch'ora s'usano, come non comprendo quelle antiche pitture, in cui l'artista a render più significativo il soggetto faceva uscire dalla bocca delle persone rappresentate una striscia, con suvvi una parola, un detto. Si sono tanto allargati i confini dell'arte, che si uscì dai termini di quella, e non si comprende più nulla. Che le danze abbiano un soggetto, che i movimenti di quelle si riferiscano a un pensiero, rappresentino qualche concetto, ciò è secondo natura, in ciò consiste anzi il pregio dell'arte e la imitazione; né per null'altro s'è dato, io credo, a Tersicore un seggio fra le nove sorelle: ma, contro la qualità e la natura stessa dei mezzi adoperati, a condor la mimica a significare le più minute modificazioni del pensiero, farne dialoghi, colloqui, parlate, separarla affatto dalle danze, è un falsarne la natura, trasformarla in un semplice linguaggio di convenzione, creare in fine un nuovo mondo di sordo-muti, che ben si comprendono fra loro, ma non sono intesi dagli altri. La mimica è la compagna, l'ancella, non la signora, la tiranna del ballo; ella è nelle danze, quello che sono i colori nella pittura, i numeri nella musica, il verso nella poesia: non forma l'arte, è solamente mezzo, istrumento di quella" (1837)<sup>1512</sup>.
- m. "Il *Venturi* che ideò [il balletto] fece una magnifica caricatura dei balli seri, di quelle eterne *posizioni* alle quali è convenuto che l'uomo debba divertirsi nei grandi teatri, e che sono per l'ordinario tanto lontani dal diletto quanto da ogni ideale bellezza; perché qual pittore o quale scultore ritrarrebbe mai

<sup>1508</sup> [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», I (1829), n. 24, pp. 93-94.

<sup>1509</sup> *Cenni biografici sopra Luigi Henry*, «Teatri», IV (1830), 1, pp. 161-65.

<sup>1510</sup> G. B[ATTAGLIA], *Milano. I. R. Teatro alla Scala. La Straniera, azione mimica di A. Morticini (La sera del 31 gennaio)*, «Figaro», I (1835), n. 10, pp. 38-39.

<sup>1511</sup> *La Fenice – Masaniello ballo del sig. Cortesi*, «Gondoliere», IV (1836), n. 12, p. 48.

<sup>1512</sup> [T. LOCATELLI], *VII Bullettino degli spettacoli – Nuovo balletto anacreontica del sig. Samengo*, «Gazzetta di Venezia», 1837, n. 54, pp. 213-15.

que' gruppi grotteschi, quelle aguglie tutte di teste e di braccia fino a montarsi su pe' garretti o i ginocchi?" (1837)<sup>1513</sup>.

- n. "Una rinnovazione infrattanto di idee, differenti bisogni in tutti i generi, nuove teorie e nuovi modelli dal di là delle Alpi recati, cambiando gli spiriti e propagando altre opinioni, diedero una forte scossa alle produzioni degli odierni compositori non solamente, ma ben anche agli autori drammatici di ogni sorta. [...] Questo grande cambiamento ha lasciato gli spiriti inquieti, impazienti, di malumore, impossibilitati a soddisfare desiderj, dei quali non sempre a sé stessi rendevano conto, annojati infine d'ogni cosa. [...] Occorre presentemente un altro genere d'opere, occorrono delle teorie più conformi allo spirito del giorno.  
Per innalzare l'arte al livello del gusto dominante, io non so vedere altro mezzo che quello di ricorrere al genio di Shakespeare ed alla sua teoria drammatica. Solamente studiando questo grande modello giungerassi a rappresentare la schietta natura, il positivo e l'energica verità che tanto pare vada cercando il decimonono secolo. Fa pur di mestieri che oggi il compositore si studi di riprodurre nei balli il mondo intiero, l'insieme delle realtà umane, e di presentare il quadro della vita, il quadro della verità. I limiti del verosimile sono più ristretti di quelli del vero. [...] Bisogna fare in modo finalmente che i balli siano una pittura universale della natura e della società, di quella società formata dagli uomini; che il pennello del compositore sia ardito e vigoroso nel rappresentare le passioni, i caratteri, i mali e le varie condizioni in che si mostra l'uomo nella società, l'influenza che su lui esercitano la razza, il sesso, i temperamenti, gli avvenimenti, i climi e le grandi locali circostanze. Con questa varietà di tratti potressi evitare la monotonia nella condotta dei soggetti e nell'azione dei personaggi; imperocché essa proviene dalla rigorosa osservanza del caratteri di un genere. Converterà rimpiazzare il bello ideale con quello della natura, e non sacrificarlo che all'unità dell'azione. Di questo passo si arriverà ad ottenere la maggior varietà, il più forte interesse ed il vero assoluto. Tali, a mio credere, sono le esigenze degli odierni spettatori, i quali avrebbero, senza dubbio, in altri tempi gridato al sacrilegio ed all'empietà, se composto non si avesse dietro il bello di convenzione, dietro la simmetria dell'arte e dietro i classici modelli. Ora le imitazioni degli antichi sembrerebbero fredde, monotone, insipide, nojose" (1838)<sup>1514</sup>.
- o. "Io vorrei che ciascun coreografo si ficcasse bene nel capo questa massima: che il ridicolo sta nelle caricature e non nelle stranezze e nelle anomalie, e che il ballo comico [...] pure ha i suoi confini, oltre i quali non deve trascorrere, né è lecito al compositore presentar sulla scena tutto ciò che una di sfrenata fantasia gli suggerisce. I fantasmi, i genj, le fate, gl'incantesimi, le oche femmine ed i cavalli uomini sono fatti pei fanciulli, ed è un insulto al buon senso degli spettatori che han toccato l'età della ragione, l'offrire cosiffatte scipitezze" (1839)<sup>1515</sup>.
- p. "In un *passo a due* composto dal Mabile questa nuova Tersicore scalda e fanatizza tutte le menti degli spettatori che popolano l'immenso recinto della Scala, temperando la severità dell'antica danza colla grazia e colla leggiadria de' movimenti, cui tanto si applaude. Che se cessata la danza rimanesse qualche vestigio de' suoi portenti, mi piacerebbe in questo paragonare la Cerrito al divino Michelangelo, che nella scultura temperando appunto il severo bello de' capolavori greci alla morbida gentilezza comune al suo secolo, produceva i più gloriosi monumenti delle arti italiane" (1840)<sup>1516</sup>.
- q. "Fu già un tempo, in cui il teatro era tenuto, quasi schiavo, in balia de' Greci e de' Romani, né si poteva concepire l'idea d'uno spettacolo eroico che non avesse per titolo: Edipo, Antigone, Oreste, o Bruto, Cesare, Coriolano e simili; non si volevano udire altri nomi che quelli non fossero di Tebe, di Sparta o di Roma; il che appunto fece a taluno esclamare: *Qui nous delivrera de Grecs et des Romains?* E noi ne fummo in questi ultimi tempi così ben liberati, che se ne perdettero quasi la memoria: i Greci e i Romani furono un'altra volta cacciati dai Barbari; l'età di mezzo, co' suoi merlati castelli, co' suoi cavalieri tutto aspri di ferro, co' feroci costumi, fu di nuovo evocata dalla età colta per eccellenza, dal secolo del sapere, che abbiamo l'onore di logorarci anno per anno; si fece iun immenso consumo d'armature, di veleni, di pugnali, si commisero, sulle scene, una quantità

<sup>1513</sup> [ID.], *Il Bullettino degli spettacoli di estate – Teatro Gallo in S. Benedetto. La Sonnambula, del maestro Bellini. L'Avaro burlato, balletto buffo del compositore Venturi*, ivi, n. 176, pp. 701-03.

<sup>1514</sup> C. BLASIS, *Commentarj della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò, ec., scritti da Carlo Ritorni reggiano (Continuazione e fine, vedi il numero precedente)*, «Figaro», IV (1838), n. 68, pp. 269-70.

<sup>1515</sup> Milano. I. R. Teatro alla Scala, «Fama», IV (1839), n. 27, p. 108.

<sup>1516</sup> G. ROMANI, I. R. Teatro alla Scala. – *La Cerrito, monsieur Mabile e la Saint-Romain*, «Glissons», n. s. X (1840), n. 2.

sterminata di adulterii, e di stupri; tanto che noi pure per parte nostra e con tutto il diritto potremmo infine eslaamare: Chi ne libererà dagli orrori del Medio Evo? Chi ci getterà l'ultimo ponte levatoio? Questo tale fu per ora il sig. *Viotti*, il quale, col suo *Polidoro re di Lesbo*, ci condusse di nuovo a' bei tempi della Grecia; solo i sartori, per un'avanzo forse di condiscendenza o d'amore, vollero serbarsi ancora fedeli a que' tempi, e vestirono appunto alla loro foggia, o a un di presso, gli eroi di Mitilene e di Lesbo. Eglino adoperarono saviamente: i trapassi non vogliono essere troppo repentini; ci si dee mettere un po' di transazione." – "Que' quadri, que' gruppi, quelle diverse espressioni son degni del migliore pennello" (1840)<sup>1517</sup>.

- r. "E qui eleviamo un voto, che non cadrà forse inascoltato, se la *Cerrito* vorrà gettare uno sguardo sulle nostre povere parole, ed è che ella si dia coraggiosamente a raccogliere nuovi balletti nazionali da aggiungere ai molti che già conosce, ad istudiar quel ricchissimo genere per condurre col proprio esempio anche le altre più timide o meno valorose sulla medesima via. [...] In questo secolo, nel quale avvi sete di popolarità e forma essa l'elemento principale delle arti, riesce strano che il ballo voglia starsene strettamente racchiuso nelle classiche leggi, e appena si trovi qualcheduno che di tratto in tratto ardisca d'infrangerle. Eppure non si creda che la danza popolare debba aversi in dispregio, perché di facile insegnamento, che anzi noi la crediamo quasi impossibile ad insegnarsi e molto difficile ad essere appresa. La danza classica ha le sue immutabili norme; partite in essa da posizioni fondamentali, e per le anella non interrotte di una catena giungete al sommo dell'arte: in essa in fine le leggi del bello furono da lunga stagione statuite, e voi non avrete a scegliere, ad abbellire, dovete solo copiare. Ma la seconda che non conosce altre leggi che quelle della natura, che rintraccia e trova estemporaneamente l'ispirazione nel confuso agitarsi delle passioni, che quindi può essere ora molle ora vibrata, quando tranquilla e quando furiosa, talvolta graziosa e tal altra selvaggia, spesso ingenua fino alla trivialità e spesso voluttuosa fino all'indecenza, richiede un ingegno non comune, una singolare accuratezza di osservazione, un fino criterio, che vi faccia fondere in un insieme gentile così diversi e sovente contraddittorii elementi, senza che se ne abbia a snaturare la forma e svisarne la particolare fisionomia: grande fatica, non dissimile da quella di chi percorre le contrade di un regno per riunire, ordinare e correggere que' sparsi avanzi di poesia tradizionale che vergini si rinvencono solo a stento sulle labbra di pochi uomini, non ancora mutati dalle civili istituzioni. E ci sembra che oltre al diletto se ne debba trarre anche qualche utile dalla rappresentazione di quei popolari balletti, certo più che non potete trovarne in un passo a due. Il ballo nazionale, simile alla poesia popolare e figlio anch'esso delle medesime od almeno di somiglianti cagioni, ha un'impronta in sé che vi può far ravvisare fino ad un certo punto il grado della civiltà di un popolo, la sua forza morale, le straniere influenze, ed anche più o meno i suoi sociali costumi..." (1840)<sup>1518</sup>.
- s. "Questa *Cerrito* è l'Ebe del Canova che, gittata l'anforetta e la coppa, ed assunte due naccherette, è scesa dal suo piedistallo, e s'è per non so qual prodigio animata: quelle son le sue forme, l'atto e il portamento soave. Essa è la bella Naiade del Zandomenoghi, che, lasciato il suo pel aghetto lì presso a Trevigi, è venuta di fuggiasco tra noi a far pompa in queste nuove acque della leggiadria delle forme, mista a quella delle movenze; ella è tutto ciò che di più vago, leggiadro, aereo s'è mai veduto sotto uman velo; un'apparizione presso che ideale, fantastica, che si muove, s'alza, volteggia, senza appuntar quasi piè sul terreno, nuotando con sottile equilibrio nell'aria." – "Ell'era una leggiadra successione delle più seducenti figure, una rappresentazione del bello sotto tutte le forme d'atti e di pose, che si moltiplicava alla vista, e noi si provava non diversa sorpresa ed artistica impressione di chi passeggia in ricca galleria, dove a ogni passo si rinnova e varia il diletto della immaginazione e del cuore, a ogni passo si volge un capolavoro diverso" (1840)<sup>1519</sup>.
- t. "La *Cerrito* jeri fu meravigliosa; giammai la sua danza poetica ebbe tinte così graziose, così piene di ispirazione e di voluttà, giammai l'amabile danzatrice fe' un più magnifico sfoggio di passi deliziosi, di slanci inarrivabili, di pose seducenti che richiamavano la purezza e la eleganza di una di quelle antiche immaginazioni pittoriche, che resero sì celebre il suolo della Grecia" (1841)<sup>1520</sup>.

<sup>1517</sup> [T. LOCATELLI], *Polidoro re di Lesbo, ballo eroico in cinque atti, composto da Emmanuele Viotti*, «Gazzetta di Venezia», 1840, n. 56, pp. 221-23.

<sup>1518</sup> A. BERTI, *Padova Teatro Nuovo*, ivi, n. 176, pp. 701-03.

<sup>1519</sup> [T. LOCATELLI], *La Cerrito all'Apollò*, ivi, n. 276, pp. 1101-03.

<sup>1520</sup> BERMANI, I. R. *Teatro alla Scala. La Silfide, ballo di mezzo carattere di Antonio Cortesi*, «Moda», VI (1841), n. 8.

- u. “Assai somigliante ad una melodia semplice, pudica e tinta d’un colore verecondo. [...] Chi sa che siano Petrarca, Canova e Bellini intenderà coè che io voglio dire. E veramente la Taglioni è nella danza quello che Petrarca nella poesia, Bellini nella musica, Canova nella scultura” (1841)<sup>1521</sup>.
- v. “Il ballare della Taglioni non è un quadro, ci si peretta la similitudine in grazia, chè siamo al tempo dell’esposizione delle belle arti, non è uno di quei quadri che sorprendono al primo colpo d’occhio per l’arditezza del concetto e la vivacità dei colori, ma perdono di valore sotto l’esame della giusta critica e d’una più lunga osservazione. No, la Taglioni è una di quelle pitture che al primo gettarvi sopra lo sguardo non vi eccitano a meraviglia, ma a poco a poco si guadagnano la vostra attenzione per la finitezza del disegno, le verità dell’espressione, la naturalezza delle tinte, la convenienza degli accessori e l’armonia dell’insieme: uno di quei lavori che vi portano all’entusiasmo per gradi e vi chiamano cento volte a rivederli con sempre crescente ammirazione” (1841)<sup>1522</sup>.
- w. “Era ancora calata la tenda, e ognuno oltre quella tela figurava coll’immaginazione qual mai danzatrice più leggiadra abbia colpito la sua fantasia; desideroso di farne colla nuova *Silfide* un paragone. Ma ogni rimembranza si dileguò all’apparire della Taglioni. Il senso della vista, a la vaghezza di quelle movenze meravigliato, pioveva un insolito contento nell’anima; la quale (poiché le terrene immagini erano poche) pensava alle vezzose Urrì che ministrano la bevanda immortale; alla Peri che sulle acque Gange si libra tra le larghe foglie de’ banani; a le magiche Alfi, a cui questa figlia d’Italia, nata sotto nordico cielo, abbia tolto quelle ali onde, volando dalle grotte cristalline, intrecciano i balli sulle aiuole dei fiori, e non iscuotono dai lambiti calici pure una stilla della notturna rugiada.

Altre vezzose levano meritata fama nella danza, però non tutte le foglie degli allori che hanno sul fronte, durano lungamente vivaci: la sola corona di Maria Taglioni è tutta fresca, e ad ogni foglia mostra scritto un trionfo. Altre possono piacere; Maria Taglioni lo deve: così la bella copia di un quadro ti ferma un tratto, ma lo splendore del genio, ma il tocco della creazione, che ti commuove e ti vince, è proprietà dell’originale.

E chi non sa della *Silfide*? Leggiera creatura, la sua patria è tra il cielo e la terra; ma quel Dio, che non perdona a nessuna, le ha ferito il cuore: ella non vola più a corre il nido degli augelli; più non danza al raggio della luna; e quando si raccoglie in grembo al fiore della *Ninfiea*, i sonni le giungono corti ed affannosi. Ella ama il pastorello James; e lo segue per montagne, e lo contempla dormente, e delle divine grazie così lo innamora, che egli, immemore della sua fidanzata, nell’istessa festa delle nozze si lascia dalla cara incantatrice rapire. Ahi! Che l’occhio dell’invidia gli ha scorti: Magde, la tremenda maliarda, evoca e congrega le orribili compagne: muovono le ridde infernali; le proterve rannocchie [*sic*], il votivo gatto apprestano le sozze misture: bolle la caldaia e la fatale ciarpa s’imbeve del reo veleno. James è nel bosco delle *Silfidi*: nel delirio dell’amorosa voglia ei vorrebbe stringere fra le braccia la vergine dell’aria, e mentre questa gli sfugge, ecco venir la maliarda, che lo regala della ciara, e lo assicura che la troppo pudica fanciulla, s’ei giunga a ravvolgerla del misterioso velo, diverrà sua. Torna la *Silfide*, e non appena il credulo amante l’ha circondata della mortifera zona, le ali di lei (come illusione di piacere, che assaporato svanisce) cadono dagli omeri; l’incanto è compiuto; ella muore.

Questo semplice soggetto, e pure acclamatissimo, è la tela suilla quale Maria Taglioni profuse le più nuove grazie dell’arte. L’aria è il suo elemento, sicchè ti sembra che ella sfiori la terra, tanto quanto le è necessario per avvicinarsi al mortale che adora. Se ella, invisibile a tutti ed ai soli occhi dell’amante conosciuta, si lancia attraverso i festevoli balli, la credi fosforica fiammella, che solca l’azzurro de’ cieli in una notte d’agosto; e quando castamente lusinghiera, scappa innanzi al suo paastorello, tu sospiri quasi a visione che ti consolava di un sogno beato e fuggi.

La *Silfide* sempre si ricorda della sua eterea natura: il suo affetto è puro come i profumi di che si pasce, né solo di un guardo offende la propria verginità. L’agonia di quella cara passionata non è un affanno terreno: così la farfalla, cui goccia di pioggia toglieva l’uso delle ali, tra le foglie della rosa tranquillamente finisce. La danza di Maria Taglioni è nitida, incomparabile. Ogni movenza è una perfetta espressione, e le meraviglie dei brevi piedi non v’ha parola che la possa dire, né invidiose pitenze di lodata imitazione che giunga a rapirle. A contemplarla, non sai se meglio ti innamori la raccolta ed agil persona, o la verità dell’azione, o il miracolo di quelle uniche danza. Tu cerchi nell’inchinarsi della *Venere dei Medici*, nel dolore della *Niobe*, in ogni venerata creazione degli antichi scarpelli, tu cerchi questa *Silfide*: e ti è forza esclamare: Maria Taglioni non ha cosa che l’assomigli” (1842)<sup>1523</sup>.

<sup>1521</sup> SALA, *Maria Taglioni*, «Glissons», n. s. VI (1841), n. 38.

<sup>1522</sup> R., *Milano*. – I. R. *Teatro alla Scala*. – *La Gitana, nuovo ballo fantastico del coreografo signor Filippo Taglioni*, «Figaro», VII (1841), n. 40, pp. 139-40.

<sup>1523</sup> J. CABIANCA, *La Sylphide*, «Gazzetta di Venezia», n. 186, pp. 451-53.

- x. “Sarebbe ormai tempo di dar bando dai nostri teatri a queste scipite produzioni mimiche, le quali non si risolvono che in un muoversi goffo, insensato della persona e delle braccia, in un violento percuoter dei piedi, e concertar di calcagna, in un aggregato in somma di movimenti convulsi, di cui né l’attore sul palco, in preda sempre a violento delirio, né il pubblico, mortalmente noiato, giungono mai ad afferrare l’intendimento. Bando dunque alla meschina eloquenza del gesto ch’è languida prosa; conserviamo invece la danza ch’è poesia vera, quella danza di cui la *Cerrito*, la *Taglioni*, la *Fitz-James*, quelle leggiadre intelligenze dell’aere, ci hanno portato con sé nella *Silfide*, nella *Caccia di Diana*, nella *Gisella*. Bando, e per sempre, alla coreografia storica, eroica, spettacolosa, e a tutto quello che le vien dietro di stucchevole, di prosaico; il teatro ha bisogno di questo grande rivolgimento, ed io, a suon di trombetta, lo intimo, lo grido, lo diffondo a nome, e con procura, di tutti i popoli inciviliti della terra” (1843)<sup>1524</sup>.
- y. “Sieno lodi incessanti alla gentil personcina della *Fitzjames*, la quale, oltre al valore della inimitabile esecuzione, s’ebbe il merito d’aver introdotto sulle nostre scene questo nuovo genere di produzioni, in cui la mimica è come serva alla danza; genere di che fortemente abbisognava il teatro moderno, dappoiché i grandiosi balli della vecchia scuola cessarono coi *Viganò* e coi *Gioia*. [...] E certamente a coloro cui parlano meglio al cuore l’incendiarsi d’un castello, la rottura d’un ponte, lo sfilare delle truppe, i combattimenti d’arma bianca e lo scoppiar delle bombe, che trovano l’espressione dell’anima nel mimo che sfonda co’ piedi il pavimento, questa *Gisella*, creazione d’una mente tranquilla, pensiero poetico e soave come una melodia di *Bellini*, passerà per essi con la stessa indifferenza con cui mirano un bel tramonto di sole, o la calma di un cielo stellato” (1843)<sup>1525</sup>.
- z. “Il coreografo alla Scala deve avere il buon senso di non iscegliere o non accettare per le sue composizioni che argomenti interessanti per azione e capaci del prestigio scenico indispensabile alla riuscita d’ogni ballo. Non tutti i drammi convengono alla coreografia, la quale trattar deve azioni grandiose, di facile intelligenza, che presentino opportunità di raccogliere sulla scena molta gente, di far eseguire numerose danze, e che diano luogo a pompe e magnificenze d’ogni maniera. – La tragedia domestica tanto opportuna al teatro drammatico non viene quasi mai a taglio pel coreografo, come non lo serve meglio la commedia d’intrigo. – La mimica ha un linguaggio espressivo sinché la s’impiega ad accennare grandi passioni o grandi avvenimenti; ma se la si voglia far discendere ad esprimere minuziose particolarità, la sua efficacia vien meno e l’effetto va perduto. Si esprimerà col linguaggio mimico una dichiarazione d’amore, una minaccia di morte, l’ambasciata d’uno ad altro principe, un’intimazione di guerra, l’annuncio d’una grave sventura o d’una fortunata vittoria, il perdono o la condanna, la gioia d’un ben ritrovato, o le angustie dell’aspettazione. Si esprimerà la gelosia in generale, non mai tutta la serie dei tormenti ch’essa fa durare; si esprimerà l’ambizione, non mai tutti i sogni dell’ambizioso; si esprimerà una passione qualunque collettivamente, non mai tutte le sue modificazioni. Lo studio fisiologico e psicologico, principale fondamento della moderna drammatica, non può giovare la coreografia [...]. Il coreografo deve immaginare azioni, e non instabilire ragionamenti, trovar fatti e non parole [...]. Circa al genere di azioni da trattarsi dal coreografo non sarà mai raccomandato abbastanza ch’esse siano grandiose, intelleggibili, che si prestino a grande apparato scenico ed a numerose danze” (1843)<sup>1526</sup>.
- aa. “Tutti i generi sono buoni, meno quello che reca noia, come lasciò scritto quella buon’anima di Voltaire. I balli possono essere eroici, mitologici, tragici, comici, fantastici, e piacere, semprechè presentino un’azione regolare ed interessante. Nondimeno vorremmo risparmiato più degli altri il mitologio, siccome il più barbogio ed il più derelitto di tutti” (1843)<sup>1527</sup>.
- bb. “Che è la danza? Il cuore. Non so s’altri avvisato abbia a cotesta nuova interpretazione d’un pensiero di Byron, ove canta che la poesia è il cuore; ma poiché la danza è la poesia delle forme, o si veramente è un’emanazione poetica personificata, bene hanno un’origine stessa amendue, e, comeché variamente circoscritta, un’istessa significazione, che i misteri appalesa al nostro cuore, nell’una mercè la favella, nell’altra coll’atteggiamento del corpo. Il bello, nel suo supremo concetto artistico, è il culto dell’una e dell’altra” (1843)<sup>1528</sup>.

<sup>1524</sup> S. GUGLIELMI, *Ulteriori notizie sul teatro di Padova*, ivi, 1843, n. 146, pp. 583-84.

<sup>1525</sup> ID., *Padova – Teatro Novissimo – Lettera terza ad Angelo Z...*, ivi, n. 163, pp. 649-50.

<sup>1526</sup> G. ROMANI, *Il Coreografo alla Scala*, «Figaro», IX (1843), n. 97, pp. 385-86.

<sup>1527</sup> ID., *Il Coreografo alla Scala (Continuazione e fine)*, ivi, n. 98, pp. 389-90.

<sup>1528</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Gisella o sia le Willi, ballo fantastico in cinque atti di A. Cortesi*, «Fama», VIII (1843), n. 6.

- cc. “I fisiologi non diranno già co’ loro terribili ammonimenti che le sien queste *illusioni* infelici! Se vi ha modo da ringiovanirle gli è anzi cotesto, mercè il quale tu non poni mente più che tanto a quella stramba prontezza per la quale (secondo l’argomento) Amandina ficcasi propriamente nel quadro, in luogo del dipinto, e rinnova al guardo del pittore innamorato la favole di Pigmalione” (1844)<sup>1529</sup>.
- dd. “Qual pittore non resterebbe indietro nelle sue rappresentazioni a siffatto modello? Poiché la pittura, che ben potrebbe coglierla nell’atto, non avrebbe espressione a render il concetto di que’ sublimi volgimenti, di quelle impensate e leggiadre mutazioni di cadenza, fatte con arte sì squisita, e di tanto effetto in chi le mira! Né minore è la bellezza de’ suoi passi: non ballano in lei solo i piedi; con tutta la persona ella balla, così questa li seconda, e con essi armonizza” (1844)<sup>1530</sup>.
- ee. “La danza dei Greci [non] consiste nella sola imitazione; essa è animata inoltre dalla espressione, ch’è il carattere particolare della sua istituzione, e dalla rappresentazione che sola costituisce l’arte drammatica. E fa parte di quest’arte anche la danza dei Greci, poiché se da un canto essa, come vedremo, ha l’esposizione, il nodo e la catastrofe di un’azione, dall’altro ha cultori sì gentili che la onorano, i quali, sebbene idolatri del bello, non si contentarono mai di riguardarlo privo d’uno scopo; bensì in tutte le loro opere, e così nella danza, vi fecero sempre presiedere il genio onde ordinarle, distribuirle, comporle. Quindi lungi essi dal considerare la danza come un semplice ornamento senza soggetto, una semplice pompa di passi eleganti, una fredda composizione di figure senza spirito, senza diletto, senza vita, un mero sviluppo di belle proporzioni di corpo, una pura precisione di salti e di volteggiamenti con certa grazia nello spiegare le braccia, e nell’atteggiare la persona quando nobilmente, quando con gaiezza e ingenuità, e sempre con somma naturalezza; lungi insomma di considerare la danza per un’arte puramente meccanica, essi la considerarono invece come un’arte rappresentativa, la quale può offrire tanti mezzi di espressione, quante v’hanno passioni nell’animo; tanti quadri animati, quanti nella natura v’hanno modi di essere; tante occasioni di variarli, quante v’hanno differenti maniere di sentire e di esprimere. E quando dico un’arte rappresentativa, intendo dire qualcosa di più di quella che si limita al semplice disegno, a un disegno di qualche parte di figura, di tutta la figura, cui si può paragonare la danza semplice; intendo quella che prendendo per modelli i capi d’opera della natura, com’usa il gran pittore, fa rinascere i grandi uomini, e rammemora i grandi avvenimenti; o, contentandosi delle innocenti e modeste scene della vita domestica, ti fa piangere di gioia, ti fa palpitare di mille affetti, t’infiamma di entusiasmo, e conducendoti dolcemente per la deliziosa via del bello, t’incuora a belle azioni, da cui poscia viene onorata la vita. E questa è la danza in azione, detta anche pantomimica, ossia imitazione del tutto, poiché imitando e rappresentando un’azione, s’imitano e si rappresentano per mezzo d’uno stile, che dee essere sempre espressivo ed elegante, non solo sentimenti ed oggetti, ma le loro relazioni e i loro legami. [...]
- Considerata in questo modo la danza essa non è meno potente della parola; che il gesto può essere anzi meno equivoco che non è il discorso, stanteché se ci vogliono più parole per esprimere un pensiero, spesso può bastare un solo movimento per dipingere più pensieri, e qualche volta la più importante situazione. Così dicasi rispetto alla pittura. Essa non ne rappresenta gli oggetti che per i vari atteggiamenti, e di questi pure si serve la danza; se non che la pittura non ha che un momento che le sia dato di esprimere, laddove la danza d’azione può disporre di tutt’i momenti successivi che vuol dipingere; essa passa di quadro in quadro, e a tutti imparte il movimento e la vita. Il gesto è il tratto che parte dall’anima; e la danza non è definita, che per l’arte dei gesti e dei movimenti” (1845)<sup>1531</sup>.
- ff. “Dopo i balli della *Taglioni* e dell’*Elssler*, ch’è quanto dire dopo che i balli veramente si ballano, questo *Gentile di Fermo*, che possiede tutti i requisiti delle azioni mimiche antiche, ha l’aria quasi d’un assurdo, o per lo meno d’un anacronismo. Il sig. *Astolfi* non s’accorse che il gusto del pubblico s’è cambiato: che la *Gisella*, l’*Esmeralda*, la *Bella Figlia di Gand* hanno operato una grande rivoluzione nell’arte, ed ei ci ricondusse bonariamente indietro venti o trent’anni, quando il pubblico prendeva ancora diletto a quelle azioni eroiche e spettacolose, in cui tutto il pregio consisteva nella disposizione dei gruppi, ne’ colpi di scena, nello squadronare e marciar delle truppe, e parevano belle le furiose contorsioni, le scorribande del *Molinari*, che, nelle spaventose sue cadute, si metteva ogni sera a pericolo di lasciar la vita sul palco, recando presso a poco il diletto de’ gladiatori nel circo. Quel genere bastardo, quella tragedia di muti, che con la eloquenza de’ pugni e de’ gomiti aveva la pretesione di dipingere e significare le umane passioni, e in cui le danze tenevano sì piccolo spazio che i ballerini non comparivano se non come invitati in occasione di feste, e nel rimanente si stavano ne’ lor camerini; quel genere poteva sostenersi, finchè aveva a puntelli un *Viganò* ed un *Gioia*, che,

<sup>1529</sup> ID., *I. R. Teatro alla Scala. Le illusioni di un pittore del coreografo Vestris. – I Puritani*, ivi, IX (1844), n. 10.

<sup>1530</sup> [T. LOCATELLI], *Bullettino degli Spettacoli della Fenice. – Il Lago delle Fate, ballo fantastico composto da Fanny Cerrito*, «Gazzetta di Venezia», 1844, n. 62.

<sup>1531</sup> P. ZECCHINI, *Della Danza Greca*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 477-93 .

col potere d'un ingegno straordinario e lo splendore delle lor fantasie, facevano dimenticare ciò che in esso era d'irragionevol, di falso; ma ei non doveva a lungo durare, privo di que' grandi sussidii, nelle poavere e pallide imitazioni de' loro seguaci. Il pubblico s'accorse che ne' balli era qualcosa a fare di meglio che il mestier de' telegrafi, ed ora vuol che si danzi, e le danze sien fondamento, enon accessorio dello spettacolo" (1847)<sup>1532</sup>.

- gg. "Interesse storico, felicemente mescolato coll'invenzione drammatica, al bell'intreccio delle danze con l'azione. Perché l'*Odetta*, intanto che svolge un quadro esattamente storico della vita dell'infelice Carlo VI, ci pone sotto gli occhi i più bei gruppi di danze, i più graziosi ballabili che si possano immaginare. E questo senza nuocer per nulla all'azione, la quale si giova anzi di questi ballabili, quasi d'un nuovo linguaggio d'espressione. Felicissima invenzione della coregrafia, e crediamo anzi dello stesso *Pierrot*, l'aver fatto servire le danze, non solo a scopo di leggiadre movenze, ma bensì a significazione di affetti e di drammatiche situazioni. [...] Il ballabile del secondo atto in specie, novissimo per architettura di gruppi artisticamente disposti, è uno dei più bei quadri che si possano vedere. La varietà e l'armonia dei colori s'armonizzano a meraviglia nei ballerini colle pose e coi passi più belli e graziosi, ed è uno spettacolo dei più belli il vedere quella massa vivente così ben abbigliata sciogliersi, aggrupparsi, dividersi, concentrarsi, sempre colle più leggiadre danze del mondo" (1847)<sup>1533</sup>.
- hh. "Canova e Thorwaldsen riempivano allora dei prodigii del loro ingegno la Danimarca e l'Italia: il giovanetto Luigi sudava sui loro lavori e ne riproduceva le pose, sicchè il suo paese meglio d'ogni altro poteva ammirare, perché riprodotte con meravigliosa esattezza, le opere di que' grandi. [...] Il sig. *Keller* si fece un nuovo e singolare concetto dell'arte; ei ne tolse i diversi soggetti, e sostituì la verità della viva e bella natura alle fredde ed imperfette finzioni della imitazione. Ei vi pose sott'occhio i più bei quadri di Raffaello, dell'Albano, di Rubens, dando corpo ed anima alla tela; e con ciò ottenne un effetto che, per sublime ch'ella fosse, la pittura, né alcun'altr'arte rappresentativa, non avevano ancora raggiunto. Nel Caino ed Abele, nelle varie pose delle statue antiche più celebri, il *Keller* copiò con ogni perfezione gli atteggiamenti, e più ancora il moral sentimento, dato dall'artista all'immagine, in ciò pur giovato dalla squisita perfezione delle sue forme, e dal fino intelletto dell'arte. Madama *Keller* ed un'altra delle compagne, quella che rappresenta l'Arianna, hanno anch'esse il pregio della più leggiadra persona: ma ciò che più s'ammira ne' gruppi rappresentati, non è questa materiale bellezza delle ben proporzionate lor membra, con ogni decenza, se non sempre con eguale acconcezza in parte velate; ma sì la semplicità, e insieme l'ingegnoso disegno della composizione, la verità, la grazia, la perfetta espressione degli atti e delle figure: onde presso che tutti i gruppi si dovettero replicare" (1847)<sup>1534</sup>.
- ii. "Ogni suo [della Cerrito] atteggiamento, ogni mossa è composta a tanta acconcezza da ritrarla i pittori; onde allora ch'entrata in sospetto, sale a quel finestrino rivelatore, per tener dietro a' primi passi della congiura, s'atteggia sì vagamente, e in sì varii modi, da formarne con la bella immagine, quasi direi, *altrettanti quadretti*, se la parole non fosse, ahimè! Sfortunata" (1848)<sup>1535</sup>.

### III). *La natura della mimesi musicale*

- a. "L'introduzione delle divinità e di tutti gli esseri allegorici e ideale in compagnia d'esseri mortali e reali, è secondo noi un mezzo di condotta soltanto conveniente alla poesia, come quella che non ci pone innanzi le cose in un modo abbastanza distinto per colpirci e farci por mente alla loro inverosimiglianza; ma in una scenica rappresentazione, in cui il primo giudice è l'occhio, bisogna guardarsi dall'offrirgli innanzi oggetti non osservabili in natura" (1807)<sup>1536</sup>.
- b. "I poeti e gli oratori di tutti i tempi esaurirono quasi ogni forma di dire nell'esaltare il canto come il più bel dono concesso dal cielo agli uomini. Da Platone sino a Wieland, da Shakespear sino a Scheller a sublimar si sente il potere del canto. Ma per bizzarra che sembri la cosa, egli è certo però che

<sup>1532</sup> [T. LOCATELLI], *VIII Bullettino degli Spettacoli – Gran Teatro la Fenice – Gentile di Fermo, azione mimica di L. Astolfi*, «Gazzetta di Venezia», 1847, n. 55, pp. 217-18.

<sup>1533</sup> (CORRIERE DELLE DAME), *Nuovo ballo nell'I. R. Teatro alla Scala, a Milano*, ivi, n. 65, pp. 257-58.

<sup>1534</sup> [T. LOCATELLI], *Luigi Keller*., ivi, n. 183, pp. 729-31.

<sup>1535</sup> [ID.], *Il Bullettino degli spettacoli del Carnevale. Giovanna Maillotte, azione mimica di G. Galzerani*, ivi, 1848, n. 3, pp. 9-11.

<sup>1536</sup> *R. Teatro della Scala. Enea e Turno. Ballo eroico d'invenzione e direzione del sig. Sebastiano Gallet*, «Giornale italiano», 1807, n. 41.



difficile riesce il definire esattamente, che intendessero que' sapienti nel senso più stretto della parola *canto*, tanto alzato al cielo da essi? Più malagevole è ancora il dedurre dai loro encomi, in che modo abbia da operare l'artista per esternare il potere del canto che produca magico effetto. Del rimanente d'uopo egli è confessare che l'influenza del canto sia molto variabile. Due secoli fa i Salmi di Marot guarirono la febbre; ora (siccome pretende Rousseau) essi cagionerebber la febbre. Che cosa è egli adunque ciò che in sé tanto è mutabile, e però commosse in tutti i tempi il cuore umano? Ma lasciando a parte una tal questione che ci condurrebbe fuor di pensiero, ci restringeremo a dire che una bella voce, una perfetta intonazione, un buon portamento ed una buona pronunzia costituiscono la parte essenziale del canto, e sono qualità non soggette né al gusto di un popolo, né alla moda di un'epoca; che la musica vocale aver non dee semplicemente per suo scopo di allettare l'orecchio, ma essa deve estendersi a commuovere e ad istruire l'uditore per mezzo dell'espressione. Infatti, come è possibile che un orecchio sensato possa rimaner soddisfatto di un pezzo di musica se il cantore, non adoperando che a vana pompa l'agilità e la forza della sua voce, ne trascura la giusta applicazione, oppure fa quest'applicazione senza le modificazioni che esige il sentimento della parola? Rispetto agli ornamenti del canto, accettiamo i seguenti articoli preliminari: I *Nessun ornamento di qualunque genere siasi, può essere contrario all'armonia pura del canto*. La dimostrazione è facile. L'armonia pura è la qualità prima e più necessaria, l'ornamento è l'ultima e la casuale; sarebbe perciò assurdo il voler sacrificare il primo all'ultimo, ed ogni orecchio armonicamente ordinato sente subito il dispiacevole di un ornamento contrario all'armonia. 2 Siccome ogni ornamento non è altro (come lo stesso vocabolo esprime) che un abbellimento ed una certa pompa del canto, perciò *esso dee riuscir bene ed avere qualche gusto*; nel caso opposto diventa una leziosità. Un abito schietto e decente non diletta troppo lo sguardo, ma non l'offende; un bell'abito, messo di traverso, è ridicolo. Vero è che gli ornamenti del canto non sono assolutamente necessari onde pervenire allo scopo anzidetto, essi possono nullameno cooperarvi potentemente, ed alcuni di loro hanno per natura che tolgono al canto una certa durezza. Ma la scelta ed il pregio di questi ornamenti dipendono dal buono o cattivo gusto di un paese. Al presente in Italia non si trova più diletto nelle *volate*, e la *messa di voce* vi è più in uso. Scomparse sono dalle nostre scene le arie di bravura, propriamente dette ec., e si ama di preferenza ad ogni altra cosa il canto spianato ed espressivo. Si considera pure in Italia come gran cantante colui il quale, benché prodigo ne' suoi ornamenti, sa contrassegnare la forma ed il carattere originale della melodia, facendoli spiccare, mercè di una scelta espressione ne' tuoni appartenenti propriamente alla melodia, come pure mercè del chiaroscuro, de' vari gradi del forte e del piano, e generalmente, mercè delle varie modificazioni della voce. Quel cantante che sente nell'animo ciò che ha da cantare, impressiona facilmente, possedendo l'arte sua, gli animi degli ascoltatori" (1817)<sup>1537</sup>.

- c. "Se però con la musica vocale, imitante gli accenti patetici delle parole, si arriva a muovere gli affetti, e con quella puramente strumentale si ottiene la descrizione delle cose fisiche, allora la musica ci arreca un secondo piacere di più che non ristà all'orecchio, ma va al cuore, alla fantasia ed alla mente, giacchè allora essa può destare le idee delle diverse nostre passioni, esprimere i nostri pensieri e le nostre immagini, e far sentire, per dir così, la presenza degli oggetti visibili come se si guardassero. In questo senso potrà esser concesso di paragonare la musica alla dipintura. Le parole ed il canto formano il soggetto storico del quadro, e la musica strumentale forma gli ornati ed il paese. Le parole schizzano il disegno, e il canto colorisce, e quel che è più, dà l'espressione movendo gli affetti; ma la musica strumentale accresce l'effetto della vocale cogli accessori che va imitando e dipingendo. Di fatti nel tempo in cui un perfetto recitativo obbligato, vestito di tenere note, o un'aria di un carattere dolcemente malinconico ci tocca il cuore, gl'istrumenti nel dare un maggior rilievo al chiaro scuro del canto, ci fanno sentire insieme il mormorio di un ruscelletto, il sibilo dei venti, il veloce corso di un destriero, il mugghiare delle onde tempestose, il canto degli uccelli; e quando l'artista giunge per mezzo della imitazione a descrivere esattamente sì fatte cose, allora a musica sveglia pure in noi le idee analoghe all'oggetto rappresentato, che non si potrebbero esprimere col suono, come il levare del sole, il bujo della notte e la freschezza di una sera di estate. [...] La musica non solo vale a destare gli affetti che muovono il cuore degli uomini, ma può altresì per mezzo sempre della imitazione descriverne gli oggetti visibili, e quelli analoghi che non si vedono. Ed è appunto per questo che *Pergolese* fu chiamato il Raffaello della musica" (1818)<sup>1538</sup>.
- d. "Viensi poi dimostrando come il teatro avesse il suo secolo d'oro, in cui matronalmente vestite ed ornate e pari in bellezze ed in grazie mostraronsi come due sirene gemelle la poesia e la musica. Mentre i poeti *Zeno* e *Metastasio*, *Tullio*, *Lorenzi*, *Goldoni*, *Palomba*, ec. que' due nell'*opera seria*, questi altri nella *buffa*, si cingean le tempie della palma poetica, fregiaronsi della corona musicale

<sup>1537</sup> Teatro alla Scala. Concerti della signora Catalani, «Spettatore», IV (1817).

<sup>1538</sup> A. PISANI, *Unione della Musica strumentale alla vocale*, ivi, V (1818), pp. 183-90.

*Pergolesi, Durante, Leo, Scarlatti, Vinci, Porpora, Galoppi, Sarti ec., Pomelli, Gluch, Sacchini, Piccini, Tajetta*, infine *Anfossi, Guglielmi, Cimarosa, Paisiello*. Al nostro divino *Marcello* è data replicatamente la debita lode sia per la sua grand'opera de' salmi che si diffuse con pienissima gloria e tosto che nacque in tutto il mondo musicale, sia per le sue composizioni ecclesiastiche, sia per le cantate, poiché questo ingegno singolare in ogni maniera di musica si è sovraneamente distinto. Perfezionassi l'invenzione del *recitativo*: ed a noi qui piace l'aggiungere che tal perfezione gli venne specialmente da *Porpora*. *Vinci* l'affinò più ancora col farlo *obbligato*. *Scarlatti, Leo, Pergolesi e Vinci* medesimo fondarono per così dire praticamente le leggi delle *Arie*. [...]

Sebbene a gran ragione egli in alcuni punti si dolga, non essendo negabile che venga corruzione del buon gusto dallo stesso abuso delle grazie, e quindi che nuocano alla musica ed il soverchio lusso di strumentazione, ed il troppo ammassar di sentimenti e di pensieri diversi, ed il cambiar troppo frequente di tempo e di tuono, e l'abuso del *coro obbligato*, e l'infioramento prescritto anziché lasciato a discrezione, cose tutte che quanto giudiziosamente usate conducono, altrettanto nausea e morbo arrecano intemperatamente ministrare, e per le quali tutto si riduce al precetto *modus in rebus* veramente a' nostri di trasgredito sovente, sarebbe però a notarsi molto in contrario su alcuni altri punti, ne' quali noi non sapremmo così di legieri convenir coll'autore. Assoluta *inconcludenza, e trivialità di cantilene*, per esempio, non potremmo concederla; non potremmo ammettere assoluta mancanza d'*espressione caratteristica delle melodie*; non potremmo passar come *suonate a gola* gli odierni pezzi cantabili ove sono profusi *inconcludenti e manierati gorgheggi*, massime se non ci dimentichiamo del tutto le antiche arie di *bravura*, nelle quali un'Attrice alzatasi sulla punta de' piedi, colle spalle sollevate, e la mano sul cuore vocalizzava un *a* un *e* un *o* per tre o quattro righe forse di partitura. / A nostro parere (che vogliamo dir il nostro qualsiasi noi pure) ha il secolo presente al certo i suoi non lievi difetti, come n'ebbero anche gli andati. V'hanno in questo non pochi compositori che vogliono troppo giovare del *quidlibet audendi*, e che pertanto avranno la fine di *Fetente*; ma non concediamo però così alla preta che la musica sia per questo in decadimento. Per l'abuso che sen faccia non è a negarsi intanto il grande miglioramento che si portò nel concerto degli stromenti colle voci. Giudizioso ch'è siasi, non può negarsi che magico effetto non produca ne' teatri l'uso de' complessi alterati ch'è in tanta voga: e la stretta de' tempi una e due volte ne' finimenti dei pezzi, e l'intreccio de' cori e de' pertichini nelle arie, e ne' duetti, e ne' finali, e l'incalzare progressivo di forza ne' così detti *crescendo*, migliorato da Rossini coll'introduzione nel piano di tutta l'orchestra, onde non si senta uno stacco nell'introdurre gli stromenti ne' rinforzati, e ne' forti. Non può negarsi pure che qualche passo di basso camminare sotto una tenuta della nota fondamentale nella parte acuta, che lo trascinar d'una bella falsa a tarda risoluzione ec. non producano grande vaghezza e dilettezza, e non sieno attissime, talor anche necessarie, a render bene alcun sentimento, a ben esprimere qualche parola. [...]

Le bell'arti come tutte le altre opere d'umano ingegno non istanno ad un segno mai lungamente. Il cambiamento di recente avvenuto da un genio di musica più modesto e semplice ad uno più composto e variato ha le sue radici più lontane che non sembra. Trovasi già in *Cimarosa* (parliam della sua seconda, e non già della prima maniera) incominciato il vezzo di lavorar coll'orchestra di motivo mentre il cantante fa la nota tonica, ed il mutar più sentimenti, e più tempi in un pezzo, e l'intrecciare gioco di stromenti sopra le parti di canto. Ed esso *Cimarosa*, e *Majer*, e *Generali* ci condussero per gradi a *Rossini* [...] Chiarezza ed evidenza delle sue parti nel più gran sviluppo de' pezzi concertati [...] bella unità di pensieri dominar in tutto il suo pezzo sempre da capo a fondo sebben apparentemente variato, però sempre quello"<sup>1539</sup>.

- e. “Non sapremmo veramente affermare col cav. Majer se il Marini della moderna musica sia solito di giustificare coll'effetto del piacere le novità che con abuso del suo ingegno introdusse nell'arte; ma se ciò fosse, niente di più assurdo e di più dannato dalla filosofia dell'arti belle. L'essenziale non è di piacere soltanto, ma di piacere con l'uso di mezzi approvati dal gusto e dalla ragione. Havvi una bellezza che non è ligia dei tempi, né dei luoghi, né del capriccio della moda; e vi sono alcune regole costanti, benché non generali, per destare negli uomini quella spezie di diletto che nasce dalle produzioni ispirate dal cuore e diretta dal giudizio. Lo scopo del diletto soltanto è un sofisma disgraziato, distruttivo del gusto e dei veri principi d'ogni arte” (1821)<sup>1540</sup>.
- f. “[Nell'opera] la musica deve fare la prima figura sebbene serva alla poesia [...]. Nella tragedia quella che si prende di mira è l'anima. A lei si parla, dessa vuolsi accendere, illudere, agitare, sedurre, padroneggiare. Nell'opera all'incontro si parla ai sensi. Questi vogliosi principalmente allettare.

<sup>1539</sup> *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana di Andrea Majer veneziano. Padova 1821, «Giornale di Treviso», I (1821), 10, pp. 195-202.*

<sup>1540</sup> D. T., *Discorsi sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana, di Andrea Majer Veneziano. Padova, «Gazzetta di Venezia», 1821, n. 94, pp. 373-74.*

Secondaria è la parte che l'anima prende a questo spettacolo. [...] L'opera ha quindi bisogno di varietà. Non le bastano le modificazioni del sentimento, ma richiede contrasti di caratteri, di colori, di masse, di situazioni, di generi. Vuol che si passi dall'orrido all'amenò, dal dolce al fiero, dal penoso al piacevole ecc. Nella tragedia l'occhio e l'udito non intervengono che come mezzi di comunicazione. Il sentimento è quello che fa tutto. Nell'opera all'incontro quei due sensi sono gli agenti dominanti. L'opera per essenza è il regno della musica, la tragedia è il regno della poesia. Confondere i generi e snaturare spettacoli cotanto differenti, è un offuscare, dimezzare, sminuire le intrinseche bellezze dell'uno, senza ottenere che scarsamente quelle dell'altro" (1824)<sup>1541</sup>.

- g. "Rossini diceva, ch'egli avrebbe desiderato che se gli facesse un *libretto* su di un soggetto che non fosse mai stato messo in musica; ma che nel tempo istesso fosse capace d'ispirare un grande interesse [...], osservando per altro ch'egli voleva una poesia sublime, specialmente per i recitativi: poiché al presente, diceva egli, si vogliono sentire delle idee poste in musica, e non semplicemente delle parole. *Tancredi* è l'opera dove il linguaggio contribuisce il più a far risaltare i miei pezzi di musica.» Il signor Pistrucci, poeta italiano, che si trovava nella sala, osservò che da una trentina d'anni erasi arricchita la lingua italiana di espressioni energiche e vigorose, soprattutto in poesia, aggiungendo che al presente il pubblico non si appagava più della semplice armonia dei versi, né di quelle descrizioni della notte, dell'aurora, della primavera ec., né del linguaggio dei pastori e delle fate come una volta; ma che vogliosi dei quadri che possano colpire l'immaginazione e «che possano scuotere i nostri sensi. Ogni frase, continuò a dire, deve rinchiudere un pensiero. Se si parla di Venere, di Giove, di Mercurio, di Apollo si dà noia a tutto il mondo; ciò che si ricerca ormai è il quadro delle grandi azioni e delle forti emozioni, e si pretende che la parola ne sia il vero interprete. «Ciò che voi avete detto spiega il perché ho scelto il genere di musica, che parecchie persone, tra le altre qualche autore, e soprattutto qualche *pianista* straniero chiamano *romantico*, dicendo che io fò entrare nell'armonia troppi corni da caccia, troppe trombette, tamburi ec.; ma non sanno eglino che se la guerra avesse continuato in Europa, avrei messo il cannone in ciascheduno finale, e avrei fatto della musica a colpi di fucile! Qual'altro mezzo havvi al presenti per produr qualche effetto, e come commuovere altrimenti quella gente, che da alcuni anni è stata spettatrice di tante carneficine, di tanti atti arbitrari, di tante sontuose geste, e che attrice nelle convulsioni politiche, agitata in mezzo alle grandi sventure, alle grandi fortune ed ai grandi avvenimenti, non trova più quasi sensazioni per i semplici piaceri! Stetti per qualche tempo osservando e studiando la platea di diverse città, allorché davansi qualche bell'opera dei grandi maestri del secolo passato, che ammiro, e che venero più di qualunque altro; ma io vedeva a sonnacchiare tutto il mondo, ed ho concluso, che le melodie semplici e naturali non erano atte a distrarre gli animi commossi in tanta varietà di straordinarie vicende. Allora mi convinsi che non si poteva scrivere come ai tempi, in cui gli uomini in società non nutricansi che d'idee calme e tranquille, non cercavano che dei pacifici godimenti, e non discutevano che sull'amore e sui piaceri. Ho voluto in conseguenza impadronirmi di tutto il frastuono degli strumenti, e gli ho messi in opera per rendere più drammatica la mia musica. Il pubblico mi ha fatto credere che io fossi riuscito; i sedicenti dotti dicono che manco spesso alle regole. [...] Le regole hanno sempre seguito le produzioni dell'ingegno, e mai le hanno precedute.»" (1825)<sup>1542</sup>.

- h. "*Le primier des arts, la musique, qu'imité-e il? (De Stael.)*  
La più gran parte della musica moderna non imita nulla, [ma in generale] imita più di quel che comunemente si crede, abbenchè non imiti quel che si crede comunemente. Essa imita il linguaggio della Natura, ormai cancellato dal linguaggio dell'arte.  
Questo paradosso avrà di che sorprendere più d'una specie di letterati. «Come! Diranno gli eruditi, la musica non imita il suono che davano le canne cresciute sulle rive del Nilo quando il vento soffiava nei loro tubi? Diodoro lo dice, Kircher lo dimostra, e la voce *musica* lo conferma.»  
«Voi delirate! Esclameranno i begli ingegni: «La musica non altro rappresenta che il linguaggio d'un popolo d'ispirati, e di entusiasti la di cui testa sarebbe mai sempre alterata, e di cui l'anima sarebbe continuamente nell'estasi: che con le nostre passioni e con le nostre idee ci sarebbero intanto superiori per la sottigliezza, la purità, e la perfezione de' sensi.»  
Gli artisti c'intuoneranno in aria di compassione: «Allorché si vuol parlare di quel che non si sa, non possono dirsi che sciocchezze. La musica è *l'arte di combinare i suoni d'una maniera piacevole all'orecchio*. Che volete voi ch'essa imiti? Leggete Aristotele ed apprendete che non è dessa che imita, ma è con essa che s'imita. Non vi sarebbe cosa più ridicola dell'accusa che suol farsi agli eroi dell'opera di morir cantando, se non vi fossero le fantasticherie che sogliono addursi in difesa del

<sup>1541</sup> *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, di Giuseppe Carpani, dedicate al Reale conservatorio di musica di Milano. Edizione seconda, riveduta ed accresciuta dall'autore – Padova, 1823, «Biblioteca Italiana», IX (1824), 33, pp. 109-13.*

<sup>1542</sup> O. T., *Rossini – Byron*, ivi, 1826, n. 279, pp. 1013-15.

canto. La musica è pel maestro di cappella, quel ch'è il marmo per lo scultore; e dir che non è naturale che gli uomini della musica parlino cantando, è l'istesso che dire, non è naturale che gli uomini della scultura abbiano gli occhi, i capelli, la faccia, tutto a colori di marmo. Non si tratta d'imitare gli uomini, ma d'imitargli in marmo; e non d'imitare le loro passioni, i loro discorsi; ma d'imitarli col canto.»

«E che! Proromperà più d'un retore. Volete saper che cosa imita la musica? L'universo intero. Tutti i quadri possibili li dipinge coi suoni; fa parlare il silenzio stesso; sveglia le idee coi sentimenti cogli accenti, e le passioni ch'essa esprime l'eccita nel fondo del cuore.»

Ma tanta erudizione, tanto ingegno, tant'arte, tanta eloquenza possono imporne al volgo, possono confonder la ragione, ma non rischiarar la mente; ed il filosofo domanderà ancora: In somma la musica che cosa imita?» (1826)<sup>1543</sup>.

- i. “Ma dire potrebbero alcuni. Osserviamo che il sig. Lichtenthal conviene nel giudizio di tutti i dotti e veri conoscitori, ponendo la musica rozza infino al 1700 o in quel torno, e d'indi in poi sempre crescente in gentilezza, e finalmente recata alla maggiore sua perfezione nel 1790. Se mai così fosse, e se perciò il perfezionamento della musica non si estendesse più oltre di tal epoca, cioè il 1790, in che stato si troverebb'ella dunque a' di nostri? E se per isventura avesse ella smarrito il diritto cammino, e posta si fosse in quella falsa via su cui andò miseramente a perdersi la bella letteratura italiana nel secento; il Dizionario e la Bibliografia della musica del sig. Lichtenthal essere forse potrebbero opportuno mezzo od argomento a richiamarla sul buon sentiero? [...]

Che se la musica trovasi ora nello stato medesimo in cui era la bella letteratura nel secento, forse a correggerla ed a richiamarla sul buon sentiero potrebbero giovare que' medesimi mezzi che furono messi in opera e dal Bembo e dal buon Redi, e da altri insigni Italiani. Ma se innanzi tutto non si determina quali sieno i classici compositori di musica, non si avranno mai norme sicure e stabili di comparazione per riconoscere il Vero ed il Bello; e gli alunni de' Conservatorj, e gli allievi tutti de' privati maestri non sapranno mai quali autori seguir debbiansi e quali fuggire. Non ci è stata forse mai tanta discordanza di opinioni intorno a questo punto come ai dì nostri. Gli uni propongono Jomelli, Piccinini, Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, ecc.; gli altri preferiscono, anche nella misura vocale, Mozart, Haydn, Cherubini, ecc. Insorge ancora una terza classe o fazione, che rifiutando i primi ed i secondi, non vuol riconoscere per classici fuorché Generali, Rossini con tutti quegli altri del cui noma ora risuonano i teatri. A noi sembra che la ragione stia tuttora pei primi, e crediamo che veramente classici reputarsi debbano i Jomelli, i Piccinini, con tutta quella veneranda schiera. Se così fosse, scorgere non sapremmo miglior partito per la musica di quello che hanno rpeso nelle diverse epoche i buoni zelatori della lingua e della bella letteratura. I direttori de' Conservatorj ed i privati maestri che imprendono ad istruire la gioventù, particolarmente nella composizione, mettano nelle mani de' loro alunni le opere degli Alighieri della musica, de' Petrachi, de' Boccacci, ecc. mostrino loro le gemme che in esse trovansi di grandissimo prezzo, quantunque di uno splendore modesto e non così abbagliante come ne' Marini, ecc., e se con questo emzzo si ebbero già gli Ariosti, i Tassi, i Parini, i Monti e tanti altri splendidissimi lumi dell'italiana poesia, è da sperare che anche nella musica si avranno degni successori di que' grandi, pe' quali l'Italia si assise gloriosa in faccia a tutta l'Europa” (1826)<sup>1544</sup>.

- j. “La vera filosofia della musica sta nell'arte di imitare con suoni commensurabili, e dotati di piacevolezza caratteristica il linguaggio naturale delle umane passioni, ed affetti. [...]

Credo inutile il por sott'occhio, non esigere io per questo una servile *notazione* della parola. [...]

Le arti imitano, e non copiano. Ma guai a quel compositore che non sa afferrare l'accento principale, e quasi dirò, caratteristico strappato dal dolore, e sfuggito al piacere, quella sequela di demarcate inflessioni dalle quali viene costituito il linguaggio di un essere appassionato! [...]

[Se la musica non imitasse] chi si ardirebbe intrecciare i nomi di Haydn, di Cimarosa, di Mozard, di Paesello, di Rossini ec. coi nomi di un Rafaello, di un Leonardo, di un Canova, se le melodiose produzioni di que' grandi uomini non avessero comandato alla tenerezza, al terrore, alla gioja, alla pietà de' loro contemporanei? [...]

Saggiamente ragionava quello scrittore che, producendo un paragone fra i vari istrumenti dell'orchestra, ed i varj colori onde si forma la tavolozza del pittore, attribuiva a quelli tutta quanta la magia delle varie tinte musicali, come a questi il massimo sublime effetto dei dipinti: il pennello di Sanzio animerà di un celeste rossore le guance della Vergine di Dio nell'atto di porgere la mano di sposa al placido affettuoso Giuseppe: l'intelligente di pittura indipendentemente dalla bellezza del disegno ammirerà la soavità, la freschezza, il prestigio della tinta: egli attribuirà in gran parte

<sup>1543</sup> G. N., *La Musica che cosa imita?*, ivi, 1826, n. 299, pp. 1197-99.

<sup>1544</sup> *Dizionario e Bibliografia della musica del dottore Pietro LICHTENTHAL. – Milano, 1826, tip. Fontana [...]*, «Biblioteca Italiana», XII (1827), 48, pp. 27-31.

all'artificio del colorito il risalto di quelle forme angeliche, dinnanzi alle quali il labbro dell'uomo sensibile che le contempla si spiega con un dolce sorriso: ora si ascolti la toccante Romanza di *Tebaldo* nell'opera di questo nome dell'illustre Cavaliere Morlacchi: tutta quella ammirabile composizione non è che il tessuto di un unico pensiero musicale, non più lungo di quattro lente misure di tempo, e fors'anco privo di quello spirito d'invenzione, che al dì d'oggi si vuol ammirare persino nelle domestiche monferrine: ma in compenso, di quanto amore, di quanta pietà, di quanta tenerezza non sono sparse quelle soavi, e flebili note suggerite dal cuore, ed agli affetti più dolci del cuore dedicate! [...]

E il Maestro veramente filosofo dalle minime, dalle quasi imponderabili risorse dell'istrumentale sa pur trarre i più sublimi artifici delle sue musicali pitture: così il pennello di un Salvatore Rosa passando appena una lieve tinta attraverso il volto de' suoi cherubini, vi sparge un'aura celestiale, onde tutta ne traspare la sovranaturale bellezza di quegli abitatori del paradiso: ora si ascolti l'ammirabile duetto fra Enrico e Vanoldo nell'opera di Mayr la *Rosa bianca e la rosa rossa*: il silenzio di un *bosco deserto*, la luce del *mattino* che appena trapela fra le cime cenerognole dei monti lontani, la misteriosità, la quiete soave del momento più poetico del giorno, il momento in cui l'aurora sorge a mostrare all'uomo ch'egli esiste ancora fra i prodigi della creazione, tutto è dipinto in quel sublime pezzo con una verità di imitazione istrumentale, cui invidierà pur ancor quel sommo genio stesso, che non s'accontentò di situare fra le nubi il proprio trono. [...]

Molte altre cose potrei io qui aggiungere onde far risaltare con maggior evidenza la verità della mia idea primitiva, e dimostrare come la parte semplicemente istrumentale della musica subordinata alla voce del genio di un Mozard, di un Mayr, di un Rossini ec., può aggiungere ai prodotti della bell'arte de' suoni quelle impronte di svariati caratteri, che sulle tele dei sommi Pittori sa spargere l'uso meraviglioso dell'animatrice tavolozza. Non esistesse che un solo spartito, il *Don Giovanni* del grande Volfango, e questa verità splenderebbe fra le pagini di quella storia che all'eterna gratitudine dei secoli ricorderà i prodigi di Prassitele, di Sanzio, e di Michelangelo. Dall'amabile scherzetti di un ingenuo amore sino ai cupi muggiti

*Del rauco suon della tartarea tromba*

tutto è dipinto in quel sublime poema musicale con una grazia, con una venustà, con un vigore, con uno slancio, degno veramente di Mozard, di Mozard il cui alloro è stato educato sulla più alta cima del Parnaso: quei quadri graziosi di amabili sdegni, di gioviale festività, di spensierataggine viziata, quelle rappresentanze gagliarde di terrore, e di spavento che si scontrano in quel solo capo lavoro dell'Alemanno maestro, ripetansi pure dalla bellezza delle melodie, dalla grazia ed originalità del tessuto dei varj pezzi, dalla morbidezza e soavità di certe modulazioni, dalla vivezza energia e slancio di certe altre; ma il colorito animatore, quelle musicali tinte multiformi che danno vita ai meravigliosi disegni raffiguranti la vivacità, ed il brio di un festino, la cupa misteriosità di un gelido marmoreo commensale venuto dall'Erebo a sedere a cena al fianco del proprio uccisore, ec. da quali mai risorse dell'arte le fece emergere il genio del compositore, se non dalle immense risorse della parte semplicemente strumentale?" (1827)<sup>1545</sup>.

- k. "Mirando ad indagare da quali cagioni derivi l'attuale decadimento del canto, l'autore [Giuseppe Bridi] dichiara che i predetti maestri [Sacchetti, Haendel, Gluck, Pomelli, Haydn, Mozart] traevano le loro ispirazioni dalla natura, e su questa ordinarono i loro studj, componendo con istile grandioso, spianato e sostenuto, e che la musica loro era una leggiadra e nobil matrona che avea la più dolce influenza sui cuori, mentre quella di oggidì leziosa e sforzata presenta in iscambio grottesche e strane sembianze. [...]

Ma se una musica sì corrotta è pur quella che piace universalmente; se il voto unanime e comune pare certamente esser quello della natura; se Gluck coi migliori maestri accennava doversi trarre da essa la vera, la buona musica, io sarei quindi per arguire che il giudizio emesso dal sig. Bridi intorno al Rossini e ad alcuni altri avrebbe dovuto essere meno severo per mostrarsi più giusto.

E per verità se conceder si dee che lo scopo della buona musica sia quello di recare diletto e di commuovere (se io profano mal non mi appongo), che cosa importa che l'*Ifigenia in Aulide* del Jomelli sia dettata in uno stile dotto e studiato, e che venga tenuta in gran pregio dagl'intelligenti e dai veri amatori, mentre, giusta ciò che narra egli medesimo, dispiacque sempre al pubblico? Che monta che l'introduzione della sinfonia turca dell'Haydn col suo pianissimo e dolcissimo *adagio* sia qualificata dai periti nell'arte come un capo d'opera, quando i profani cadono dal sonno in udirla? Che cosa mai vale quest'arte sì difficile, che compone un'opera elaboratissima, la quale sarà anche bellissima, ma che nondimeno risulta arida pei sensi di chi è condannato ad ascoltarla?" (1827)<sup>1546</sup>.

<sup>1545</sup> Y., *Della musica in generale*, «Vespa», VI (1827), pp. 157-61 e 183-89.

<sup>1546</sup> X., *Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica, e cenni sullo stato presente del canto italiano*. – Rovereto, 1827 [...], «Biblioteca Italiana», XII (1827), 48, pp. 146-49.

- l. “Io voglio credere il *Bellini* fondatissimo nella scienza musicale; mi giova accordargli una ricchissima fantasia, anche un raffinato discernimento; animato lo vedo da un mobilissimo desiderio di fama; e perché dunque non usare di questi invidiabili pregi esprimendo non la sola del dolore, ma tutte le più esaltate passioni colla creazione di bei motivi condotto, maneggiati in tutti i loro aspetti per formare un vero e seguito discorso musicale, ove il commovente canto di maniera e di portamento abbia tutto il luminoso suo sfogo? Perché rinunciare al primo vanto d’un vero compositore, a quello di tessere un’ingegnosa e dotta sinfonia, un gran finale di primo atto, ove campeggino, come in un quadro, la graduazione dei colori, il contrasto delle armonie, la forza di varj affetti sviluppata in molte parti reali, che palesino la combinazione della dottrina e del gusto?” (1829)<sup>1547</sup>.
- m. “Uno dei pregi della sua [di Bellini] musica ella è una certa soavità di maniere, certe facili melodie, che rapiscono per non so quale loro dolcezza. [...] Un altro pregio della sua musica, quello da cui prende principalmente qualità il suo stile, è la somma espressione e la filosofia del suo canto e della sua *istromentazione*. Egli parla col canto e con l’orchestra; ei vuol produrre il suo effetto non con il solo magistero dei suoni, ma col potere insieme ristretto della musica e della poesia, laonde una qualità essenziale del suo stile è quella di lasciare gustare interi i concetti ed i versi del poeta, ai quali aggiunge colla musica quel tanto che può raddoppiarne l’impressione e l’effetto. [...] Di che ognuno può di leggieri conoscere qual vantaggio ne dee risultar al genere, chi pensa che lo spettacolo è necessariamente composto di due elementi, musica e poesia, e che l’uno non può essere sacrificato all’altro senza nuocere grandemente all’effetto. [Così] quando l’infelice Romeo che già bebbe al nappo fatale esce in questi dolorosi accenti a Giulietta:
- Restarmi io deggio  
Eternamente qui,*
- chi non sentirà commuoversi alla sublime ispirazione di quell’accompagnamento dell’orchestra, con cui il maestro riuscì perfettamente ad esprimere tutta la compassione e l’orrore che stanno chiusi in quell’avverbio tremendo?” (1830)<sup>1548</sup>.
- n. “*La Creazione del Mondo*, posta in musica da Haydn, è un poema descrittivo: dunque l’arte del maestro, per mostrarsi, emula di quella del poeta, avrà dovuto usare tutti i colori imitativi ad essa somministrati dalla sua estetica e dalla sua scienza. Ma qui mi si chiederà tostamente che, cosa io intenda per colori imitativi della musica? Forse la possibilità di esprimere con un’ingegnosa distribuzione di suoni melodici ed armonici i vari casi che la poesia descrive [...] oppure la facoltà molto più nobile di muovere nel cuor nostro per mezzo di sublimi ed ispirati concetti, quegli affetti stessi che si desterebbero in noi alla vista reale dei naturali fenomeni che i versi dipingono [...]? – Io penso che la vera arte del compositore che si propone un lavoro musicale eminentemente caratteristico stia appunto nel sapere con gusto sensato adoperare entrambi questi modi descrittivi, in guisa che l’uso dell’uno sia sempre né più né meno determinato dal bisogno di rendere più opportuno quello dell’altro. [...]
- Ora veniamo alle definizioni, osservando dapprima come il disordine della materia, il confuso miscuglio degli elementi siano ingegnosamente dipinti da una introduzione istrumentale, che senza mai sviluppare per intero le sue forme, senza mai dare l’idea esatta di una posa, impedisce alla mente dell’uditore di afferrare il concetto di una cantilena qualunque, e la tiene, direi quasi, ondeggiante in una semioscura e vaporosa atmosfera. In seguito i contorni della musica si pronunziano, e vestendo un carattere di lucidezza più pura, una maestà più solenne, esprimono i portenti di una creazione inanimata che senza posa si succedono. [...]
- Io ho tentato di dare una debole idea dell’indole estetica di questo sì vantato componimento musicale, che troppo, e troppo lungamente vincolato alle forme descrittive, benché alletti lo spirito, non lascia pienamente soddisfatto il cuore di chi è avvezzo a considerare la musica, non come un mezzo di simulare i vari casi, che mover ponno in noi delle impressioni più o meno vive e di varia natura, ma come un particolare linguaggio dell’animo, come una specie di espressione esaltata e oltrepoeica degli affetti diversi che lo commuovono” (1835)<sup>1549</sup>.
- o. “L’Opera in musica [è] un componimento drammatico svolto in un linguaggio soggetto ad una propria e speciale ragione filosofia [...].

<sup>1547</sup> [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala. – La Straniera, melodramma in due atti; parole di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini*, «Censore», I (1829), n. 14, pp. 53-54.

<sup>1548</sup> T. L[OCATELLI], *Gran Teatro la Fenice. I Capoletti e Montecchi, poesia di Felice Romani, musica del maestro Bellini*, «Gazzetta di Venezia», 1830, n. 62, pp. 245-48.

<sup>1549</sup> G. B[ATTAGLIA] *La Creazione del mondo. Oratorio di Giuseppe Haydn*, «Barbiere», II (1834), n. 40, pp. 157-58.

La musica dello *Zampa* di *Hérold* procede [...] senza forme stabilite, senza vincoli o puntelli convenzionali, libera de' propri movimenti, ignara del cammino che percorrerà, come non curante di quello che già percorse, questa musica spazia bizzarramente ne' campi dell'immaginazione, ed ivi attingendo ardita tutti i più brillanti colori dell'iride, si veste di amabilissime, leggiere e sfumate tinte, getta faville da ogni lato, ora abbaglia, ora scuote, ora esilara, ora accarezza l'anima, ma senza mai predisporvi con materiali e volgari artifizi a subire piuttosto questo che quell'effetto, senza mai darvi il tempo di riflettere su questa o quella impressione provata. Guai a colui che si aspetta udire questa musica svolgersi coi larghi e sfarzosi panneggiamenti (mi si perdoni la frase) propri dello stile italiano! [...] In vece di que' cantabili disegnati con contorni sì chiari che anche alla testa meno armonica è forza comprenderli e ritenerli; in vece di que' motivi incorniciati in sedici, ventiquattro o trentadue battute contate né più, né meno sulle dita; in vece di que' ritmi, per così dire, palpabili, egli udirà un fraseggiamento capriccioso, a minuti rabeschi, a fiorellini, a sfurature, come i merletti di *Malines*, or saltellante e vispo come la gioia di un fanciullo, or mesto come l'amore di una giovinetta, or concitato, or cupo come lo sdegno o il terrore; udirà un andamento melodico svariato, incostante, or tranquillo, or turbato, or dimesso, or caldo e audace, secondo il diverso volgersi psicologico della scena, secondo, direi quasi, la maggiore o minore frequenza delle pulsazioni del cuore de' personaggi dell'azione. [...]

La pittura italiana che, mercè il sommo sapere de' nostri gran maestri, fu sovrana a tutte le scuole straniere, quanto non apprese da queste, quanti sussidii non trasse dallo studio delle loro speciali attrattive? Il genio non è esclusivo di nessuna nazione; né perché la nostra patria vanta i Sanzi, i Vinci, i Correggio, i Giulio Romano, i Buonarroti, volle mai essere cieca alle bellezze caratteristiche dei capolavori dei Van-dick, dei Rubens, dei Claudio Loreno, degli Holbeins, dei Fuseli. [...]

Come in tutte le nostre accademie, in tutte le nostre gallerie di pittura, si venerano, e si studiano i capolavori delle scuole fiamminga, inglese e francese, ec., con eclettica devozione si venerino, si studino su' nostri teatri i più classici spartiti de' principali maestri delle altre nazioni. [...]

Guerra, guerra alle sentenze di esclusione, alle cieche e pregiudicate condanne! [...] A terra le muraglie della China, a terra! [...] Patria del genio è il mondo intero, tempio del genio il cuore dell'uomo di tutti i poli; salvo però sempre il dono concesso da Dio a questo piuttosto che a quel popolo di adorarlo con più puro e più sublime culto!" (1835)<sup>1550</sup>.

- p. "Per verità se c'è modo di alzare a tutta la sua sublimità un'arte come la musica imitatrice per eccellenza, esso è appunto questo di farla compagna a tutti i voli cui può cimentarsi la fantasia di un uomo di genio. In questo solo modo adoperata la musica, da semplice arte di diletto ch'essa è nella mani dei mediocri ingegni, diventa emula della poesia e della pittura e può avere essa pure i suoi grandi quadri, i suoi grandi poemi, i suoi inni a Dio, alla natura, a tutto ciò che serve non tanto a sollazzare lo spirito quanto ad elevare la mente alla contemplazione del bello fisico e morale" (1835)<sup>1551</sup>.
- q. "Io sono nemico nemicissimo delle traduzioni di drammi musicali di qualsiasi genere e di una qualsiasi lingua in un'altra, e mi par niente meno che un gran torto fatto ad un maestro il mostrargli che le sue note tanto possono stare sopra una parola quanto sopra di un'altra. Ho udito dir talvolta che il linguaggio della musica è universale, ed io chiedo mille e mille scuse se mi è permesso di fare alcune brevi osservazioni. Può concedersi che ciò sia riguardo alla musica istrumentale, ed anche per questa colle sue distinzioni di proprietà, direi quasi, nazionale. [...] Ma in quanto alla musica vocale noi dobbiamo ritenere ed ammettere che le note non sieno se non un'armoniosa rafforzata espressione della parola. E come mai quelle note che più non trovano sotto di loro l'identica parola per la quale furono dettate, ispirate al loro autore dall'estro musicale, sentite nell'intimo dell'anima di lui, innalzato a sublimi concetti dalla forza della parola stessa, come mai potranno quelle note rispondere alla mente del compositore, rafforzar l'espressione della parola, muovere insomma i proposti affetti, s'esse non veston più d'armonia celeste quella parola alla quale furon appropriate?" (1836)<sup>1552</sup>.
- r. "Io non dubito, diceva Pitagora, che le arti e le scienze sieno state primitivamente un favore concesso dagli Dei agli uomini. Esse hanno certamente una origine divina e devono essere annoverate fra i più bei doni del Cielo; ma la musica è forse la prima di tutte. Si direbbe che questa racchiude nella sua origine sacra e misteriosa maggior incantesimo della poesia stessa, e che nei sentimenti, che essa rapisce, trova dei segreti ignoti perfino alla favella, segno distintivo della specie

<sup>1550</sup> ID., *Milano. - I. R. Teatro alla Scala. - Zampa ossia La sposa di marmo, musica di Hérold*, «Figaro», I (1835), n. 71, pp. 283-84.

<sup>1551</sup> ID., *Aroldo. Sinfonia fantastica di Ettore Berlioz*, ivi, n. 6, p. 22.

<sup>1552</sup> A. LAMBERTINI, *Cenni Teatrali. 27 Dicembre*, «Gazzetta di Milano», 1836, n. 362, pp. 1445-47.

umana, sola stella rimasta in fronte all'uomo degenerato. Il pittore, lo scultore, il poeta, siccome molti hanno più volte osservato, traggono le loro ispirazioni da oggetti più o meno precisi, più o meno determinati, ma la musica libera e potente, basta sola ad ogni ispirazione, e di slancio si innalza in un mondo di sua elezione, e crea dal nulla, siccome Armida, l'incantevole soggiorno ove ella attrae i suoi adoratori; imperciocchè, per un fenomeno singolare, le arti tanto più si innalzano quanto hanno minori modi d'imitazione, e sono piuttosto una creazione che una copia. Esse si accompagnano, per così dire, al primo pensiero del Creatore, e partecipando di tutta la potenza di lui, conservano nel mondo sensibile il simbolo eterno della bellezza. Platone scorgeva nella musica la più perfetta somiglianza del bello ideale e la chiamava col nome di legge. La musica racchiude in sé stessa l'ispirazione e la meditazione, la melodia e l'armonia, l'immagine ed il tempo; rappresenta il mistero del numero sette nella diversità delle sue note, e quello dell'unità prima nel suo perfetto accordo; comprende tutte le fasi delle passioni terrestri e divine, nel circolo delle sue creazioni; grave e sublime per i sentimenti religiosi, ardente ed impetuosa per quei dell'amore, eroica per l'istinto guerriero, flebile per quello del pianto, che tanto si addice all'uomo, ed infine inebriante per la gioia, essa sembra essere la scienza dell'anima, e la sola cosa che non può esprimere si è la menzogna dei sentimenti fattizii" (1836)<sup>1553</sup>.

- s. "[Nelle composizioni da camera] non può mai perdonarsi quel fare lungo, triviale, scolorato, che nella musica teatrale si trova assai volte, e che viene tollerato a cagione delle bellezze cui lo si viene alternando: a quella maniera che nelle miniature è grave sconcio lasciare negletta alcuna parte, perché l'occhio l'avvisa tosto, né può fermarsi a ciò che v'ha di ben compiuto senza essere disgustato dal vicino difetto. [...]  
Siccome nella *musica da camera* il canto signoreggia, non essendo accompagnato da molti e fragorosi strumenti, il cantante può, senza forzare la sua voce, curare di emetterla chiara, dolce, facile, e può contare sulle più lievi tinte, a così dire, e sfumature, animare ogni frase, avere speciale cura di tutto" (1836)<sup>1554</sup>.
- t. "Dico apertamente che la musica del *Bravo* per me non è bella, perché a senso mio il bello principale della musica melodrammatica consiste nell'amena e spiccante varietà dei colori; e questa è tutta di un sol colore; perché, come arte imitatrice che deve esprimere i sentimenti a lei indicati dalle parole, la musica deve stare nei limiti della natura, e questa oltrepassa i limiti della natura con quella sua favella continuamente concitata; perché la bellezza non istà nello strepito, essa vuol essere amabile, lusinghiera, geniale, fatta per accarezzare non per atterrire; si dice bello anche l'orrido, ma per la sua rarità, pel suo contrasto col bello seducente e gustoso; [...] perché finalmente un bello animato, per farsi apprezzare come tale, deve anche avere delle belle maniere; e l'urtar sempre l'orecchio che ci ascolta con invettive, strapazzi ed urla non è una bella maniera, la chiamerei piuttosto maniera inconveniente" (1839)<sup>1555</sup>.
- u. "Il melodramma è, pel suo titolo stesso che lo qualifica, un poema drammatico vestito di quelle melodie che devono esprimere i sentimenti delle parole, rendere più sensibile l'interesse degli avvenimenti, più gratamente insinuante all'orecchio ed al cuore l'espansione degli affetti e delle passioni. Questa parte dominante anzi essenziale del melodramma ha poi per subalterno suo fregio l'accompagnamento dei suoni, intesi ad abbellirla, ad accarezzarla, a riempire gl'intervalli delle sue pause, a servirle anche di nesso, ed anche a rilevarne gli accenti, il melodramma infine è un'azione drammatica espressa col canto ed accompagnata dagli strumenti. Se uno scrittore di musica vuol far pompa della sua dottrina, del suo artificio nel concertare e svolgere in massa le combinazioni e gli effetti dell'armonia, si dedichi alla composizione della musica strumentale, ove avrà più campo di vagare colla sua fantasia, senza offrire il giogo di vestire colle sue note i concetti della poesia: ma se vorrà propriamente farsi autore d'uno spartito d'opera, dovrà immaginare la sua parte melodica analoga alla parte poetica, ed adornar quindi queste due parti colla parte *accessoria, subordinata, pedissequa* degli strumenti" (1839)<sup>1556</sup>.
- v. "La *Creazione* è quanto di meglio mi ho sino ad ora inteso di musica descrittiva. Per intenderla non vi ha bisogno di parola, chè quella musica parla così al cuore che alla mente. Il primo ed il più grande mistero della natura vi viene rappresentato con tutto il suo meraviglioso, e la emnte vostra rimane compresa da santa ammirazione, nel vedere sin da principio come dalla confusione della materia,

<sup>1553</sup> *Cenni sull'origine della musica*, «Moda», I (1836), n. 2.

<sup>1554</sup> *Sull'utilità della musica da camera e sulle ariette pubblicate nell'Appendice del Glissons*, «Figaro», II (1836), n. 22, pp. 65-66.

<sup>1555</sup> [L. PRIVIDALI], *Il Bravo di Mercadante alla Scala*, «Censore», XI (1839), n. 21, pp. 81-84.

<sup>1556</sup> [ID.], *Alcune mie spiegazioni sul Bravo di Mercadante*, ivi, n. 24, pp. 93-96.



espressa con numero infinito di armonie proposte e non mai sviluppate, sorgano mano mano i corpi organizzati, cioè le armonie ordinate. Gli occhi vostri che da prima inutilmente guardavano nelle tenebre del nulla rimangono stupefatti alla luce portentosa del sole che per la prima volta illumina il creat, e al mite raggio della luna si confortano vedendo che anche dopo caduto il sole rimarrò pur sempre un astro a rompere la primitiva oscurità del Caos” (1840)<sup>1557</sup>.

- w. “Se vi sono argomenti non tragediabili, debbono esservi anche argomenti non musicabili; perocchè sebbene la musica sia un linguaggio atto ad esprimere tutte le passioni onde si abbellia od abbruttisce il cuore umano, sarà pur sempre vero che la musica riuscirà tanto più piacevole quanto più belle saranno le passioni da lei espresse. Nel che è da osservare essere il linguaggio musicale fatto più propriamente per dilettere l’orecchi che per persuadere la mente, colla quale distinzione intendo rispondere a coloro che mi opponessero che essendo una musica un linguaggio ella debba avere tutte le facoltà e tutte le prerogative della parola” (1841)<sup>1558</sup>.
- x. “Il *gusto* italiano al bello, - mite e immaginoso come il cielo di questa classica terra, attinto al puro fonte antichissimo, e ai grand’esempj della Grecia e di Roma, - apertamente aborre da quella musica che da taluno appellasi *essenzialmente drammatica*, ed è riposta, io credo, in una strana melopea, in bizzarre e perfino scorrette complicazioni di voci e di suoni, d’onde escono *squarci*, a’ quali per inesplicabile aberramento affibbiasi il pomposo titolo di *melodrammatici*. Ma da codesti *squarci* o *scene* è in bando ogni maniera di melodia; ma in essi l’ululato delle voci, il frastuono degli strumento s’urtano, si guerreggiano, si confondono; le masse disordinate e tiranne rinvolvonsi in un solo turbine, e il calcolo stesso delle armonie va perduto nell’assordante subisso. [...] Al *Bravo* manca dunque carattere, perché manca *l’unità artistica*; e ad esso manca del paro il *colore locale*, quello che imparte al *Guglielmo Tell* sì nobile impronta di storica nazionalità” (1841)<sup>1559</sup>.
- y. “Non mancano nella tanta diversità degli umani spiriti coloro che tengon cosa poco men che spregevole la musica, che non vi sanno vedere che un trastullo da sfaccendati, una vanità, una sociale nullità, ma questi [...] non sanno quanta forza abbia la bella musica sul cuore, con quanto d’impero sappia agire sulle passioni generose, con quanta amabilità giunga a sollevare dal peso dei terreni affanni, a chiamare sul labbro degli umani la consolatrice ilarità, con quanta potenza valga ad innalzare l’uomo dal fango su cui cammina alle mistiche immensità; non sanno, perché non valgono a comprenderlo, quanta influenza abbia la musica sui costumi, per cui quest’arte è oggetto d’importanza sociale per consenso di filosofi antichi e antichissimi e moderni, per consenso di venerandi padri della chiesa, di pontefici, di sovrani illuminati, talchè il dirigerla al suo vero scopo, il non lasciarla tralignare nella corruttrice mollenza o nell’insignificanza, il combattere l’abuso odierno del farla servire nell’*Opera* ad illuminare quadri d’orrore, quelle scene di avite crudeltà che dovrebbero star sepolte nei depositi della vera storia sotto la polvere dell’abominio; lo stimolare gli artisti musicali ad educare il cuore e l’intelletto, ad ornarsi di civiltà, ad educare l’intelletto ed il cuore, perché  
*So, giunge al cor quel suon che dal cor parte,*  
perché l’intelletto educato può solo affinar l’arte, perché l’essere fregiato di civiltà, l’essere *virtuoso* nell’anima potrebbe solo dar diritto a quel titolo di *virtuoso* che non osano assumere i filosofi, gli scienziati istessi, e pur non vergognano di portare artisti che non hanno di educato che la gola o le dita, han grezze la mente, brutto il cuore, villano o sguajato il costume; insomma il fare che la musica sacra o profana si faccia segno e mezzo d’incivilimento è ufficio del filosofo, del pubblico scrittore e dei governi istessi” (1841)<sup>1560</sup>.
- z. “La musica dee farsi sostegno della parola, vestire un sentimento secondo l’affetto che lo ispira, commentare, per così dire, la voce secondo il labbro dal quale parte [...]. Come nella vita, [il maestro deve] mescolare l’armonie tristi alle liete, e il basso accento del volgo distinguerlo dal grave parlare del

<sup>1557</sup> G. ROMANI, *La Creazione eseguita nell’I. R. Conservatorio di Musica in Milano il giorno 12 corrente*, «Glissons», n. s. V (1840), n. 31.

<sup>1558</sup> ID., *Milano. – I. R. teatro alla Scala – Fausta, colla signora Tadolini, e coi signori Donzelli, Colletti, Novelli, ec.*, «Figaro», VII (1841), n. 6, p. 20.

<sup>1559</sup> P. C[OMINAZZI], *Milano. I. R. Teatro alla Scala – Il Bravo – Torquato Tasso – L’Ebra di Toledo e Astuzia contro astuzia del coreografo Cortesi*, «Fama», VI (1841), n. 2.

<sup>1560</sup> N. E. CATTANEO, *All’Egregio Signor Avvocato Brofferio estensore degnissimo del Messaggiere Torinese*, «Figaro», VII (1841), n. 95, pp. 378-39.

principe [...]. E data una tale posizione del dramma, non è egli forse in obbligo di dipingerla nella sua musica con adatti colori?” (1841)<sup>1561</sup>.

- aa. “Ch’è mai la nostra musica artificiale se non una immagine fatta sensibile agli orecchi nostri di quella musica universale che domina e regge tutto il mondo?” (1841)<sup>1562</sup>.
- bb. “La parola, in questo sgomento, libera non esce, per guisa ch’uom ne smarrisce la significanza, né tien vece di questa la melodia, che ha per sé stessa un’espressione, imperciocché l’autore spesso ne interrompe gli svolgimenti, ne devia il pensiero musicale, e si smarrisce per le tenebre dell’armonia che imita non colorisce, accenna non compie un’immagine, un’intendimento qualunque. Da cotale men pura sorgente scaturisce un andamento immediato d’artificii che ad artificii succedono, e usurpano il luogo della semplicità e dell’unità; il fondo del quadro domina sopra il soggetto principale. [...]  
L’immaginazione, che pure talvolta vi spande qualche raggio improvviso, efficace [...] non prorompe continua e potente nell’intero corpo; - povera è l’invenzione, i pensieri men nuovi e vivaci, e l’animo dell’uditore spassionato non può quindi (tranne in due o tre bei momenti) gioire, commuoversi, deliziarsi; l’*interesse* è perduto. Si arroge che il melodramma, non potendo per ispecial sua condizione recar tinte locali, onde il vero carattere, non serba nemmeno ciò che si esige in ogni lavoro di mente, il *carattere* relativo al fatto; nulla ha qui di militare, - e i colori si converrebbero egualmente, se ne levi pochi tratti giocosi, alla contagiata magniloquenza dalla lirica tragedia” (1841)<sup>1563</sup>.
- cc. “Giudicare del *Roberto il Diavolo* sulle norme della musica italiana, come sentii da molti, è falso consiglio: in ogni opera d’arte e’ fa d’uopo tener conto delle influenze che i luoghi, i tempi e le costumanze vi esercitano; poi, se si voglia, scendere ad un giudizio comparativo. Noi, usi a pezzi musicali in cui tutto è ordine e misura prestabiliti; ove all’*andante* tiene dietro l’*adagio*, a questo la *stretta*, e i periodi si svolgono, sto per dire, con una magniloquenza ciceroniana, e c’è prima e seconda parte che si rispondono, e cadenze che s’indovinano; a noi, usi a sentirci molcere l’orecchio e muovere il cuore con cantilene facili, semplici, che a prima giunta s’apprendono e si ripetono, tornano strani ed inconcepibili que’ modi musicali rotti, quelle frasi concise, quelle forme involute, che di rado si spiegano in un canto piano ed aperto. Ma chi mette in cima ad ogni amore di parte la verità, dee confessare che quella musica non è sì barbara, come altri suppone, e contiene anzi somme bellezze. Non voglio entrare adesso in questione quale delle due si meriti la preferenza; io starei certo per quella che intesi fanciullo, a cui si stanno congiunte le mie più soavi rimembranze, musica che armonizza colla bellezza del nostro cielo, col tepore delle nostre notti d’estate, colla nostra anima poeticamente spassionata, che avida di forti e lunghe sensazioni non si contenta di sfiorare il piacere, e rifugge inorridita dal notomizzarlo scientificamente, ma vuole fruirlo pieno, intero, fino all’ebbrietà. Però, non è raro che in quella nostra lussureggiante ricchezza d’immaginazione la parola, che la musica drammatica si assume infine di commentare, venga o mal intesa, o spiegata a capriccio, spesso per inesperienza od intolleranza di chi scrive; ma alcuna volta, bisogna confessarlo, per l’onnipotente necessità di servire ad una inveterata abitudine, e al bisogno, non so quanto generoso, di un plauso ottenuto prontamente e dalla universalità. Nel *Roberto il Diavolo*, che prendiamo adesso come tipo della musica settentrionale, il periodo procede rotto e a salti, ma l’apparente disordine è ordine perfettissimo, quella che sembra bizzarria e confusione è magistero pensato. Il *Meyerbeer* non versa un torrente di note su quattro parole, non bada che i versi sieno disposti a quartina o a recitativo, ma a seconda che le parole esprimono suoni materiali o concetti morali, che gli affetti sono lieti o melanconici, tenebrosi o sereni, miti o furiosi, chè il dramma tende ad eccitare la meraviglia, il terrore, la compassione, la musica imita il suono, spiega l’idea, dà forza all’affetto e serve potentemente alla situazione drammatica. Ora una musica di sì fatta specie può non piacere, non essere intesa, ma non merita che la si lasci inascoltata o derisa. Seguire fedelmente il senso della parola, acconciarsi a tutte le bizzarrie di questa sovrana del creato, farsi lieta con essa, e mesta, e terribile, e supplichevole ed angosciosa, accelerare il cammino, rallentarlo, romperlo, ricominciarlo, non arrestarsi dinanzi agli ostacoli, e riposare quando meno se ne avrebbe di bisogno, è anch’esso un modo di raggiungere molto dignitosamente lo scopo dell’arte” (1842)<sup>1564</sup>.
- dd. “XXX. Distinguesi l’imitazione o pittura musicale in *obbiettiva* o *subbiettiva* secondo che si propone di rappresentare oggetti o sentimenti, cioè secondo che sceglie per tipo d’imitazione i suoni o

<sup>1561</sup> B. [DE BONI], *Gran Teatro la Fenice, Parole di Gaetano Rossi, musica del maestro cav. Gabussi*, «Gondoliere», IX (1841), n. 9, pp. 70-72.

<sup>1562</sup> [ID.], *Teatro Gallo. Un’avventura di Scaramuccia*, ivi, n. 12, pp. 95-96.

<sup>1563</sup> P. C[OMINAZZI], *Teatro Re. I due Sergenti, nuova Opera del maestro Alberto Mazzucato*, «Fama», VI (1841), n. 17.

<sup>1564</sup> A. BERTI, *Sulla musica di Roberto il Diavolo*, «Gazzetta di Venezia», 1842, n. 233, pp. 929-31.

movimenti di oggetti quali sarebbero il fischio del vento, il rumoreggiare del tuono, il cader della pioggia, il grido di animali, i canti villerecci o marziali o nazionali, oppure dipingere gli affetti dell'animo.

XXXI. L'imitazione obbiettiva che non ha altro tipo che i suoni esistenti in natura riesce sempre fredda e assai lontana da quel carattere di evidenza che deve rendere riconoscibile un'imitazione per poca attenzione che vi si presti, a meno si tratti di canti caratteristici noti. [...] Migliori riescono le imitazioni di movimenti sensibili che al ritmo principalmente spetta riprodurre, e d'ordinario ancora sono più calde perché alla maggior parte di esse si desta qualche idea non affatto indifferente alla vita e ai sentimenti umani. [...]

XXXIII. Appartengono all'imitazione obbiettiva i canti caratteristici nazionali, i quali, quando noti, servono alla musica quasi di scena, trasportando il pensiero a quei luoghi, a quei costumi di cui ritraggono il carattere." Cf. i canti svizzeri del *Guglielmo Tell*" (1842)<sup>1565</sup>.

- ee. "XXXIV. Molto più vasto è il campo dell'imitazione subbiettiva la quale, come già dicemmo, ha per tipo gli affetti dell'uman cuore. Qui non trattasi di imitare altri suoni che quelli dell'accento umano nel canto declamato, né questi pure nel canto ideale, ma sì di formare un tutto che corrisponda ad una data maniera di essere; un tutto che desti l'idea di una data commozione d'animo qualunque ella sia, al che vedemmo coll'analisi sommamente acconcia l'arte nostra.

Egli è in questo genere d'imitazione, il più nobile e degno dell'artista, che l'orchestra, o quei mezzi che ne fanno le veci, debbe assumere di rappresentare tutto che è necessario all'espressione dell'affetto, e che la parola e l'accento della melodia non possono dichiarare" (1842)<sup>1566</sup>.

- ff. "Dall'inno della vittoria alla prece del perdono; dal canto dell'amore più tenero all'espressione dell'odio più pertinace; dall'omaggio reso alla divinità alla più leggiara e frivola danza; a tutto essendo stato applicato il divino linguaggio della musica; tutto essendo stato da lei abbracciato ed espresso, nacquero i vari generi di musica; fra quali primo, gigante, classico, solenne, sublime sta il genere sacro; quello che veste dei numeri dell'armonia la poesia religiosa. [...]

[Nelle scene Rossini] ha versato un tesoro di fantasia, vi ha profuso una miniera d'armonie. Si è provato ad esprimere tutte le passioni, e vi è sempre riuscito felicemente; ed i suoi tratti furono sempre sì forti e caratteristici, che si potrebbe a ragione chiamarlo il Tiziano ed il Paolo Veronese della musica drammatica" (1842)<sup>1567</sup>.

- gg. "Per essere [bella una musica] deve esprimere qualche cosa, sia la natura materiale nella quiete o nelle sue lotte, siano le passioni dell'uomo malvagio od eroe. Quando la musica non parla che all'orecchio, quando il cuore le rimane straniero, essa diventa una futilità se leggera, un motivo di piangere le mal collocate fatiche se molto elaborata. [...] La musica è un linguaggio, e come tale deve adoperarsi a significare idee o cose, altrimenti sarà rifiutata quale nojoso ed inutile cicaleccio" (1842)<sup>1568</sup>.

- hh. "La musica, la melodrammatica peculiarmente, è per avventura un'arte che va soggetta all'impero della moda; - a cui si facesse a considerare lo scorcio appena d'un mezzo secolo, da oggi in addietro, tanti ravviserebbe rivolgimenti musicali al teatro in Italia da impaurar chiunque si provasse sindaco le cause di cosiffatta diuturna mutabilità. Non so se i critici nelle astruse loro disquisizioni abbiamo avvertito derivarsi primieramente cotesta necessità dall'essenzial intento della musica teatrale - il diletto, - e medesimamente dal dovere essa obbedire al giudizio irrefragabile delle moltitudini. La condizione singolar del diletto è la varietà; l'incostanza è il carattere delle masse. - Comechè abbiano dovuto piegar il collo a varie forme la poesia e le arti sorelle, pittura e scultura, esse perdurarono nondimeno nella venerazione de' pochi intemerate; il volgo traviato rivide ed ammirò in tempo opportuno i capolavori, da' quali nell'età ferree al buon gusto fu distratto dalla libidine del nuovo. Illuso dalle illecebre de' secentisti, il popolo obliò perfino l'efficacia del proprio eloquio; sedotto dall'esempio del Bernino e de' seguaci del Maratti, il popolo tener parve in non cale le opere famose del greco scalpello, ed appose al divin Urbinato colpa di men ardito ne' suoi concepimenti; ma la ragione dell'arti, serbata incolume da' pochi, sfavillò incontenente, e ricondusse al vero il volgo perduto tra sì matta ebbrezza; le genti intesero avidamente l'orecchio e il cuore alla grave nota del suo

<sup>1565</sup> R. BOUCHERON, *Imitazione e pittura musicale. Imitazione obbiettiva*, «Gazzetta Musicale», I (1842), n. 28, pp. 125-26.

<sup>1566</sup> ID., *Imitazione subbiettiva*, ivi, n. 34, pp. 150-51.

<sup>1567</sup> G. ROMANI, *Milano - I. R. Teatro alla Scala - Stabat Mater musicato da Rossini (4 corrente aprile)*, «Figaro», VIII (1842), n. 28, pp. 109-11.

<sup>1568</sup> ID., *Milano - I. R. Teatro alla Scala - Il Giuramento, colle signore Giulia Micciarelli-Sbriscia ed Elisa Bendini, e coi signori Carlo Guasco e Prospero Derivis (30 agosto)*, ivi, n. 70, p. 277.

Alighieri, e meravigliarono a un tratto nuovamente al cospetto della Vergine medicea, dell'Apollo di Bel Vedere, dell'Ercole Farnese e della Trasfigurazione. Quest'aura popolare si venerata non ha dunque nell'arti della veduta che un breve e sfuggivo dominio; non così nell'arte melodrammatica, lo scopo della quale non è sì veramente in principalità che il piacere. Indarno si è voluto nobilitarne l'intendimento, credendosi forse da taluno indegna d'uomo cotesta nobile voluttà de' sensi, di quest'uomo stesso che nel suo trascorrere sulla terra ad altro finalmente non contende che a sfuggire il dolore e a raggiungere il diletto, supreme condizioni dell'esistenza. [...] Non è dato che a poche menti elette il ricondurre con lento ufficio il popolo alle primigenie qualità del bello e del vero" (1842)<sup>1569</sup>.

- ii. "Però in queste, come in gran parte dei brani dell'opera [*Luigi V re di Francia* di Mazzucato], abbiamo notato una tendenza per ciò che noi chiameremmo, se ci si concede l'espressione, platicismo dell'arte. Il Mazzucato adatta troppo sovente la frase musicale all'espressione della parola, piuttosto che al concetto generale della scena; il che rende la musica slegata, poco uniforme, e priva di un colorito generale" (1843)<sup>1570</sup>.
- jj. "Siccome Rossini compì l'alto disegno di riformare col suo genio creatore l'arte de' padri nostri, nel quale arringo mirabilmente riuscì primo di tutti e fra tutti forse invincibile; così taluno presentiva in quell'Inno una riforma di quella musica sacra, che in Allemagna serbatasi, quasi il più prezioso retaggio dei Gluck, Beethoven, Haydn, Mozart e d'altri minori; per questo si geloso andava cercando, se punto fosse nel parto novello dell'Italo, cui potesse una severissima critica, in qual si fosse misura, mettere in basso, affinché d'ogni lieve pericolo incolume si conservasse il paterno tesoro. Oh, la santissima cosa, le glorie de' padri conservare e difendere; chè solo a virtude quello altissimo senso ci sprona! – E così, com'io dissi, pensarono quelli, che sorsero, rappresentanti severi della scuola Teutonica, alzarono il grido, e pronunziarono chiaro e tondo: non essere infine codesto un religioso Oratorio, ma componimento appena degno di onori teatrali; essere cosa ridicola, rappresentarci lo spasimo dell'afflittissima Vergine colle usate cantilene puerili: molte e somiglianti parole si ripeterono, cui fora luogo ed inutile di ricordare o rispondere. Ma furono nel mezzo di quella nazione medesima, difensori a Rossini più giudiziosi, imparziali; di questi sol uno ricordo, che la sua bella sentenza fece conoscere per quelle pagine istesse, per cui adesso il nuovo anatema si fulminò. "Ricordami, diceva, avere veduta in Ispana una festa, che molto m'intenerì. Era la Settimana Santa, e in uno di que' sacri giorni rappresentata per alcuni fanciulli la passione di Cristo. [...] Ed ecco, diceva, di questo Oratorio l'immagine: sparso di odoratissimi fiori, che vi temprano quell'austerità, che sì fortemente piace ad alcuno; ecco le grazie, che vi spirano dentro quella dolcezza, che pure è sì cara, se tu versi col pianto il dolore; ecco il genio del grande, che in quelle note ingiustamente accusate, quali usatissime strette di rossiniane canzoni, v'impronta il suggello di sé medesimo, il testimonio dell'opera sua." Ed ecco, io pure aggiungerò, ecco il genio d'Italia: che solo di leggiadre forme il suo Bello creando, rifugge all'idea più severa, che un Bello dipinge così misterioso, che, se pur giungi a comprenderlo, quasi più grave ed incerta senti la mente ed il cuore, un mistico ribrezzo per le vene discorre, siccome alla vista di notturno fantasma, che forse ti è caro, ma ti spaventa, ti uccide all'idea di quell'essere fatua, ma onnipotente, cui, sotto l'orride forme del nulla, l'immaginazione ti crea" (1843)<sup>1571</sup>.
- kk. "In tutti i paesi del mondo il popolo canta per istinto; il canto lo accompagna quasi sempre nel lavoro, ne segna i movimenti, la natura, e come questo importa maggiore fatica, più gli torna necessaria una melodia. [...] Questi canti creati dal popolo hanno una certa originalità di pensiero loro propria, portano l'impronta dell'indole, del cielo, del sole dove hanno vita; i più distinti maestri devono ad essi buona parte delle loro più care ispirazioni. Nella *Muta* di Auber, nella *Vestale* di Spuntini, nel *Roberto* di Meyerbeer, c'è tutto il carattere dei canti popolari d'Italia; nel *Guglielmo Tell* Rossini introdusse molti di que' canti svizzeri detti *randez-des-vaches*, frammischiandone alcuni di nazionali austriaci ed ungheresi" (1843)<sup>1572</sup>.
- ll. "Ella traeva novità e freschezza dalla stessa sua dissomiglianza dalle musiche che s'usano oggidì. Per me era nuovo quel canto, che, come signore ch'egli è, domina e tiene in soggezione l'orchestra; nuovi la vivacità ed il brio di que' motivi, la cui bellezza non ha mestieri di spiegazione perché si sente nelle

<sup>1569</sup> P. COMINAZZI, *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Odisca, dramma lirico di G. Sacchero, con musica del M.° A. Nivi (19 Febbraio)*, «Fama», VII (1842), n. 18.

<sup>1570</sup> T., *Teatro Re*, «Moda», VIII (1843), n. 13.

<sup>1571</sup> G. B. PICCOLI, *D'un articolo della Gazzetta Universale d'Augusta dei 22 e 23 dicembre 1842, sullo Stabat Mater di Rossini*, «Gazzetta di Venezia», 1843, n. 11, pp. 41-42.

<sup>1572</sup> G. STEFANI, *Le voci del popolo. Canti popolari di A. Berti scritti sui temi di musica popolare raccolti da Teodoro Zacco*, ivi, n. 28, pp. 109-10.

più intime fibre, tanto che non vi potete tener quieti nel sito e v'è uopo d'agitarvi e strepitare, come s'altri vi movesse il solletico; nuova la facile combinazione di que' numeri, onde, senza pagarle con la sanità degli orecchi, e senza bisogno delle chiave dell'arte, sentite la forza e il potere di quelle divine armonie" (1843)<sup>1573</sup>.

mm. "Io non mi sono di que' fanatici che asseriscono la musica in generale ed alcuni strumenti in particolare essere dotati di così potente forza imitativa da tenere il luogo della parola, e scorgono per entro alle opere di Rossini (con una penetrazione squisita!) l'ironia del filosofo e i lamenti della vedova; ma non mi sono neppure di que' tali, così poco impressionabili, che negano alla musica un linguaggio efficace e ritengono che senza il soccorso della parola non possa ella significare una idea chiara e definita.

Non crederò mai che alcun maestro giunga co' suoi numeri ad esprimere la situazione drammatica di Luigi XI quando narra al sant'uomo tutte le ambascie de' suoi rimorsi, con tanta evidenza, come la fa sentire Gustavo Modena; ma non so non concedere a' maestri della scuola moderna e più a Rossini (negli ultimi tempi) che a Meyerbeer, a Pacini ed a Verdi una tale potenza di descrizione da farci sentire, anche ad occhi chiusi e senza bisogno di libretti o di tele, l'espressione degli affetti e perfino lo speciale carattere della nazione e dei tempi.

Negate alla musica l'espressione degli affetti?... non vi siete dunque mai commosso nell'udire l'ultimo canto della Lucia? Non foste compreso da una idea profondamente religiosa alla preghiera del Mosè? Non vi sgomentò il Meyerbeer coi suoi infernali del Roberto, come Dante vi ha atterrito colle sue bolge? – Tutti e tre questi concetti musicali vi hanno destato la medesima sensazione? [...]

Fino a che la luce non sarà spenta, dice Giorgio Sand, io sono persuaso essere proprio della più bella delle arti il dipingere tutte le gradazioni del sentimento, tutte le fasi della passione; e la musica può esprimere tutto.

Quel sorgere artificiale del sole che accompagna l'ultimo coro del second'atto del Guglielmo Tell che cosa ha di comune con quella magnifica preghiera nelle cui note tutti i raggi del sole si spandono maestosamente e s'innalzano sfolgoranti, in cui il re del giorno sembra apparire sull'orizzonte all'ultima nota del canto? – Io lo confesso, la principale bellezza del Guglielmo Tell consiste per me nel carattere pastorale elvetico, così mirabilmente sentito ed espresso da Rossini. Che di più poetico, di più vasto, di più descrittivo di quella sinfonia la quale s'apre coll'infuriare dell'uragano sulle acque sconvolte del lago di Lucerna e a poco a poco si fa calma e lucente come il sereno del cielo dopo la tempesta. A che valgono tutti gli artifici della scena, le macchine, e l'onde di cartone? Quella sinfonia vale forse assai più di un poema. [...]

Si va dicendo da taluno, quando Meyerbeer non ha situazione di violenta espressione, e si dà al canto semplice e facile le sue melodie diventano vulgari anzi triviali; cerca l'originale e cade nell'ammanierato. Altri appellano le ultime opere di Meyerbeer lavori di tarsia, ordinati con una scienza prossima assai al pedantismo, e il di lui metodo attuale una mistura di elementi aggregati anziché fusi tra loro" (1844)<sup>1574</sup>.

nn. "Oggidi [...] i despoti del teatro non sono più gli artisti, sono i maestri. E qui parlo liberamente franco e prorompo, perché io mel so per iterata esperienza, io che pur qualche dramma lirico ho dato al teatro.

Non tutti, ma molti di essi non si contentano più di dirigere, consigliare, suggerire, ma pretendono colorire, fabbricare la poesia, pretendono essere scenografi! S'illudono perfino d'essere verseggiatori. Si parò è vero in ogni tempo di quella indispensabile colleganza fra il poeta ed il maestro, si narrò, e si esagerò fors'anco di quella infinita e mai sazia volontà di cangiamenti e di modificazioni nella tessitura d'ogni libro. Era verità. Quante aspre lotte, quante fatiche non costava la formazione di un libro dieci volte fatto, e dieci mutato! Pure la pazienza e l'ingegno poteano venierne a capo: e poteva anzi fra quei contrasti scintillare qualche favilla d'estro più luminosa. Alla perfine talora i più discreti non esigevano che leggere alterazioni, forse più di parole che di concetti, accorciatura, o prolungamenti di scene, che non oscuravano, né decomponavano la luce del dramma. Ella era una tollerabile necessità. Dato un soggetto, almeno poteva lo scrittore immaginarlo a sua posta, figurarne i caratteri, svilupparne le passioni. Ora no. I maestri (parlo sempre di alcuni) si danno essi la pena di trovare il soggetto. Che vale se in questo non siavi suscettibilità di drammatizzare il fatto, i caratteri? Basta che sia adatto ai loro concepimenti, ai loro effetti sperati (e quali sieno il dirò) basta che porti recondita pei profani, raggianti per essi, l'idea archetipa di qualche altrui, o proprio fortunato componimento. Ne dettano l'orditura, ne prescrivono la catastrofe, obbligano voi, infelice poeta, a

<sup>1573</sup> [T. LOCATELLI], *IV° Bullettino degli spettacoli di primavera – L'Italiana in Algeri alla Fenice*, ivi, n. 112, pp. 445-47.

<sup>1574</sup> G. STEFANI, *Giacomo Meyerbeer*, «Giornale Euganeo», I (1844), 2, pp. 475-82.

controsensi ributtanti, e stomachevoli assurdità. E il loro divisamento, unica meta cui mirano, non è di ottenere un effetto della passione, né tampoco dell'armonia, ma vogliono che distrutta ogni unità, scomposto ogni nesso di azione, trascurato ogni interesse degli episodii, si alternino sulla scena situazioni disparate e fantastiche, dissonanze drammatiche, complicazioni di varii soggetti; quindi masse armoniche contrastanti con vuoti e tenuità lilliputiche; come chi dicesse insomma abbaglianti e sfacciati partiti di luce e di ombra in un quadro di genere. E perché tanto affezionino tali stranezze di modi vel dirò io. Perché in pochi pochissimi è fiamma di genio. Quelli del maggior numero colpiti dalle bellezze dei capolavori di qualche sommo privilegiato dalla natura, e singolarmente di quel Mayerbeer, che direi quasi l'Ariosto ed il Shakespeare della musica, persuadono a sé medesimi, che la trattazione di un genere unico e fuor del comune sia di tutti e che basti imitare per divenir grandi. Quindi cercano fatti senza legame, scene sconnesse e danno in fantasticherie e stravaganze. Del merito intrinseco musicale non parlo; non vanto cognizioni oltre il poco che appresi. Dirò del dramma ch'essi vogliono modellare così da riuscire a quei modi, a quelle situazioni che abbiano pure qualche coincidenza colle forme da quel sommo straniero adottate; si tolgono dalla via dell'affetto e della passione, fanno agire e parlare le masse, e non l'individuo, cinguettano una favella mistica senza avere la potenza di uno stile e di una fantasia dantesca e ispirata" (1844)<sup>1575</sup>.

- oo. "Rossini fece delle epopee. Bellini delle elegie: nell'uno tutte le passioni, tutti gli affetti, tutta la varietà delle epoche e delle nazioni, trovarono un potente dipintore che formava dei quadri colle note come Michelangelo gli avrebbe fatti coi colori: nel secondo l'amore e la sventura ebbero un soave interprete, che immaginò le cantilene più molli, più gentili, più affettuose, più commoventi, che sieno mai uscite da un cervello involto dal funebre velo della malinconia. [...] Donizzetti seguì questa legge universale; egli ubbidì a quel pubblico che domandava al maestro non dei semplici e brillanti accozzamenti di note, ma dei profondi pensieri che trasparissero attraverso il velo fluttuante della melodia" (1845)<sup>1576</sup>.
- pp. "L'atto primo ha principio con un coro di Soldati che antecede ad un'aria di Giacomo, la quale specialmente nella seconda parte del primo cantabile è secondata da un coro che può dirsi uno de' buoni tratti dell'opera. La cabaletta: *So che per via di triboli*, che è un assai moderato in *fa* maggiore di bel colore italiano, non manca d'una certa tinta originale. [...] [Il coro degli Spiriti Malvagi dell'atto primo] è un vero tripudio satanico di voci umane alternate a strumenti d'ottone, il quale propriamente non sapremmo dire come riescisse gradito agli ascoltatori. Ciò che sembra incontrastabile si è che l'insieme di queste voci, perché forse troppo somiglianti *Al rauco suon della tartarea tromba*, anziché lusingare l'udito, non fece grata impressione, nel che, se non erriamo, fu mancato l'ufficio della musica, la quale prima di tutto deve penetrare all'anima per mezzo di sensazioni almeno non disagiati. È vero che l'arte è imitativa, ma prima d'ogni cosa deve non dispiacere all'orecchio, perché l'orecchio rifugge da ciò che gli dispiace come la vista da ciò che fa ribrezzo. Ora quei sono che sono ingrati venendo respinti dall'udito, non possono recare all'anima né il diletto dei sensi, né il diletto morale dell'imitazione, a cui avrebbe pur mirato la mente dell'autore" (1845)<sup>1577</sup>.
- qq. "Giacchè piacemi di considerare la musica quale Lingua, anzi la sola lingua universale che per indefinibile vie s'insinua così dolcemente nell'imo del cuore umano, così dirò il solo accordo, qualunque ci sia, non può offrire che il solo frammento di un'idea o tutto al più la semplice armonica perfezione; dirò parimenti non poter somministrare la transizione, che la incompleta proposizione, o vogliam dire la frase incidente e dipendente, laddove la modulazione rappresenta la proposizione compiuta e complessa, insomma l'intero periodo dell'armonico musicale Discorso" (1845)<sup>1578</sup>.
- rr. "Quindi è che un melodramma non può mancare il suo scopo allorché il maestro abbia colto dapprima il pensiero dominante della poesia; non che tutto il complesso in modo, che sappia subito quale corda debba pizzicare. E questa corda altro non è che quel genere, quel colore musicale che debbe concordare col concetto poetico, dirò meglio con tutta l'azione; così che la musica sia tutta propria di questo e non di qualunque altro dramma della stessa specie. [...] E una melodia principale, è quell'acconcio colorito d'armonia da per tutto uguale che debbono rendere uniforme la composizione.

<sup>1575</sup> P. BELTRAME, *Della Poesia lirico-musicale*, ivi, II (1845), 2, pp. 449-59.

<sup>1576</sup> BERMANI, *Gaetano Donizzetti*, «Fama», X (1845), n. 60.

<sup>1577</sup> G. VITALI, *Giovanna d'Arco, dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica da Giuseppe Verdi. Eseguito all'I. R. Teatro alla Scala per la prima volta la sera del 15 prossimo passato febbraio dalla signora Frezzolini, e dai signori Poggi e Collini*, «Gazzetta Musicale», IV (1845), n. 9, pp. 37-39.

<sup>1578</sup> M. BALBI, *Della modulazione armonica*, ivi, n. 15, p. 66.

[In caso contrario] direste che il maestro [...] abbia tirato giù il pennello alla carlona, e gittata la spugna contro il disegno, presumendo nelle combinazioni del caso” (1845)<sup>1579</sup>.

- ss. “[Sul *Deserto* di Feliciano David:] Non v’ha orchestra capace di afferrare di primo slancio il senso di quelle note così diverse dalle solite, di riprodurre perfettamente tutti quei piccoli passaggi, quei minuti effetti, quelle sfumature di tinte, quelle finezze di disegno, che costituiscono il carattere principale di quella musica eminentemente pittoresca. È una specie di dagherottipia musicale, il cui pregio consiste nella verità e nell’esattezza dei dettagli: se vi manca l’opera attenta dell’esecutore, non n’ esce che una macchia informata e senza rilievo. [...] Fu lo stesso che vedere un bel quadro fiammingo dopo aver ammirato un immenso dipinto di Michelangelo. [David] ha voluto tradurci musicalmente le grandi immagini del deserto. Non sono i pensieri del maestro, le sue commozioni, le sue fantasie, che noi troviamo nell’ode-sinfonia ma è il deserto stesso ch’egli ci porta e ci pone dinanzi agli occhi, come un grande panorama musicale, dicendo: mirate e palpitate. [...] Havvi una ragione per cui il pubblico rimase freddo a questa prima esecuzione del *Deserto*, e lo rimarrà, crediamo, nelle successive. La musica è la più ideale delle arti imitative, è quella che più di ogni altra vive nella regione delle idee e dei sentimenti. Il senso dell’udito è quello che trasmette più prontamente e più efficacemente le immagini, e che sveglia perciò più forti e più istantanei gli affetti. La moltitudine non sa rendersi ragione di quest’intimo rapporto del suono colle facoltà dell’animo; ma ogniquale volta la musica ha raggiunto la vera espressione d’un sentimento, la commozione che ne consegue è rapidissima e sicura. La musica adunque è il mezzo più immediato, per cui l’anima dell’artista parla all’anima dell’ascoltatore, l’una si trasfonde nell’altra per scuoterla e per dilettarla. Se si toglie quest’intima consonanza alla musica, se per parlare al cuore essa ha bisogno di passare dapprima per la rappresentazione plastica, metà del suo effetto è perduto. Il nostro pubblico ha confermato, senza saperlo, questa verità. Il *Deserto* è una di quelle musiche che tendono a destar le commozioni colla rappresentazione materiale. L’artista è in essa scomparso e noi ci troviamo al cospetto d’immagini sensibili anziché di pensieri e di sentimenti. Non è il fremito d’un’anima esaltata sotto le grandi impressioni del deserto, ma sono le impressioni stesse che noi ascoltiamo, e quasi direi, vediamo. Nessuna meraviglia adunque, se il pubblico rimase freddo. Per quanto grande sia l’arte del maestro, la musica è troppo povera di mezzi per poter imitare meccanicamente coi suoni i fenomeni della vita e della natura. E ci riuscisse anche perfettamente, si richiede ancora uno sforzo straordinario dello spirito, per trasportarsi nella situazione dipinta dalla musica e per esserne commosso. [...] L’imitazione materiale può essere talora un sussidio dell’arte, ma non mai costituire un’arte da sé. Il dominio della musica è tutto nel mondo morale; guai, se questa vien trasportata nel mondo esterno, nel mondo naturale. Sarebbe un toglierle l’altezza del suo ministero, sarebbe un ridurla alla condizione dell’arti puramente meccaniche. Le stesse arti plastiche, che pur sono arti imitative, non possono spingere quest’imitazione fino alla riproduzione materiale della realtà: perché dovrà farlo la musica, che è arte eminentemente espressiva? Se mai in questa riproduzione fosse riposto il sublime dell’arte, noi vedremmo le statue in cera andar di lunga mano superiori alle statue di marmo, perché raffigurano più esattamente l’uomo. Per buona sorte noi siamo da troppo lungo tempo avvezzi a veder nella musica l’espressione di affetti e di sentimenti; dentro la nota, come di sotto al marmo, alla tela, al verso, vogliam vedere l’intelletto e il cuore dell’artista; le sole immagini plastiche ci troverai sempre svogliati e indifferenti” (1845)<sup>1580</sup>.

- tt. “Ove trovare un’arte che abbia maggior potenza della musica? Quand’essa è vestita d’armoniosi numeri, ed eseguita a perfezione, agisce immediatamente sull’anima, scuote il pensiero, lo indirizza alla sorgente, cangia colla rapidità del lampo l’interna disposizione del cuore, insinua la gioia o la malinconia, e il fuoco o la placidezza a tenore del tempo o dei numeri, e della rapidità o lentezza che adopera, dei suoni e degli accordi flebiti o allegri, dei tuoni maggiori o minori che impiega. [...] Nessuna parola lascia così rapidamente sì dolci espressioni nell’anima come la musica: la sciagura medesima nel suo linguaggio è senza amarezza, senza ambasce, senza irritazione. Dipinge le gioie e le ambasce del cuore. Quest’arte soavissima che fu di tutti i secoli, di tutte le nazioni, che racchiude in sé l’ispirazione, la melodia, la meditazione, l’immagine ed il tempo, tutte le passioni celesti e terrestri; che diviene grande e sublime pei sentimenti religiosi, ardente ed impetuosa per quelli dell’amore, eroica per l’istinto guerriero, flebile per la malinconia ed il pianto, inebriante per la gioia, può dirsi il più dolce, il più innocente piacere della vita per tutte le classi, per tutti i ceti della società. [...] Dove

<sup>1579</sup> BIGLIANI, *Musica e poesia. Articolo VI ed ultimo*, ivi, n. 22, p. 95.

<sup>1580</sup> G. V., *Il Deserto. Milano . I. R. Teatro alla Canobbiana. Serata musicale a beneficio dei Pii Istituti Filarmonico e Teatrale*, «Moda», X (1845), n. 35.

non arriva l'umano linguaggio incomincia il soavissimo potere della musica. A lei è dato di sublimare il cuore, di far spuntare le lacrime, di alleviare le noie della vita" (1846)<sup>1581</sup>.

uu. "[Sul preludio dell'*Attila* verdiano:] Dipinge coi suoni il nascere dell'aurora, il mite e digradato rosseggiare di essa sulle acque e sulle povere isolette della primitiva Venezia. Vi senti il primo muover dell'ala, il primo trillare degli acquatici uccelli sui canneti delle paludi; il primo venterello dell'alba e il bacio delle acque ai lidi deserti; il primo guizzo della luce sulle acque tremolanti della marina, il lento avanzarsi e il diffondersi di essa sulla ridestata natura all'apparire dal disco infocato del sole mezzo nascosto dall'orizzonte delle acque. Per incidenza qui va lodata la scena del bravo pittore ch'ebbe plauso e chiamata" (1846)<sup>1582</sup>.

vv. "La musica, arte essenzialmente creatrice, non ha come le altre arti un tipo sul quale foggare le sue creazioni. Così, mentre alla pittura e alla scultura si schierano innanzi tutte le meraviglie del mondo fisico che loro offre norme a creare, anzi ad imitar creando, mentre alla poesia il mondo e fisico e morale tutto intero si sottopone, alla musica non viene concesso dalla natura che un semplice materiale: il suono. Vale a dire molto meno che alle altre, giacchè alle altre la natura dà materia e tipo, a questa unicamente materia. Quindi è che le altre arti belle che tutte si aggirano sulla imitazione di qualche parte speciale della creazione, divengono creatrici nel concetto soltanto, mentre la musica è creatrice e nel concetto e nella forma: cosicchè è la sola che possa dirsi esclusivamente ed essenzialmente creatrice. [...]

Ma forse è appunto dal non aver che il suono ad elemento principale che nasce la universalità della musica. Non potendo essa esprimere una specialità, come la pittura con i colori, la scultura col rilievo delle forme, la poesia con la parola, è costretta a spaziare nei vasti campi della generalità [...]. Quindi la musica parla egualmente al rozzo villano [...] ed al culto cittadino" (1846)<sup>1583</sup>.

ww. "La musica è essenzialmente rappresentativa, quindi per natural conseguenza essa è necessariamente *speciale* all'uomo. Alle altre arti il vanto di formulare un'idea, un secolo, un astratto qualunque – la musica non rappresenta che l'uomo *attuale* e le sue passioni. Ciò non mi sarà ammesso di leggieri da chi va sognando tuttora che possa rinvenirsi un tipo di musica non rappresentativa, ma sebbene *ideale*, d'una musica che non avesse rapporto soltanto coll'uomo, ma colla *natura*. Questi sogni si potranno sciogliere solo coll'*armonia de' cieli*, ignota per anco al senso mortale, fantasmagoria de' seguaci di Fichte. Però la musica non esiste fuori del *me* umano. Togliete la passione rappresentata, e sarà morta la musica. Una musica non rappresentativa sarebbe un assurdo, non sarebbe compresa, sarebbe un puro meccanismo – l'idealità estraumana non esiste per la musica; essa è essenzialmente definita. Pure se ciò toglie gran parte di nobiltà e di grandezza a quest'arte, le accresce potenza. Nella pittura v'ha il paesaggio e la *figura* – al paesaggio il vanto di esprimere la natura, alla figura l'uomo e i suoi attributi. Chi negherà più sublime il paesaggio, e pertanto non sarà compreso dalla maggior potenza della figura? Poiché questa ha immediato e definito rapporto coll'uomo; essa non è una languida formola, è l'uomo stesso! Quindi la sua maggior potenza. Così della musica rapporto alle altre arti. Men sublime di tutte le arti imitative, essa è più penetrativa, più onnipotente, più universale. Il potere della scultura non si riconosce che su frazioni; la musica è nell'organismo umano. [...]

Da ciò nasce che la più potente musica è quella ove l'espressione è più palese, ov'è la parola. – Una musica che esprima senza parola è per lo più incompresa; così un quadro storico divien più popolare d'un quadro allegorico, e la popolarità è il secondo fine di tutte le arti. Il *mito* più certo, più significativo dell'armonia è la parola; la musica descrittiva è fredda, inerte, incompleta – il canto, come dissi altra volta, è il *disegno* della musica" (1847)<sup>1584</sup>.

xx. "Questa facoltà affettiva è tutta propria della musica, senzachè le parole che a questa possono essere sposate, o alle quali (se vuoi piuttosto così) essa è talora sposata, vi abbian parte. Che questa facoltà, come dicesi comunemente, di *espressione* dipenda dalle parole, è un errore comune pur troppo, e diviso anche dall'autore del trattato che mi ha porto occasione a intrattenere i lettori di queste materie. Se però ben si riflette, le parole non han che fare in ciò, perché da esse indipendentemente la musica sa commuovere, e sufficiente riprova ne abbiano dalla udizione della buona musica strumentale: non già che un ufficio, una influenza non ve la possano spiegare e non ve la spieghino in fatto anche le parole; ma, se ben si considera, altro ufficio esse non fanno che farci riferire ed associare l'idea della provata commozione ad uno o ad un altro subbietto, anziché un subbietto qualunque. Se un pezzo di

<sup>1581</sup> G. L., *La Potenza della musica*, «Figaro», XII (1846), n. 95, pp. 377-78.

<sup>1582</sup> [G. VOLLO], *Occhiolino teatrale*, «Gondoliere», XIV (1846), n. 12, pp. 184-87.

<sup>1583</sup> E. PICCHI, *Considerazioni sulla musica odierna*, «Gazzetta Musicale», V (1846), n. 6, pp. 41-43.

<sup>1584</sup> B. ROSSI, *Dell'espressione musicale*, «Fama», XII (1847), n. 64.



musica ci riempie l'anima di mestizia, lo fa indipendentemente dall'idea che una o un'altra data persona sieno meste e addolorate: ma se alla stessa musica sono unite parole che si riferiscono, per esempio, ad una madre dolente per la perdita di un amato figlio, quella mestizia che è in noi ingenerata dalla musica spoglia il carattere vago ed indeterminato che la distingueva, per connettersi all'idea del dolore risentito da quella madre a cui alludono le parole" (1847)<sup>1585</sup>.

yy. "Insino a tutta l'epoca di Metastasio il melodramma non è stato che una pittura o, per dir meglio, una serie di tanti quadri che si succedevano l'uno all'altro: la vera idea del dramma non era stata per anco concepita dagli uomini, od almeno non era ancora invalsa nel gusto degli spettatori. Il dramma è opera de' tempi moderni, e il gusto del dramma è proprio del secol nostro" (1847)<sup>1586</sup>.

zz. "[La musica drammatica] non richiede, né comporta una bella poesia, ma espressamente richiede, comporta e vuole un linguaggio che a lei lasci libero campo di dichiararlo, rivestirlo, abbellirlo, nobilitarlo con quei mezzi che in lei sono a meraviglia efficaci e potenti. Altrettanto è a dirsi della ragion drammatica. La musica di necessità non addomanda nesso di favola, ordinamento e condotta di dialogo, ragionevolezza nella successione degli avvenimenti; ma singolarmente si compiace di grandiosi colpi di scena, di momenti toccanti, di concitata azione, di significanti espressioni e, direi quasi, esclamazioni di sentita passione. Del resto ella provvede a dir tutto ciò che sia per mancare, purché vi sia la traccia e il colore drammatico. [...] Il melodramma si dee dunque solamente giudicare sulla scena. [...] La musica virtualmente possiede una facoltà di espressione superiore alla poesia" (1847)<sup>1587</sup>.

aaa. "Nessun osa porre in dubbio il profondo saper musicale del maestro Rossi, né tampoco l'abilità sua grande nel tessere canti bellissimi di vero e puro stile italiano. Il maestro Rossi fornì di ciò troppo belle prove nelle precedenti sue Opere, la maggior parte delle quali fanno applauditissime il giro de' nostri teatri; ma questa volta, se non erriamo, ei volle tentare una via nuova, la via che sola era possibile a lui cresciuto alla scuola rossiniana e dei canti dell'immortal Pesarese innamoratissimo. Questa via nuova, se mal non ci apponiamo, è la fusione del moderno grido drammatico, con la scavezza del canto antico; fusione che tutti i veri amatori dell'arte musicale desiderano di cuore, posciachè se il canto a *ghirigori* stanca non di rado la pazienza del moderno uditorio, il canto drammatico co' suoi *crescendo* progressivi e sistematici sembra avere oggimai esaurite tutte le possibili ritmiche combinazioni delle note musicali. Se non che le innovazioni non riescono sempre felici, ed anzi bene spesso fanno altrettante vittime de' coraggiosi che le tentano. [...] Bella sarebbe pure la grand'aria e scena del Pisani, egregiamente eseguita dal Moriani, con che si chiude il prologo stesso, se allo spettatore non fosse dato giustificare quel rimorso e quella visione che il poeta pose in tal posto senz'altra ragione che il desiderio di fornire al maestro una delle solite *situazioni d'effetto*. La cavatina di De Bassinio riesce anch'essa languida e scolorita per la nessuna relazione che hanno le parole da lui cantate con la situazione di Beppo nell'istante di sua sortita" (1847)<sup>1588</sup>.

bbb. "Sono nemico di tutto cuore dei *tamburi* e *tamburini*, perché i primi guidano il passo alla più matta delle umane faccende, quella di ammazzarsi in regola di *tattica*, i secondi perché fanno guerra alle mie povere orecchie ne' teatri; eppure mi sono sentito a scuotere, a rallegrare stamattina da due *tamburi*, e perché mai?... perché preludiavano a quella cara sinfonia della *Gazza Ladra*, perché in quel magistrale pezzo istrumentale il *tamburo* è *caratteristico*, perché non vi disturba, ma dà brio, vivacità, colore, perché vi è messo per suggerimento del *Genio*, che sa mettere a suo luogo le cose. Capitela un po' una volta o maestri intronatori; mettete nell'orchestra anche le cannonate, che il ciel vi benedica, ma aspettate che ve lo dica quel così fatto ente, quando mai l'italiano Prometeo ne tirasse anche per voi giù dal cielo, come fece per Rossini, per Bellini e..." (1847)<sup>1589</sup>.

#### IV). *Imprestiti lessicali e parallelismi critici*

<sup>1585</sup> L. F. CASAMORATA, *Intorno la imitazione artistica della natura. Trattato di Giulio Carbone. Firenze, tipografia Granducale, 1842. (Continuazione. Vedi n. 6, 7 e 8), IV, «Gazzetta Musicale», VI (1847), n. 11, pp. 84-86.*

<sup>1586</sup> C. MELLINI, *Condizione attuale del melodramma*, «Fama», XII (1847), n. 13.

<sup>1587</sup> ID., *Condizione attuale del melodramma*, ivi, n. 14.

<sup>1588</sup> G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala. – Bianca Contarini, dramma tragico di F. Janetti, nuova musica di Lauro Rossi*, «Figaro», XIII (1847), n. 17, p. 65.

<sup>1589</sup> N. E. CATTANEO, *Milano. – Accademia musicale data dalla Nobile Società del Casino nel giorno 13 maggio*, ivi, n. 39, p. 133.

- a. “Jommelli, il Michelangiolo della musica italiana, della quale Pergolese è il Raffaele, Jommelli compose l’Armida” (1804)<sup>1590</sup>.
- b. “L’armonia dunque *dice l’Aut.* Presa generalmente per una convenienza, un accordo di suoni differenti di varie parti, accordo piacevole di voci, o di parole, union di persone o di cose tendenti a un medesimo fine, viene applicata in pittura all’accordo di varj colori uniti, di varj gradi di luce, e d’ombra, e di qualche accidente d’effetti pittoreschi ingegnosamente introdotto. Non v’ha persona che non sia sensibile agli effetti dell’armonia musicale; la pittorica poi ha un incanto per gli occhi che gli tiene fissi su i quadri, ne lascia esaminar tutte le parti al nostro spirito, ch’è ricreato dalla varietà de’ colori ben collocati, come fa la melodia della musica. [...] Pochi quadri hanno armonia, voglio dire quell’armonia musicale, che ricrea commovendo, svegliando quella passione che il soggetto è fatto per ispirare. Dico *ricrea* perch’essendo applicata con discernimento a qualunque soggetto gajo, o patetico, o terribile, se il tuono sarà relativo, e ben bilanciato il lume, i colori e le ombre, l’opera produrrà nello spettatore una sensazion equivalente a quella che produce negli orecchi nostri una musica armoniosa” (1805)<sup>1591</sup>.
- c. “[*Il Faluto magico* di Mozart:] Le arie ed alcuni pezzi concertati a più voci fanno per l’orecchio una singolare armonia di non comuni combinazioni armoniche, ch’io la prima sera paragonai alle strane e belle maniere di Raffaele che dipinge sotto le logge del Vaticano, e di Paganini che sopra una corda di violino strepita come un’orchestra intera” (1816)<sup>1592</sup>.
- d. “La celebre signora Grassini [...] ha ricondotto gli animi, assai più che le menti de’ circostanti, a quel tempo in cui la musica vocale, salita in tanta rinomanza fra gli Italiani, rendeva credibili le favolose invenzioni de’ poeti. Dal labbro della signora Grassini esce limpido e sonoro ogni vocabolo; ella colorisce ogni frase, ogni concetto con tinte or vibrante or patetiche, senza *strisciamenti*, senza *leziosaggini*, senza tutte quelle affettazioni insomma sotto a cui mal si cela oggidì l’imperizia di certi cantanti; e le abbellisce poi a tempo e luogo con inimitabili velature di voce. Oltre di che la facilità del modulare, la purezza del trillo e l’accorgimento ch’ella usa di tai vantaggi, non la conducono mai ad approfittare con intemperanza. Il suo cantare può dirsi davvero *Un cantar che nell’anima si sente*” (1816)<sup>1593</sup>.
- e. “Oltre a tutti i pregi d’una tragedia, il dramma per musica deve aver tutti i quadri e versi musicali, che porgano al maestro la facilità di scrivere della musica o materialmente od intellettualmente *imitativa* con tutto quel contrasto artificioso di tinte diversificate e di chiaroscuri, che nel loro aggregato parlino alla ragione ed ai sensi, e presentino una viva eloquente pittura” (1817)<sup>1594</sup>.
- f. “Il gran maestro si distingue dai comuni compositori, come il *pittore* dal *colorista*. Questi poco si curano del testo dell’opera, scrivono in un *modo generale*, e non hanno per ogni affezione dell’animo che un color solo; laonde, a malgrado delle varietà delle lor melodie, ne segue però una tale uniformità nel complesso, che la stessa musica di un’opera si potrebbe facilmente accomodar per un’altra, perché la loro creazione non esce da uno sviluppo organico del tutt’insieme del testo. Non così opera il vero maestro ingegnoso e poeta, il quale eccita appunto nell’animo dell’ascoltatore il *sentimento* che interamente corrisponde allo stato che immaginato si era il poeta. Egli *esprime*, per così dire, lo stesso sentimento, provocando con corrispondenti successioni di tuoni, ciò che il poeta cerca di far nascere nella fantasia, mediante la sua descrizione. Questa varietà è quella adunque che determina il più alto o più basso valor *estetico* delle produzioni musicali teatrali, secondo che i compositori sono o *coloristi*, dando, in generale, un color solo al testo, ovvero pittori *psicologici*, dando alle parole il *colorito corrispondente*. [...] Non credo di appormi in fallo se divido l’opera per musica in due classi principali, cioè: nel *dramma musicale* nel senso più stretto, ove la musica è sommamente drammatica, esprime esattamente la situazione e l’azione, ed ove il maestro si giova di *tutti i mezzi* che gli offre la divina e misteriosa sua arte per produrre negli ascoltatori un’illusione siffatta che ci trae a credere che veggono al vero la cosa dipinta; e nell’*opera in forma di concerto*, nella quale hanno piuttosto da risplendere le melodie piacevoli, l’arte de’ cantanti e cose altrettali.

<sup>1590</sup> D., *La Nina pazza per amore. Opera buffa esposta sulle scene del Teatro della Scala la sera de’ 21 corrente – Musica di Giovanni Paisiello*, «Giornale Italiano», 1804, n. 49.

<sup>1591</sup> *Discours sur l’Harmonie ec. Discorso sull’armonia nella pittura, del professor Pécheux. Da pag. 441 a 445*, «Giornale dell’Italiana Letteratura», 1805, n. 9, pp. 54-60.

<sup>1592</sup> R. *Teatro alla Scala*, «Corriere delle Dame», XIII (1816), n. 16, pp. 121-22.

<sup>1593</sup> *Milano 3 ottobre*, «Gazzetta di Venezia», 1816, n. 234, pp. 934-35.

<sup>1594</sup> *Nuovo spettacolo d’opera e ballo al gran Teatro la Fenice*, ivi, 1817, n. 37, pp. 149-50.

[...] Nella musica (mi sia concessa questa espressione) è d'uopo sentire anche coll'intelletto" (1818)<sup>1595</sup>.

- g. "L'A. [...] inculca a' giovani artisti di studiare i modelli dell'antichità nelle pitture e nelle sculture massimamente greche. «*On ne saurait trop, dic'egli, recommander aux jeunes gens qui se destinent à cet art d'imitation, la vue des chefs-d'oeuvre de la peinture et de la sculpture surtout dans l'antique: ces enfans immortels du génie des beaux-arts, ces modèles du beau idéal, formeront leur goût. Un danseur qui ne sait point de dessiner, et qui par conséquent manque de cette grâce qui séduit, qui charme, ne sera point regardé comme un artiste, et ne pourra jamais intéresser ni plaire*»" (1820)<sup>1596</sup>.
- h. "Il duetto fra Velluti e Crivelli in cui tutte e tre le grazie gareggiarono nel guidare la mano di Morlacchi quando ponea le note sott'a que' due versi:  
'Vidi un raggio di contento:  
Come rapido spari!  
con tanta verità, con tanta espressione, che giurerebbesi aver egli dipinto, se tali fossero, i propri casi" (1820)<sup>1597</sup>.
- i. "Qui [a Vienna] abbiamo un'opera romanticissima con musica più che romantica di certo Wöber, che affolla il teatro ogni volta che si dà. Io non l'ho potuta ancora sentire; ma so che vi sono delle gemme incastrate nell'argilla e nel carbone scientifico de' contrappuntisti con qualche bel coro; mentre ai Tedeschi non è mai il sapere che manca, anzi ne ridondano, ma d'ordinario il gusto e la melodia. La loro musica d'oggi è come le glorie d'angeli di alcuni pittori. Voi ci vedete una miriade di serafini, ma de' quali non ispunta mai altro che il capo, ed anco questo semicoperto da altri capetti, che seminascoli eglino stessi, lo circondano; sicchè non vedete mai fra tanti volti un volto intero, e una intera figura d'angelo invano la cerchereste. Tale si è questa moderna teutonica maniera di comporre tutta piena di motivi che s'avvicinano, ma non legano, s'annunziano, ma non si sviluppano, e per niente s'atraggono l'un l'altro, ecc. All'opposto quella de' sommi Italiani, come pure de' valenti Tedeschi d'una volta, somigliasi alle glorie del Correggio, del Tiziano, del Domenichino, del Guido, del Cignali, ecc., per lo più composte di vaghi, leggeri e spiccati angioletti, i quali co' loro divini volti non solo, ma di vezzose braccia e mani e gambe bellissimi forniti essendo, rapiscono coll'intera loro salma luminosa o perfetta, e fermano chi li mira, nulla lasciandogli a desiderare. Nel fondo soltanto del quadro appare indizio di lontana schiera angelica, che occupando l'estremo orizzonte con delle frazioni di figurine perdentisi e via via nel campo, l'effetto vi producono delle svariate e numerose cadenze, con che gli esperti compositori di musica sogliono gradevolmente insistendo chiudere i loro pezzi principali" (1821)<sup>1598</sup>.
- j. "Il soggetto non manca di situazioni tragiche, di caratteri energici, di passioni forti e di certa mestizia che delinea le mezze tinte del quadro. Il sig. Mayerbeer su questo disegno applicò i colori" (1822)<sup>1599</sup>.
- k. "A noi pare piuttosto che la differenza di queste due illusioni [la teatrale e la pittorica] sia comandata dalla situazione diversa in cui ponesi l'arte, cioè dal miscuglio della imitazione colla realtà. In un paesaggio, p. e., tutto è imitazione; tanto le cose animate come le inanimate vi sono dipinte. Sulle scene invece, tutte le animate per lo più sono reali, e le inanimate sono dipinte. Da questo accoppiamento ne nasce il bisogno che le seconde più si avvicinino alla verità delle prime, non potendo le vere perdere della loro realtà per discendere all'imperfezione delle dipinte" (1824)<sup>1600</sup>.

<sup>1595</sup> *La Clemenza di Tito, Opera seria in due atti, parole in gran parte di Metastasio, musica di Mozart* «Ricoglitore», I (1818), pp. 82-86.

<sup>1596</sup> *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développemens et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur, par Ch. Blasis, premier danseur. – Milan, chez J. Beati et A. Tenenti, 1820, in 8° di pag. 124 con 14 tavole in rame a contorni*, «Biblioteca Italiana», V (1820), 17, pp. 14-23.

<sup>1597</sup> *Varietà. Teatro la Fenice. Prima rappresentazione di Tebaldo e Isolina Melodramma serio del sig. Rossi con musica del cavaliere Morlacchi*, «Gazzetta di Venezia», 1820, n. 29, pp. 113-15.

<sup>1598</sup> *Squarcio di lettera di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi, direttore della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca Italiana», VI (1821), 24, pp. 421-24.

<sup>1599</sup> *I. R. Teatro alla Scala. L'esule di Granata, dramma serio, posto in musica dal maestro Mayerbeer*, «Gazzetta di Milano», 1822, n. 74, pp. 293-94.

<sup>1600</sup> *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani; Le Majeriane, ovvero Lettere sul bello ideale di Giuseppe Carpani*, «Biblioteca Italiana», IX (1824), 36, pp. 200-210.

- l. “[Il ballo *Cleopatra regina di Siria* di Gaetano Goja:] ci rende immagine di un quadro in cui l’invenzione sia ottima, ma l’esecuzione non bene corrispondente (intendiamo quella che appartiene al maestro e non ai ballerini). Alcuni lodano l’immaginativa e il giudizio del pittore, ma ciononpertanto il difetto di colorito e degli accessori fa sì che vada perduto ogni pregio di quel lavoro. Così parimenti a noi è sembrato che la tessitura di questo ballo sia senza incongruenze e senza notevoli vizii, ma che le diverse parti di cui componsi, e la generale esecuzione manchi di quei tratti che rendono interessanti e piacevoli anche le cose comuni e mediocri, e fa perdonare non di rado i difetti dell’invenzione” (1824)<sup>1601</sup>.
- m. “Come ne’ gran quadri alle tinte robuste e sentite dà risalto il mezzo-colore e vi è necessario lo sfumato, così ripeterò che la *Donna del Lago* per la molteplicità dei graziosi pensieretti, per un so quale carattere conservato da principio a fine del componimento, per il genere musicale trascelto fra il serio ed il giocoso può occupare il posto di *mezzo colore*, e se vogliam pure di *sfumato*, necessario nel gran quadro dell’opere i Rossini” (1827)<sup>1602</sup>.
- n. “Esaminiamo in qual modo si sogliono profferire giudizi intorno alle altre arti, allora ne sarà dato di scorgere viemeglio l’inconsequenza degli accennati raziocinii istituiti intorno alla musica. Un pittore ci presenta un suo quadro di cui il soggetto è tutto preso dalla fantasia. Noi ne profferiamo giudizio dietro i soli principi dell’arte sua, anche senza erigere prima il confronto fra le idee destinate dal suo lavoro, e quelle già in noi preesistenti. Ma date che un tal pittore vi presenti un suo quadro, e ve lo specifichi col titolo di storico: se a noi sono ignoti i personaggi da lui dipinti sulla tela, sospendiamo noi pure il nostro giudizio intorno al merito di questa: noi non sottomettiamo alle nostre critiche che la sola parte materiale dell’opera; noi non ne giudichiamo dell’intellettuale se non dopo aver appreso dalla storia l’età, i caratteri, i costumi, gli affetti attuali dei personaggi dipinti, e presentati ai nostri sguardi. Orbene un componimento melodrammatico non è, che una successione di quadri al cui piede (per timor che alcun non si inganni) venne scritta la particolare spiegazione. Non pertanto esistono pur troppo certi esseri conosciuti sotto il nome di *Dilettanti* i quali a dispetto di tali iscrizioni dimandano unicamente all’artista eleganza di forme, e varietà di colorito, ciò che talora è quanto dire dei magnifici controsensi” (1827)<sup>1603</sup>.
- o. “È pur dato talora anche al compositore di musica il dipingere delle situazioni forti e degli affetti esaltati. E perché non dimenticherà egli in tal caso le eleganti forme della *cavatina* onde rinvigorire i lampi della propria ispirazione coi colori dell’armonia, coll’aiuto di frasi vive, perché non del tutto simmetriche, di combinazioni inaspettate condannevoli secondo taluni, e lodabili a nostro giudizio se nella nostra memoria non lasciamo che una rimembranza difficile? [...] La musica possiede quanti sussidi sono indispensabili a rendere tutti i sentimenti, a comunicarci impressioni analoghe a quelle provate dall’autore all’atto di comporla, e dall’attor cantante all’atto di eseguirla. In una parola noi pretendiamo che la musica debba IMITARE LA NATURA. Prescindiamo senz’altro da qualsiasi falsa interpretazione cui questa parola potrebbe dar luogo: non esigiamo dalla musica (non più che dalle altre arti sorelle) una servile imitazione del proprio modello. Un’imitazione troppo esatta, giustamente condannata nel sistema di Gretry, avvilisce di troppo la musica rendendola schiava della poesia, mentre il primo patto d’unione con questa è appunto di esserle eguale, e fors’anco di godersi dei particolari vantaggi: epperò costretta la musica a non essere, che una specie di linguaggio od una declamazione segnata su cinque linee parallele, viene tolta a’ suoi mezzi, al suo scopo, viene quasi forzata ad abdicare a se stessa. Noi deridiamo abbastanza nella musica una servile imitazione minuta, per essere poi autorizzati a pretendere la libera imitazione dell’insieme di que’ soggetti ch’essa prende a trattare. Vogliamo che il compositore penetrato da un sentimento si studi a significarlo complessivamente piuttosto che a tradurlo per così dire nel proprio linguaggio le voci poetiche che lo esprimono. Noi vogliamo ch’ei conservi eguaglianza nelle sue tinte sino a che non viene alterato il sentimento da lui preso a trattare [...]: onde ottenere tanta espressione, ei si valga pure di tutte quante le sorgenti della propria arte” (1827)<sup>1604</sup>.
- p. “È forse ancor dubbio se la musica sia più atta a dipingere le forti passioni e gli affetti veramente patetici della tragedia, oppure se meglio si presti a rendere quello spirito comico che con tanta vivacità e piacevolezza ne rappresenta i momenti più amabili del vivere sociale. È certo però che

<sup>1601</sup> Milano, «Corriere delle Dame», XXI (1824), n. 10, pp. 74-75.

<sup>1602</sup> Milano (*I. R. Teatro alla Scala*), ivi, XXIV (1827), n. 17, pp. 131-32.

<sup>1603</sup> G. BATTAGLIA, *Dell’Espressione musicale. Dalla Revue musicale n. XIII*, «Teatri», I (1827), 1, pp. 141-44.

<sup>1604</sup> ID., *Dell’Espressione musicale. Dalla Revue musicale n. XIII*, ivi, pp. 157-60.

quasi tutti i più grandi antichi maestri, or più, or meno propensi a questo, od a quel genere, arrivarono con pari facilità ad imitare i i modi sublimi di Melpomene, ed i giocondi sorrisi di Talia. E qui il nome di Rossini si veste di uno splendore abbagliante. Quel sommo che seppe evocare dagli abissi l'ombra minacciosa di Nino, e presentarla allo sguardo atterrito di *Assur*, quel sommo che col solo prestigio della musica seppe prestare al suo *Otello* il violento e caldo linguaggio dell'*Otello* di Shakespeare, con qual mai singolare magia di colori ne dipinse la maliziosa disinvoltura di un barbiere, la gelosia ridicola di un vecchio tutore, il civettiamo ingenuo di una giovinetta pupilla, la bassa ipocrisia di un calunniatore, la galanteria intraprendente di un cavaliere innamorato?

Noi paragoneremo lo spartito di cui intendiamo parlare ad una ricca galleria di dipinti fiamminghi: ogni aria, ogni duetto, ogni scena, quanti pezzi in somma lo compongono non ne raffigurano che altrettanti vivacissimi quadri; ogni frase musicale poi ne rappresenta un'immagine piena di espressione e di verità" (1829)<sup>1605</sup>.

- q. "Il pensiero felicemente eseguito [...] ci ricordò nell'ultima scena lo stupendo quadro di Hayez" (1827)<sup>1606</sup>.
- r. "Il vero bello della musica scenica è pur desunto da quegli stessi principi sui quali è basato il vero bello di tutte le altre arti d'imitazione: quell'istessa finezza estetica che si ammira nei canti di Omero e di Virgilio, nel Laocoonte e nella Flora Farnese degli antichi scultori, nella Trasfigurazione di Raffaello, nel S. Gerolamo del Domenichino (data la diversità delle teorie che la formalizzano) risplende pure del pari p. e. nell'aria dell'Olimpiade di Pergolesi *Se cerca, se dice* ec. nell'altra del Demofonte di Pomelli, *Misero pargoletto = il tuo destino non sai* ec. nel *Vo' solcando un mar crudele* di Vinci, nel *Se tutti i mali miei* di Hasse, nel famoso *No* delle furie nell'*Euridice* dei Gluck ec. Togliete la verità a questi capolavori dell'arte melodrammatica, ovvero dimenticate quali slanci d'affetto e di passione abbiano voluto dipingervi que' sommi maestri colle loro sublimi melodie, e non vi resterà per certo in compenso la bellezza di un *motivo*, o di una cantilena" (1827)<sup>1607</sup>.
- s. "Il pensiero felicemente eseguito [...] ci ricordò nell'ultima scena lo stupendo quadro di Hayez" (1827)<sup>1608</sup>.
- t. "Il tenore *Rubini* adoprerò l'*immensa abilità sua* in un canto da far paura a qualunque cantante, ricco di quei bellissimoi, ma non abbondantissimi falsetti, che sono di tanto pregio in chi li possiede così mirabilmente legati alle corde di petto, e di tanto diletto in chi può ascoltarli così perfetti nei soli tenori *Rubini* e *David*; ricco inoltre di quei piani e forti, vale a dire di quel vibrare e smorzare della voce, con sostenuto portamento sempre bene intuonata e gorgheggiata, che forma il vero colorito del canto" (1829)<sup>1609</sup>.
- u. "[Paisiello, *Nina*:] Immaginate un quadro fiammingo: il fondo della tela tenuto da colline imitatrici de' bei colli della Brianza; la parte più vicina all'occhio da ameno giardinetto di nobile villereccia casa, che lascia scoperte queste bellezze della natura, insiem raccolte dal pannel di un *Sanquirico*. Son figure del quadro i domestici del proprietario del luogo e i contadini e le contadine, tutti immersi nell'affanno perché la giovinetta figlia di quel signore, per la morte del suo amante da ognuno creduta, perdè la ragione. Il tutto si anima per opera de' suoni magici di quell'antico Grande che da pochi strumenti seppe ritrar più melodie di quante forse or ne traggano molti moderni nostri dalle batterie smisurate delle orchestre de' nostri giorni" (1829)<sup>1610</sup>.
- v. "L'aprirsi di queste sale [teatrali] ci desta un bizzarro pensiero che amiamo di seguire paragonandolo all'annuale apertura delle sale nel palazzo di Brera per l'esposizione delle belle arti. – Nella prima di quelle infatti trovansi ordinariamente esposti i disegni d'architettura, ed ogni sorte d'ornato, quale fregiato dell'ottenuto lauro, quale d'onorevole menzione insignito, e tutto che abbia il semplice

<sup>1605</sup> ID., *I. R. Teatro alla Scala. Il giorno 15 giugno 1827. Il Barbiere di Siviglia. Opera buffa di Rossini*, ivi, pp. 169-71.

<sup>1606</sup> *Milano-Teatro Re-Maria Stuarda, riduzione di una tragedia di Schiller, eseguita dal defunto Salvatore Fabbrichesi; rappresentata la sera dei 25 dalla Compagnia Ducale di Modena; replicata per quattro sere successive*, ivi, 2, pp. 491-92.

<sup>1607</sup> *Imp. R. Teatro alla Scala*, ivi, pp. 129-35.

<sup>1608</sup> *Milano-Teatro Re-Maria Stuarda, riduzione di una tragedia di Schiller, eseguita dal defunto Salvatore Fabbrichesi; rappresentata la sera dei 25 dalla Compagnia Ducale di Modena; replicata per quattro sere successive*, ivi, 2, pp. 491-92.

<sup>1609</sup> [L. PRIVIDALI], *Imp. Regio Teatro alla Scala, «Censore»*, I (1829), n. 41, pp. 161-62.

<sup>1610</sup> *Carcano – Tancredi, «Teatri»*, III (1829), 1, pp. 170-74.

amatore piegar la fronte a chi sedendo maestro pronunciò sentenza, pure trattandosi in generale di semplice gusto, o d'impressione individuale, avviene spesso ch'egli non sia del saggio superiore parere, e questo anzi che quello nel suo vedere anteponga. Così entrando nella sala del nostro gran teatro, tutta novellamente dipinta, fregiata e riccamente ornata, va pure chi ammirando lo sfarzo e la profusione dell'oro non è preso dalla scelta del diseno negli ornati al parapetto d'ogni fila, né per nulla il trova corrispondente al minuzioso sì, ma bel dipinto della volta, né per certo favoreggiato dal cupo colore delle cortine. Si può aggiungere però che nell'attuale freschezza ed in qualche sera di piena illuminazione, offrirà certamente un'abbagliante e sorprendente maestoso splendore. – Dalla sala degli ornati nel palazzo di Brera si passa a quella de' concorrenti nella pittura e scultura, e qui s'incoraggia la gioventù e si vede con compiacenza esaltato il valore secondato dal buon volere. Nella giovane signora Grisi Giulietta viene infatti applaudita assai la delicata voce, il porgere animato e quel buon volere che in ogni suo gesto dell'avvenente persona distinguesi, né si vorrebbe che talora drizzasse le penne a più ardito volo, come non si concederebbero a giovine pittore que' licenziosi slanci che solo a' maestri vengono perdonati. – Altri quadri esposti dagli artisti rinvenutosi nelle successive sale di Brera di maggiore o minor pregio, secondo la scuola che essi presero ad imitare, e qui viene a suo posto il tenore Bofiglio che seguì totalmente nel bene e nel male la suola di Giovanni David, intorno al qual originale avendo noi più volte esternato il parer nostro, non ci sembra a proposito trattenerci gran fatto della copia. Certo è però che il tenore Bonfiglio ha molte parti lodevoli, e fra l'altre l'espressione e l'accento nelle sue cantilene musicali, che lo rendono ben accetto al pubblico. – Si passa poi ai quadri di maggiore importanza, e la scelta dell'argomento, il nobile disegno, la condotta, il colorito e la verità presentata fanno ripetere di bocca in bocca il nome de' nostri più riveriti pittori viventi; ed ecco la signora Schütz con un rispettabile, esteso ed intuonato corpo di voce mezzo-soprana, con un metodo di canto assai pregevole, una giusta espressione d'un lodevole sceneggiare farsi chiara in mezzo a tutti gli altri artisti. Come ne' quadri de' maggiori dipintori trovansi alcune mende, così le troveressimo nella Schütz, ma non ci restringeremo a consigliarla di non lasciarsi vincere da que' plausi che talvolta inducono all'esagerazione, il che accade pure a que' dipintori che sentendo lodare le carnagioni trattate, espongono Veneri impudiche e nude, o sentendo lodare la forza d'espressione dipingono talvolta visi da spiritati. – Calda la mente di sì belle cose l'amatore dell'arte nelle sale di Brera tutto vede, e a tutto il buon successo applaude... ma da quella sala di esposizione volge il suo passo a quelle della rinomata nostra Galleria, e quivi alle incantevoli opere di Guido Reni, del Tiziano, di Correggio, dell'Albani, ed al sommo Raffaello innalza lo sguardo, e poi riverente lo abbassa benedicendo a que'tempi felici dell'Arti belle, e venire *i maestri di color che sanno*; vogliam dire che dalla Scala passa alla sala del Carcano, e nella Pasta, ed in Galli, ed in Rubini, vero Raffaello del canto, che non soffre confronti di sorte alcuna, vede compiuto insieme quanto mai possa arte e natura" (1830)<sup>1611</sup>.

- w. "Di tutte le buone ragioni che soglionsi addurre su la convenienza di preferire nel canto e nel suono il genere drammatico a tutti gli altri, una delle più forti si è quella che dovendosi superare le difficoltà pel solo scopo di produrre con certezza un dato effetto, il virtuoso che si attiene al genere delle scale e delle fioriture ec. dà come *fine* ciò che non dovrebbe esser che un *mezzo*, e non è mal paragonabile ad un pittore, il quale dovendo studiare una data parte di nudo, un tale effetto di panneggiamento, la tale e la tal'altra fisionomia per comporre un quadro storico, ne presenta invece un *album* di gambe, di testa e di braccia, una miscellanea di parti sconnesse e senza intenzione" (1830)<sup>1612</sup>.
- x. "Abbia quest'artista [il tenore Reina] una parte di viva e forte espressione di affetti, egli ce li dipinge con tanta verità, con tanto risalto di colorito, che più significante ne rende il senso ed il valore delle parole e della musica, e stampa nel suo uditorio la più elettrizzante impressione" (1833)<sup>1613</sup>.
- y. "[Sul contralto Marina Brambilla:] Mirabile fu per certo quella grazia di disegno, quella forza di colorito, quel contrasto di chiaroscuro, per cui sbalorditi tutti rimasero alla presentazione di questo superbo quadro" (1833)<sup>1614</sup>.
- z. "Il maestro *Persiani* non ha saputo dare ai contorni generici del suo spartito tutta quell'aria di grandiosità e di maestà che si voleva a presentare, come in un quadro luminoso, uno de' più terribili

<sup>1611</sup> Milano, «Corriere delle Dame», XXVII (1830), n. 72, pp. 569-71.

<sup>1612</sup> Teatro Grande – Sala del Ridotto – Accademia della sig. Perthaler d'Inspruk, virtuosa di pianoforte, datasi la sera del 2 luglio, «Teatri», IV (1830), 2, pp. 413-14.

<sup>1613</sup> [L. PRIVIDALI.], *Imp. Regio Teatro alla Scala*, «Censore», V (1833), n. 5, pp. 17-18.

<sup>1614</sup> [ID.], *Imp. Regio Teatro alla Scala. Serata a beneficio del Pio Istituto Teatrale*, ivi, n. 26, pp. 102-03.

episodii della greca antichità, [...] le sue tinte mancano di quella libertà di pennello che si voleva a non tradire il tipo artistico di un'epoca storica" (1833)<sup>1615</sup>.

- aa. "Lo stabilire una demarcazione positiva tra quello che spetta al dominio delle arti figurative e ciò che riguarda puramente le amene lettere, sembrandomi o impossibile o inutile per ammettere od escludere gli articoli che vi vengono comunicati da inserirsi nei fascicoli del vostro giornale [...]" (1833)<sup>1616</sup>.
- bb. "Immenso, straordinario, magico è l'effetto d'una veduta il cui soggetto è l'ultimo giorno di Pompei in tutto il suo tremendo apparato. A chi si contenta di vedere solamente cogli occhi questa pittura, che a me per bizzarria piace di chiamare Rossiniana, nulla resta a desiderarsi per ciò che spetta all'effetto contemplato dal pittore, che è quello del contrasto della luce di un lampo che attraversa la scena col fuoco dell'eruttante Vesuvio. [...] Discorriamo un momento sulla parte morale di quell'opera prodigiosa. Chi è abituato col mezzo delle arti a dar pascolo al sentimento, bramerebbe fuor di dubbio qualche cosa di più dal valorosissimo artista: domanderebbe scosse più forti in un giorno di cotanto disastro, tinte più cupe per preparare i sensi alla commozione ed al terrore: un'azione principale drammatica su cui posare il pensiero: in fine vorrebbe, che il pittore per quel momento avesse fatto obbliare sé e l'arte sua, per far signoreggiare unicamente il soggetto" (1833)<sup>1617</sup>.
- cc. "Delle tante opere composte dai molti maestri della giornata la *Sonnambula* di *Bellini* è forse la sola che possa dirsi scritta con un concetto prestabilito, con una preordinata armonia ed unità di stile, con un predisposto disegno di effetti. [...] Le melodie, la in strumentazione, gli accompagnamenti, gli accordi tutto è pensato in modo che ne abbia a risultare per lo spettatore un ordine e una sequela di sensazioni altamente correlative all'indole de' casi, che il dramma svolge a lui dinanzi. Quando un pittore di alto ingegno vuol raffigurare su un suo quadro, per esempio, un'aurora, pone tutta la sua mente a ordinare il disegno, ad armonizzare le tinte, a distribuire le masse in guisa, che il grande effetto della luce che nasce a poco a poco e si spande a schiararci le più toccanti bellezze della natura, abbia ad essere intero, non frastornato, ma unico ed eccentrico. Vedete quell'orizzonte sfumato, quella catena di colli a curve insensibili, quel lago placido e cristallino, quella modesta casipola, quel branco di pecorelle che esce or ora dall'ovile, quel pastore che ha piegato il ginocchio dinanzi a quella sacra immagine e proferisce colla fronte chinata la prima preghiera della giornata; tutto è concepito in modo che ogni affetto del vostro cuore abbia a volgersi ai soavi sensi che desta in noi il primo nascere del giorno.  
Se è vero, come io reputo verissimo, che la musica drammatica si può considerare come un genere speciale di pittura, fornito di speciali colori e tendente ad effetti speciali, dir bisogna che *Bellini* compose la sua *Sonnambula* nel modo appunto col quale un pittore avrebbe sull'argomento istesso ideata la sua tela. Ed ecco spiegato con qual mente abbia egli studiato di conservare allo stile dello spartito quella grazia di frasi, quel vezzo, quella spontaneità di modi che meglio si addicono ad un'azione che succede in un luogo campestre e che volge per intero allo sviluppo di una particolar sfera di affetti direi quasi anacreontica; ecco spiegato con qual mente abbia egli procurato di adattare ad ognuna delle parti principali quello speciale linguaggio melodico che meglio servir può ad individualizzarle. Appropriando a ciascuno de' personaggi primarii dell'azione de' canti che esprimano normalmente le varie fasi de' loro affetti, determinate dal movimento drammatico dell'azione stessa, ei fece in modo che l'idea del naturale e distinto loro tipo si conservasse" (1833)<sup>1618</sup>.
- dd. "[Brjulloff, *Ines de Castro*:] Da questo caso tragico e miserando il cav. Brulloff tolse appunto co' pennelli a rappresentare il suo dramma. Al poeta ed al pittore è legge di mostrare la virtù nel più bell'aspetto e co' colori più splendidi, e di vestire il vizio di nere pennellate e della sua orridezza acciò venga detestato. A questa morale prescrizione sembra essersi attenuto nel suo quadro il nostro autore, giacchè spinse l'espressione fino a quel punto che seppero raggiungere Schiller e Shakespeare colle loro opere immortali. Non avendo il pittore mezzi descrittivi dovette ricorrere alla sua immaginazione, adoperare il linguaggio dell'arte" (1834)<sup>1619</sup>.

<sup>1615</sup> G.-I DILETTANTE DI CONTRABBASSO, *Danao re d'Argo, dramma serio posto in musica dal maestro Giuseppe Persiani*, «Barbieri», I (1833), n. 45.

<sup>1616</sup> L. CICOGNARA, *Lettera al compilatore del giornale*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I (1833), 6, pp. 281-82.

<sup>1617</sup> *Cenni critici di UN VENEZIANO in risposta alle domande di un suo concittadino intorno ai dipinti de' signori Hayez, Brulloff e Demin esposti in Brera nel corrente anno 1833*, «Gazzetta di Venezia», 1833, n. 235, pp. 937-38.

<sup>1618</sup> G. B[ATTAGLIA], *Sulla Sonnambula di Bellini*, «Barbieri», I (1833), n. 48.

<sup>1619</sup> I. F[UMAGALLI], *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, «Biblioteca Italiana», XIX (1834), 75, pp. 311-39.

- ee. “[Sabatelli, *Otello furibondo in atto d’incrudelire sull’infelice Desdemona*:] Ben degna la rendono di molta lode la generale correzione di disegno, l’armonia, ed il rilievo di tutto quanto il dipinto; ma non sapremmo tacergli esserci sembrato che la movenza di amendue le figure, come il loro abbigliamento si avvicinassero troppo a quanto suole praticarsi nelle mimiche rappresentazioni teatrali, e che il carattere della fisionomia di Otello, per aver l’autore adottato i lineamenti greci, tradisse la verità” (1834)<sup>1620</sup>.
- ff. “Debbe rispettarsi nel pittore [Lucchini] l’assennata idea di combinare in un gruppo di figure la varietà e il distacco dei caratteri, perché da questa combinazione emergono, ci si permetta la frase, quelle parziali e staccate melodie, che simultaneamente risuonando e accortamente fra lor collegate concorrono a formare la gradevole armonia del tutto” (1834)<sup>1621</sup>.
- gg. “Ora, trasportate la parte di *Rodrigo* (tenore) ad un soprano sfogato, ponete la differenze enorme che corre fra le due chiavi, e sappiatemi dire come possano accomodarsi quelle povere armonie, qual’effetto di colorito, e di fusione ne risulterà!!! Levate, per un esempio, a questo o quel famoso dipinto di Tiziano o di Raffaello una tinta semibruna dominante, e sostituitevene una azzurrognola chiara, o rosea, poi pensate qual maledetto disaccordo di colorito vi urterà l’occhio! Questo fu precisamente il caso nostro” (1834)<sup>1622</sup>.
- hh. “Si troncò di netto, quale ne sia la cagione, il bel minore [della *Straniera*]: *Alì se tu vuoi fuggir*, nel famoso duetto del prim’atto; al terzetto che vien dopo si appiccicò un cotal po’ di coda d’allegro; ad Arturo si manipolò un aria, con la base, per continuare la frase farmaceutica, del *Sorte secondami*, amalgamandovi insieme una dose di recitativo, e d’adagio, decomposti dall’Armida: acconciassimo metodo di composizione, e tolto dai pittori i quali a far un tutto ideale ne scelgono le varie parti delle sparse bellezze della natura. Anche all’*Isoletta* si fe’ grazia d’una nuov’aria, l’aria come i padri nostri dicevano del sorbetto, non già per nessuna somiglianza o analogia di fredda, ma perché in quella appunto davano sosta e refrigerio all’attenzione, bevendo il sorbetto” (1834)<sup>1623</sup>.
- ii. “M’immagino che ad un dilettante saltasse ad un tratto il pensiero di tagliare la testa, che so io? All’Apollo di Belvedere, per collocarvi in quel luogo quella d’Aiace; o che a un pittore venisse la bella fantasia di correggere il meraviglioso quadro dell’Assunta, cacciandovi per entro, poni caso, il San Giovan nel deserto: m’immagino che il Bodoni, tratto dall’analogia del soggetto, avesse voluto sostituire al canto 6° del Furioso il 16° della Gerusalemme, e domando che cosa si penserebbe di loro? E domando ancora perché ciò ch’è negato alle altre arti sorelle, sia poi sì liberalmente concesso alla musica, che dall’*Esule di Roma* p. e., dal *Roberto Co.* di Parigi sia lecito togliere le cavatine e le arie, per farne quindi dono all’*Anna Bolena*? Certo non si dirà che il *quidlibet audendi aequa potestas* venga inteso con troppo rigore nella musica, e di questa podestà molto si giovarono appunto, come nella *Straniera* così nella *Bolena*. [...] [La Pasta:] quando se ne vide quel vaneggiamento e la finzione andar sì presso alla natura, immedesimarsene anzi per modo che l’uomo se ne sentiva spezzare il cuore; quando negli atti stessi di disperazione e dolore tal’era la grazia e l’acconcezza degli atteggiamenti e dei modi, quali volentieri sarebbero da un pittore ritratti” (1834)<sup>1624</sup>.
- jj. “[La Pallerini:] Dato che la natura a significare i pensieri e gli affetti, non si valesse d’altro ministero che quello delle mani, del volto e degli occhi, l’arte non potrebbe certo emular la natura in modo più acconcio o più vero. [...] que’ moti, que’ gesti non hanno duopo d’interpretazione veruna; ma sì intero giunge all’anima il loro muto discorso che all’intelletto dal senso ingannato par quasi udirne le parole e la voce, e unanimi e quasi involontarii sorgon gli applausi dal commosso e ammirato uditorio.

<sup>1620</sup> ID., *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell’I. R. Palazzo di Brera*, ivi, 76, pp. 122-39.

<sup>1621</sup> *Esposizione di Brera. Sul dipinto di Pietro Luchini rappresentante Tancredi ferito trovato da Erminia e Varino. Cenni di Ottavio Tasca*, «Glissons», I (1834), n. 35.

<sup>1622</sup> G. BATTAGLIA, *Milano. I. R. Teatro alla Scala. Seconda rappresentazione dell’Otello e quinta ed ultima recita di madama Malibran*, «Barbiere», II (1834), n. 43, pp. 171-72.

<sup>1623</sup> [T. LOCATELLI], *N. II. Bullettino degli spettacoli della Fenice – La Straniera – Prima rappresentazione*, «Gazzetta di Venezia», 1834, n. 16, pp. 61-63.

<sup>1624</sup> [ID.], *N. III. Bullettino degli spettacoli della Fenice – L’Anna Bolena – Prima rappresentazione, Lunedì 3 del corr.*, ivi, n. 29, 113-15.



Poi all'eloquenza di quel gesto è unita tanta natia grazia e acconcezza di modi e di forme, che illusione non è stata mai sì perfetta" (1834)<sup>1625</sup>.

- kk. "Forse [Ferretti mirò] a destare la compassione? Ma l'esempio de' mali fisici, e di tal male in specie qual è la pazzia, ch'agguagli la nostra alla misera condizione dei bruti, è fatto più per destare il raccapriccio e il ribrezzo che non il soave senso della pietà. Ed è anche uno dei precetti dell'arte di non offerire allo sguardo ciò che offende l'animo o la vista; e chi potrebbe per lo contrario mirar senza fastidio tutti quegli atti incomposti, e quello squallido arnese del pazzo? Quelle carni che traspaiono fuor dei cenci, quell'ispido volto, quel crine rabuffato? E come l'uomo si affezionerebbe sulla scena alla finta rappresentazione di quel vero che ci ributta nella natura?" (1834)<sup>1626</sup>.
- ll. "All'affacciarsi a quel quadro [...] era sembrato [ad alcuni] aver dinnanzi, levato il sipario, uno di que' gruppi artificiosi che si veggono solitamente ne' balli, e ne' quali la continua vicenda de' movimenti, mentre tiene lontana la taccia di stucchevole monotonia, domanda una espressione alquanto esagerata dall'ordinario, e tale che rapidamente possa rimanere afferrata" (1834)<sup>1627</sup>.
- mm. "Che se da un compositore di drammi o balli, siasi per a prima volta usato questo titolo *Ultimo giorno di Pompei*, non per questo deriva un'autorità sufficiente per essere adottato; oltre di che a colui sarebbe stato lecito l'adottare quel titolo, perché l'azione mimica o coreografica veniva rappresentata come fosse succeduta di giorno; e potendo un dramma o un ballo in tutta regola abbracciare 24 ore. Ma trattandosi di un pittore, che non può rappresentare se non un istante solo di una azione, e che scelse appunto, com'era ben naturale, la notte, sarebbe un traslato non improprio l'asserirsi che il pittore ha voluto in quel suo quadro rappresentare il giorno" (1834)<sup>1628</sup>.
- nn. "Jeri mattina dunque visitavamo quel maestoso tempio che racchiude tanti nuovi lavori in fatto di pittura, scultura, disegni ecc. [...] – Nella sera di jeri stesso eravamo spettatori dell'*Otello* comparso al nostra gran Teatro, intieramente assorti nelle incantevoli note della Malibran, e nelle sciagure dell'infelice Desdemona tanto profondamente scolpite nel nostro cuore per gli atti e pei *dolorosi accenti* dell'esimia artista. A quale dunque delle due diverse sensazioni che abbiamo provato dare noi libero il primo sfogo? ... Scultura, Pittura, Musica *là su nel cielo infra i beati cori* sono sorelle tra loro, e fin qui rimarrebbero le convenienze osservate incominciando dall'una piuttosto che dall'altr'Arte... Ma rammentiam troppo il magico effetto e le soavità di jeri sera per non dare la preferenza a quest'ultima diletta sorellina, e ci sentiam dolcemente trascinati a parlare primieramente dell'*Otello*, [perché] più vera, più forte impressione [fece la Malibran]" (1835)<sup>1629</sup>.
- oo. "Il quadro è fatto per lo spettatore, come n'è fatta una rappresentazione scenica; e che se vedessimo collocarsi in teatro e personaggi e popoli col tergo rivolti alla platea per inchinarsi ad un potente che sedesse in trono nel mezzo del palco, i sibili verrebbero da ogni parte dell'arena" (1835)<sup>1630</sup>.
- pp. "Furono uditi nel mondo artisti, che, non sapendo nelle lettere, scrivevano delle arti; letterati, che di queste confessatisi ignari, tuttavia ne parlavano; e non pochi, che alla stoltezza delle opinioni aggiungeano impudenza di motteggiamenti. Alcuni, non considerando ciò in che peccavano i nazionali, vituperavano gli artefici d'altri paesi; o, peggio, biasimavano in essi come difettose le parti che prima ne' loro favoriti avevano lodato. Altri, infine, tutto lodavano ciecamente ne' vecchi, ed ogni cosa dispregiavano ne' moderni; o, tutto in questi esaltando a cielo, voleano tolto di mezzo il confronto odioso de' vetusti. Varie cause di questi divagamenti dal vero e dal giusto, le quali, per la brevità con cui parlo, e perchè da' sani intelletti sono facili a riconoscersi, ometto. Non sarebbe maraviglia che ancora in Vinegia, sempre eguale a sè nel lodare i nativi ed i forestieri del pari, avessero esistito in mezzo alla volubile moltitudine alcuni contraddicenti a se stessi, i quali usassero a' modi detti qui sopra, sputando sentenza nelle arti patrie e nelle straniere. Questi però saranno stati sempre assai rari; anzi, dicesi, che non fossero nemmeno di questi lidi; e che nol fossero

<sup>1625</sup> [ID.], *N. IV. Bullettino degli spettacoli della Fenice. I Veneziani a Costantinopoli – Gran ballo del Monticini – Prima rappresentazione – Giovedì 13 febbraio*, ivi, n. 38, pp. 149-50.

<sup>1626</sup> [ID.], *N. V. Bullettino degli spettacoli di Primavera. – Il Furioso all'isola di S. Domingo. Parole di Jacopo Ferretti. Musica del maestro Donnizzetti. – 1°, 2° e 3° rappresentazione*, ivi, n. 92, pp. 365-67.

<sup>1627</sup> L. CARRER, *Un quadro di M. Robert, rappresentante la partenza di alcuni Chiozzotti per la pesca*, «Gondoliere», II (1834), n. 103, pp. 409-11.

<sup>1628</sup> A. BELLANI, *Se si possa appropriare al quadro di Bruloff il titolo di Ultimo giorno di Pompei*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», II (1834), n. 10, pp. 73-74.

<sup>1629</sup> A. LAMBERTINI, *Cenni teatrali. 13 Settembre*, «Gazzetta di Milano», 1835 (*Varie Appendici*, pp. 214-17).

<sup>1630</sup> ID., *Risposta al sig. Hayez*, ivi (*Varie Appendici*, pp. 285-93).

neppur quelli, che con vezzi inurbani e senza la dovuta dottrina dell'arte, non si sa se più stoltamente o malignamente, accarezzavano nel passato mese la pittura del Robert, rappresentante la partenza de' pescatori dalla marina di Chioggia. Le dame però e i cavalieri cortesi, che avrebbero sorriso alla lettura di Plauto, disapprovavano in materia di nobile disciplina quelle censure abortive, che, in luogo di sode ragioni, erano piene di male accozzate parole, e di puerili reticenze e ironie.

A riconoscere quanto fossero da valutarsi quelle critiche, e se l'ufficio di giudicare rettamente nelle arti del bello sia di qualunque intelletto, basta che si raffrontino le opinioni che della detta pittura si sono spacciate, con le varie risposte che se ne diedero. Premesso dai critici vituperatori che nel quadro del Robert il costume era "*fondamento principale della rappresentazione*", hanno eziandio a vicenda parlato e della *composizione* e della *espressione de' caratteri*. E, in quanto alla composizione, sembrò ad essi preparata di quella guisa con cui molti ballerini in sulla scena dispongonsi, prima che si levi il sipario: cioè "*con quella continua vicenda di movimenti, che, mentre tiene lontana la stucchevole monotonia, domanda una espressione alquanto esagerata dall'ordinario, e tale che rapidamente possa essere afferrata*". Oscura circonlocuzione, a vero dire, che involge la sentenza nella confusione; e per cui fu osservato, che quelli i quali la esposero non avessero idea distinta di ciò che volevano definire.

Fu dubbio se i critici abbiano inteso parlare della istantaneità di un'azione, che immediatamente rappresentasse allo spettatore il tema principale del soggetto; e, in tal caso, si è notato un pregio, avvegnachè indispensabile specialmente in un quadro storico, nel quale dev'essere conservata la unità dell'azione, e la evidenza del momento rappresentato. Ovvero non si è compreso se intendessero oscuramente alludere ad una tal quale confusione che ravvisavano in quella pittura: ma la confusione, anzichè facile, rendea difficile, e forse anco impossibile di *afferrare rapidamente* il tema principale; e come avvien ciò nella scena di teatro, così in quella di un quadro. Che se il tema rilevava a segno da essere subito inteso, era perciò esso evidentissimo, condotto con magistrale artificio; e la disposizione dell'insieme era in ragione inversa della confusione.

Ma fosse pure, soggiunsero alcuni, la disposizione artificiosa e confusa ad un tempo; è certo, che questo male ha potuto essere comune a' moderni eziandio di paesi diversi dalla Francia, patria del Robert. Tal differenza poi, aggiungeano, essere in ciò: che in una partenza di pescatori, in un macello, in una cucina sullo stile fiammingo, ove molte azioni possono trovarsi disgiunte e mischiate tra loro in diverso modo, il disordine di una qualche confusione può essere tollerabile: laddove in un fatto storico, nel quale tutto deve concorrere all'azione principale, il disordine fu sempre errore massimo: a meno che non sia un disordine ordinato, richiesto talora dallo stesso soggetto: e di questi errori massimi, diceano, averne avuto noi stessi non poche esempi domestici, sì ne' passati tempi, sì ne' recenti.

Altri, in luogo della complicità affastellata, trovavano disgregamento; e desideravano, anche nel soggetto di una partenza di pescatori, azioni le quali, anzichè formare un quadro distinto da sè, fossero aggruppate con interesse reciproco tra di loro e a questo passo i critici forse si rammentavano ciò che avevano udito altra volta: cioè questo slegamento nella composizione, e questa disunione che manifestano tra loro le figure, derivare dal non avere l'artista veduto in sua fantasia tutta intiera la scena, prima di rappresentarla; e dall'immaginarsi invece figura e figura, unendole poi insieme con troppo aperto artificio, e con poco calore ed affetto. Per le quali osservazioni, altri dunque conchiusero che la composizione del Robert fosse bensì slegata, ma non complicata e confusa; in guisa che il discorso de' letterati saccenti, i quali di confusione parlavano, fosse in se stesso contraddittorio.

Un tale, che pronuncia di raro in queste materie, stava per interpersi, osservando potervi essere una composizione benissimo immaginata nell'intreccio delle azioni, e nondimeno disgregata al sommo nelle espressioni; e, in contrario, una alquanto slegata nella materiale collocazione de' gruppi, unitissima nella corrispondenza dell'espressioni medesime. E siccome in simili circostanze, *Garganum mugire putes et mare Tuscum; tanto cum strepitu ludi spectantur et artes*; perciò il rumore della altre opinioni fu subito soverchiato da quest'ultima; se ne fece senz'altro l'applicazione; si supposeva che nella composizione del Robert regnasse il disgregamento *e nelle azioni e nelle espressioni*; e che la supposta confusione dipendeva dalle dette due cause, unitavi la terza circostanza della moltitudine delle figure.

Qui però alcuni ingegni imparziali risposero, essere questa *doppia disunione* nelle composizioni, comune anche ad altri moderni sistematici imitatori della scuola raffaellesca; imperocchè eziandio Raffaello, volendo comporre un quadro, andava sopra carte diverse inventando azioni ed espressioni a capriccio, che poi adattava al soggetto da rappresentare; ricopiando in tela ora questa ed ora quell'altra di esse. Gli estetici metafisici, entrando a dire delle composizioni slegate, ne assegnavano la causa al male diretto studio dell'analisi, per cui la mente dell'artista si ferma nella considerazione de' particolari, lasciati isolati; senza sapere per la via unitiva o sintetica inventare un assunto grandioso, in cui sia complessivamente espresso il risultamento delle disgiunte osservazioni, e de' loro rapporti diversi. Voleano la mente degli antichi avere seguito il metodo sintetico, ch'è metodo d'inventare; e

per esso asserivano che le arti di Grecia erano venute a somma eccellenza; ma questo metodo essere stato sempre preceduto da quello dell'analisi.

[...]

Dopo queste ed altre discussioni, che lungo sarebbe il riferire, vi fu tale il quale, non sapendo deciderne, conchiuse che “*a' soli professori finalmente spettava l'assegnare il grado di stima che meritava l'artista M. Robert*”; e venne da tal altro addotto di ciò questa importante ragione: perchè quantunque sia fama che generalmente nel mondo si è perduta la scienza come di studiare anche nelle belle arti con certezza ed uniformità di principii e di metodo, così di giudicarne; nulla di meno doversi credere che da' professori delle arti questa scienza si sia sempre tradizionalmente ereditata. E poichè a questo siamo giunti nella fortuna, non rimane se non rivolgersi alla sentenza di un artista de' giorni nostri, scrittore di un Trattato del Bello, il quale mostrò avere opinioni che lo studio delle linee e del contrasto de' gruppi, nelle composizioni de' pittori e de' plasticatori, sia affatto inutile; inculcando a' giovani artisti, che anche il parallelismo delle linee o tutte verticali, o diagonali, o curve o concentriche tra di esse, possa, non ostante alla stucchevole monotonia, riuscire ad ottimo effetto, e soddisfare alle ricerche degli uomini di buon gusto. Secondo la qual decisione, chiunque si fosse occupato nella parte della composizione di M. Robert, notandovi, giusta i canoni degli antichi, alcun mancamento, sarebbesi riputato cavillatore e sofisticato; e dall'altra parte sarebbe stato assolto l'artefice da qualsiasi colpa. Una delle parti poi, che alla composizione appartengono, e in cui si è convenuto aver M. Robert profittato nello studio della veneta scuola, fu il dare rilievo alle sue figure, e servire all'avanti e all'indietro per forza de' *contrapposti delle tinte locali*; senza quel *partito di masse*, di chiaro ed oscuro, che sovente servì, con maggiore facilità che non fanno i soli *contrapposti*, all'effetto teatrale del quadro; ma che talvolta adoperato senza giusta discrezione d'arte, condusse agli esagerati frastuoni della pittura, che ingombravano come la fantasia così le rappresentazioni del secolo detto de' *tenebroso*... ma anche in questo si è udito dai concettosi quella trita risposta: *est modus in rebus*.

Ed eziandio intorno all'espressione ed alle attitudini de' pescatori Chioggiotti fu detto che M. Robert “*s'ingegnò di raggentilire e nobilitare i pescatori sino alla condizione poco men che di eroi*,” e siccome avevano i critici parlato poco prima di *ballerini*, così questi eroi vennero interpretati per *eroi della scena*. Fu quindi aggiunto, che uno nativo di quel paese “*non vi avrebbe veduto, nè il volto, nè la persona, nè le mosse abituali della sua gente*,” ma vi fu subito chi si fece a rispondere, che da ciò che altri non disse, non potessero i critici presupporre questa deduzione. Senonchè, volendo eglino senza la dovuta dottrina imitare qualche anonimo scrittore in fatto di arti, hanno altresì creduto di bene esemplificare la inconvenienza de' caratteri in quel pescatore che stava nel mezzo del quadro, dicendo che stava appoggiato alla sua fiocina “*non altrimenti che Ettore al fusto della lancia*”. Alcuni intelletti riposati però cedettero che l'esempio di Ettore calzasse assai male; e che se il povero poetaastro Cherilo, o l'artefice Scopa lo avessero così rappresentato, avrebbero mostrato avere una idea assai meschina di quel terribile rivale di Achille, pensando che se ne avesse potuto stare “*tra perplesso e meravigliato*” e con quell'aria goffa e popolare appoggiato alla lancia, in sulle rive del Simoenta o del Xanto, come il fiocinatore di M. Robert. [...]

Giudice dotto si stimò forse di essere quell'altro, allorchè pronunciò che il *pescatorello* sul dinanzi del quadro, in atto di ammannire la pezzuola, vi sta “*in atto di Apollo di Belvedere*.” Se Mirone fosse mai stato l'artefice di quella statua, non si crede che tacerebbe in udire la nobiltà del suo nume paragonata all'aria burbanzosa di quel giovinotto. Fu, infatti, opposto, che l'autore o gli autori di quella sentenza, non potessero meritare l'elogio del *subtilis veterum judex*; nè avessero giammai veduto la bellezza ideale e deificata del volto, e le forme, le proporzioni, e la movenza leggiadra ed elastica del Dio feritor del Pitone. [...]

Altresì la compostezza nel sedere di alcuno de' pescatori, si censurava come confacente del tutto alla scuola di Atene, dipinta da Raffaello; ma si è udito anche a questa nota rispondere; che ciò derivava appunto perchè nella scuola dipinta da Raffaello, vi sono alcune azioni che starebbero a meraviglia nella partenza de' pescatori del Robert. E “*fino al dolor muliebre, esso non era quale possa immaginarsi di donne di pescatori, nella dimostrazione de' propri affetti naturalmente più trasmodate, ed avvezze a quelle partenze*.” Il filosofo, però, osservatore della natura e principalmente delle genti di Chioggia, il quale diede in questa finissima osservazione, udì risponderci a questo modo: Quel delle pinte donne di Chioggia non esser dolore, perchè appunto sarebbe stato più trasmodato; e il Pittore non ve lo avere introdotto, perchè appunto le femmine di que' di Chioggia sono avvezze alle loro dipartenze. Si è voluto piuttosto da' pratici di quel paese, non molto di qua lontano, che i volti femminili manifestassero una tal quale mestizia di carattere naturale; essendovene colà di cui si direbbe che fanno le ingrognate, le cipigliose, le malinconiche: per la qual cosa parve generalmente essersi negato al censore lo scudiscio cattedratico.

Fu anche notato essere di sconveniente “*l'accozzamento di splendidi panni col rozzo costume peschereccio*”; fu detto non essere “*proprio con quello che si accomiatano dalle case loro i pescatori per andare al travaglio delle burrasche*”; e che M. Robert “*s'ingegnò di raggentilire e nobilitare i pescatori sino alla condizione di gente molto agiata nell'attillatura e splendidezza delle vesti*. A chi

però menava in vanto siccome giuste queste censure, fu fatto osservare che a' tempi migliori, quando era intatta la fortuna domestica, e la merce di mare fruttava a que' pescatori lucro maggiore, eravi stata tra essi ben altra splendidezza di arnesi; imperocchè anche usavano giubbboncini e calzoni di scarlato, e di scarlattina di proino, co' passamani d'oro; e le donne, trinate pur d'oro avevano le carpette e le gonnelle ne' lembi, e i balzani de' gammurrini; e gli allacciamenti con che assettavano le lor pettorine erano pur d'oro, e persino si ornavano di passamano d'oro le guigge delle pianelle. La quale splendidezza era a vedersi quando andavano a nozze, a chiesa, ovvero a ballo tondo sulla marina in giorni di festa; nè agli antichi e felici tempi si allacciavano a' fianchi e rimboccavano sul capo i grembiali di tela lina o di *boccacina*; chè di una specie di soggoli merlati ricoprivano i crini di sopra e di dietro, appuntandoli cogli spillettoni d'argento o d'oro. Ma di queste dovizie non se n'è veduta una sola nella pittura di M. Robert, e se si fosse veduta, avrebbero i conoscitori di que' costumi giustificato il pittore che gli avesse imitati.

Dicono poi questi stessi conoscitori, che gli arnesi veduti nel di lui quadro, sono stati de' tempi posteriori a que' primi di cui s'è detto, ed essere tuttavia comuni a quelle genti di mare; e trovarli in sul mercato di Chioggia, *vilia vedentem tunicato scruta popello*, da cui gli ebbe a suo studio il pittore. [...]

Peccato, alcuni sciamarono, che in questi sì veri e proprii costumi non vi si veda una pipa! ... Ma siccome il volgo *quid petiit, spernit, repetit, quod nuper omisit*, perciò taluno corresse subito il suo desiderio, e stimò meglio che non le vi fossero; perchè il pittore le avrebbe rappresentate non di gesso, ma di *porcellana*; e si è creduto probabile che le avrebbe così imitate, per la ragione de' "*tanti velluti ond'erano ammantate pressochè tutte le figura, a cominciare dalla berretta giù sino a' calzari, ed erano velluto non solo le vele, ma fin anche l'albero della barca.*" Ma di tal guisa parlando si aprì la bocca a quella risposta: *Anche i nastri hanno in costume di fare altrettanto; cioè tutto nuovo: e tutto di porcellana, e di smalto; la terra, i panni, i volti, gli alberi e le pareti.* Laonde si è udito ne' crocchi degli assennati quel *eheu! Quam temere in nosmet legem sancimus iniquam*: e talora un altro sordamente ripeteva... *Aequum est, peccatis veniam poscentem reddere rursus.*

Alcuni però che non giurano sì leggermente nelle altrui parole, nè sono del novero di quelli i quali dal poeta lepidissimo di Mecenate erano paragonati a' fantocci, che si muovono con le funicelle: *Duceris ut nervis alieno mobile lignum*; e il nostro italiano Alighieri paragonerebbe alle pecorelle: *E quel che fa la prima e l'altre fanno*; non accordarono questa scipita uniformità e leccatura nel quadro di M. Robert; chè anzi vi lodarono la varietà e la verità delle tinte locali, secondo l'indole degli oggetti diversi ritratti dalla natura. Sosteneano pertanto, che se bene come i velluti e gli altri oggetti accessori, avesse l'artefice anche copiato le pipe, le avrebbe assai bene imitate: chè di terra cotta e invetriata, e non altrimenti, imitò pure le fiasche lasciate sopra il terreno; e le fracide fibre del palo su cui si appoggiava l'uno de' pescatori, ove, oltre al marciume del legno, scorgevasi nel basso una specie di muschio spruzzato di fango. E de' velluti, e dell'altre robe parlando, si disse ancora che vi si distinguesse la consistenza del velluto nuovo, dalla rifrusta tessitura del vecchio; la villosità de' calderoni, dal soppannato de' ferrajuoli; dalla felpa il velluto; e il pannolino, dal pannolano. Siccome però è vero che talora il volgo vede retto, ed ora vede a rovescio, perciò vi fu anche non so quale rivendugliolo simile al famoso Machèra ricordato da Giovenale, che, mentre udiva lodare nel quadro del Robert la seduta vecchia infermiccia, con accanto le grugge, e col zinnale posto in sul capo, e legato sotto a' barbigli del gorgozzule, lodava egli pure la di lei soppraveste di lana a rabeschi, prendendola per una carpetta *sottana*.

Infine altre furono le cose poste nel mezzo *pro* e *contra* della pittura del Robert, così che alcuno, il quale fa professione di non seguire la moltitudine del volgo, si è difilato dal crocchio che ne disputava, brontolando quel verso: *non sequar aut fugiam quae diligit ipse vel odit*. E questa disparità di opinioni indusse egualmente cert'altro vecchio a pronunciare, il *tractant fabrilis fabri*; a cui, saporitamente tabaccando, e con gravità di sopracciglio, rispondeva quell'altro: *sella a' buoi, ed aratro a' cavalli, sta male; ad ognuno suo mestiere*: e questo era o pareva detto di quelli che, non avvezzi a ragionare per principii nelle arti del bello, si allacciano la giornea di dittatori in esse, e danno in opposti svarioni, e così solenni da sonarli a doppio per tutto il mondo, e farli cantare agli orbi" (1835)<sup>1631</sup>.

- qq. "I concepimenti e l'ispirazione corrispondono perfettamente alla sublimità del soggetto: la voce di Dio, la preghiera, i sentimenti di tutto un popolo unito, il religioso terrore, il linguaggio della mestizia, e della gioia, tutti questi varii e grandi effetti son rappresentati con degna musicale espressione: i colori e il pennello corrispondono al gran quadro dal poeta immaginato" (1835)<sup>1632</sup>.

<sup>1631</sup> Y., *La partenza de' pescatori di Chioggia. Pittura del sig. cav. L. Robert esposta in Venezia nel mese di dicembre, anno passato*, «Apatista», II (1835), n. 3.

<sup>1632</sup> [T. LOCATELLI], *Il nuovo Mosè di Rossini all'Apollò*, «Gazzetta di Venezia», 1835, n. 216, pp. 861-63.

rr. “Senza l’espressione non vi è pittura: appunto perché l’artista aggruppò diversi personaggi in un luogo, che gli ha offerti allo sguardo nelle loro vestimenta e con le abitudini del loro secolo, che ha conservato ad essi i lineamenti pervenutigli dalla tradizione, è d’uopo ch’eglino vi esprimano qualche cosa. Il colorito gli ha permesso di animare e di rendere vivente la faccia umana; tale prestigio giunse spesso fino all’illusione. Ora, [...] non basta il sentimento della vita, quello del pensiero è indispensabile, senza di esso il primo torna infruttuoso” (1835)<sup>1633</sup>.

ss. “La quistione, quale sia lo stato attuale della musica, è più difficile da sciogliersi che non pare, poiché a tal uopo si richiederebbero idee comparative, e queste richiederebbero de’ punti fissi che forse nella musica non si possono trovare; anzi senza forse, mentre nelle arti belle, ed a più forte ragione nella musica, non vi può essere un campione certo del bello.

Lo scopo principale della musica essendo di dilettere, la migliore armonia dovrebbe credersi quella che diletta il maggior numero di ascoltatori; ma come mai si fisserà questo dato se quasi ogni nazione, quasi ogni età ha un gusto particolare; se anzi il gusto si cambia nel medesimo individuo; se in fine in fatto di gusto la moda regolatrice di tante combinazioni ha essa pure un grandissimo impero?

La musica ha in parte comune questa incostanza colle altre arti sorelle, la pittura e la poesia, sebbene esse meno, e per molte ragioni delle quali due principali ne accenneremo, e sono:

I). Perché i giudici del bello in pittura e poesia sono i dotti dell’arte; sicchè il volgo che non capisce non vi bada, e quelli che qualche cosa vi comprendono gradatamente fino al vero dotto, si conformano, o per riverenza o per persuasione, al giudizio dei dotti; e siccome questi hanno fatto gli studj comuni sui medesimi esemplari proposti come migliori, così il giudizio loro è più conforme e quasi unisono. Per tal modo il gusto in dette arti se non ha un modello propriamente detto, un punto fisso reale, se ne forma almeno uno ideale, o tenta di formarselo, ed intorno a quello si aggira. Il modello ideale de’ pittori di figura sarebbe un quadro che unisse il disegno di Raffaello, il chiaro-oscuro di Coreggio, il colorito di Tiziano. Il modello ideale dei poeti, prendendo tra gli altri per esempio lo stile epico, sarebbe un poema che unisse la forza, la sublimità, l’ardimento d’immaginazione di Omero, e la maestà, la eleganza, la correzione ed il patetico di Virgilio.

II). Perché la pittura e la poesia, e la prima più ancora che la seconda, hanno gli originali nella natura; quindi la loro perfezione sta nella più perfetta imitazione, ed il gusto non può variare che nei modi; ma questi essendo poi sempre più o meno legati al soggetto, non possono tanto dipartirsene che non ricevano legge costantemente. Si sente che la pittura e la poesia nelle diverse loro attribuzioni parlano al cuore insieme ed all’intelletto; ma per quanto viva sia la emozione degli affetti, la pozziorità nel giudizio appartiene alla mente.

Non è così nella musica, la quale non ha originali propriamente detti della natura, e deve parlare più al cuore che all’intelletto, e da essa non è ragionevole di pretendere più che le emozioni; ed anche dato questo effetto, non si può desiderare che l’armonia modifichi l’anima di chi ascolta secondo tutte le gradazioni delle passioni rappresentate. I soli estremi delle passioni possono imitarsi col suono e colla voce, e ben si sente la espressione di un dolore disperato, di un dolore intenso e profondo, della esultanza, dell’ira minacciosa, di un tenero affetto; ma oltre queste più forti situazioni dell’anima poche altre forse potrebbero esprimersi.

Giova qui fare una essenziale distinzione tra la musica vocale e la musica istromentale. La prima accompagnata dalla viva espressione di un sentimento, per mezzo delle parole ottiene sempre un grande effetto per poco che il suono si adatti al sentimento. Dividiamo per esempio gli stili della musica in tre soli: patetico, maestoso, robusto; e sebbene questa divisione sia la più ampia che possa farsi, pure scegliendo lo stile analogo all’effetto dalle parole espresso, l’uditore non trovando una discordanza, e penetrato già dal soggetto, col mezzo delle parole sentirà per una specie di illusione anche l’effetto musicale.

La musica istromentale però, che non ha questosussidio, è forzata a servirsi delle risorse sue proprie, quindi ad imitare colla voce artificiale degli istromenti quel suono di voce umana con cui i varj sentimenti si esprimono; e per giungere a questo scopo cerca di modularsi con quelle inflessioni che si trovarono adattate, quando la musica era accompagnata dal canto.

Presto però si accorge della immensa distanza tra un risultato e l’altro; ed allora i maestri cercano nuove inflessioni per rendere sensibili le gradazioni degli affetti; ma quando credono di aver ottenuto l’intento non sono che ingannati dalla propria fantasia. Comincia essa a crearsi un modello di persona appassionata, poi lo muove secondo l’atteggiamento analogo; il maestro allora canterella quelle voci che gli sembrano corrispondere alla passione, e per tal modo egli che ha, per così dire, intonata la sua anima, sente la espressione, la trova conforme all’affetto, e deve credere che gli altri sentano al par di lui.

<sup>1633</sup> *Esposizione in Brera, «Telegrafo», I (1835), n. 64.*

Fino al monocordo, che potrebbe chiamarsi la parodia degli istromenti, se accompagna una canzone conosciuta, sembra seguirne le espressioni.

Fate per altro che quella musica sia eseguita in presenza di mille non prevenuti del soggetto che il maestro si propose, interrogate chiunque, e vi sarà risposto che la musica è patetica, o maestosa, o robusta: avrete anche altri caratteri, ma tutti generali; e non temo di dir troppo asserendo, che nessuno indicherà nemmeno in genere la passione che si è voluto esprimere” (1835)<sup>1634</sup>.

tt “Viveva poc’anzi l’impareggiabile Haydn. Tutta l’Europa è d’accordo nell’attribuirgli il primato; ed i compositori si affannarono per raggiungerlo, o per avvicinarsi almeno; ma se nessuno ha toccata questa meta, non bisognerà attribuirlo a depravazione di gusto, ma all’indole della cosa.

Se in pittura ed in poesia i grandi modelli non furono mai perfettamente imitati, quantunque gli artisti possano a loro agio contemplarli, come mai potrà ciò ottenersi nella musica, che così poche occasioni presenta per mostrare agli artisti i suoi modelli? È sfuggevole il suono, e non vi è sempre un’orchestra che ripeta l’armonia da imitarsi; che se mai alla imitazione si giunge, allora facilmente si cade nella tanto proscritta uniformità, ed i compositori sono tosto imputati di plagio se mai loro avviene di ripetere due o tre battute di una musica conosciuta, o inavvedutamente, o per coincidenza d’espressione.

Bisogna dunque continuamente variarE; ma siccome i soggetti veramente musicali non essendo altro che le grandi passioni, sono perciò assai scarsi in numero, così bisogna cercare la varietà nelle note, che sono i modi della musica, come il colorito della pittura. Eppure a questi modi vi deve essere un confine malgrado la somma modificabilità dell’armonia; ma poi questo confine non si rispetta e si vuol sempre nuovo. [...]

Noi siamo attualmente in stato [di degrado], ed è assai osservabile, che i vizj i quali alla musica si attribuiscono, si rilevano anche in pittura ed in poesia, perché anche in quelle arti il desiderio della novità fa scostare gli artisti dal vero, e da esse pure si pretende più che non possono dare: si vorrebbe in un quadro vedere le minime affezioni, i sentimenti più reconditi de’ personaggi, e fino la progressione delle azioni; se poi la poesia appalesa queste affezioni e questi sentimenti, e tien dietro alle azioni, si vorrebbero tutti quei dettagli, che forse alla sola pittura appartiene di somministrare; e gli artisti strascinati dal comune desiderio, dimentichi dei confini che sono imposti dalla natura a ciascuna arte, volendo sforzarsi ad esprimere, danno invece nella caricatura e nello stravagante”

uu. “Ben più fortunati di coloro che scrivono i pittori, che e bell’arte hanno tra mani, e piacevole e vago esercizio, il quale ricrea del pari l’animo di chi vi attende, e la vista di chi lo rimira: chè immediato e palese è l’effetto della creazione nella rappresentanza della natura visibile, e parla agli occhi e all’intelletto di tutti, il che non è dell’arte che dà vita e corpo al pensiero, la cui operazione è tutta interiore e il magistero secreto. L’una è pronta ne’ suoi mezzi e spedita, ha lieto e vario strumento; l’altra ha d’uopo d’opera più lunga e paziente, e a goccia a goccia del lento inchiostro si versa. Questa raccoglimento, silenzio, stanza solitaria e romita, e noioso traino di libri, e pallido lume di notturna lucerna, che stampa l’orma del suo pallore ne’ visi; quella chiaro lume di sole, libero e gaio pensiero; non la frastorna il rumore, la compagnia non la impedisce, e quale al canto s’inspira, quale coi motti e le facezie s’allegra; questi nel compagnevole conversare si piace, quegli, come il gran Possagnese, intende alla lettura l’udito; onde più che travaglio o fatica, sì veramente trattenimento e diporto io chiamerei il vivo atto di questa vostra liberissim’arte, o Pittori” (1836)<sup>1635</sup>.

vv. “Le arti belle e le lettere si vanno del continuo scambievolmente giovando fra loro. Queste però prestano più spesso leggiadre fantasie a quelle, ricevendo poi, come a con cambio, illustrazione e, quasi diremmo, forma e corpo sensibile, con mutuo accrescimento di fama. Quando il Manzoni ebbe pubblicato il suo romanzo dei *Promessi Sposi*, l’arti ne trassero tosto alimento. Gallo Gallina in una serie di lodate stampe litografiche ne tradusse le più importanti scene, e Roberto Focosi diede alcuni saggi assai belli di un’eguale impresa; e il Berti di Firenze dipingeva a olio la sommossa del popolo milanese, alla quale Renzo prese tanta parte, e poi altri dipintori in Firenze medesima ritrassero a fresco altri punti di quella stupenda letteraria creazione, ed anche la drammatica fece prova di derivarne qualche ispirazione. Influenza consimile (data la varia proporzione del pregio delle opere) recò sulle arti il *Marco Visconti* di Tomaso Grossi. La coreografia si impadronì di questo argomento, come aveva già fatto di quello dei *Promessi Sposi*. Poi Francesco Hayez imprese a rivaleggiare col Grossi dipingendo il trovamento di Bice morta ne’ sotterranei del castello di Rosate; e questa sua tela destinata a fare, in un’ampia sala del dottore Cavezzali, simmetria al lodatissimo dipinto di Francesco Podesti che rappresentava lo studio di Raffaello, questa sua tela, diciamo, fu, non sappiamo perché, desiderata invano alla pubblica mostra di oggetti di belle arti fatta qui in Milano nella passata

<sup>1634</sup> C. B., *Memoria sullo stato attuale della musica*, «Corriere delle Dame», XXXII (1835), n. 10, pp. 79-82.

<sup>1635</sup> T. LOCATELLI, *L’Appendice*, IV, “Critica”, 16.

primavera. Già da qualche tempo un nostro letterato intende a tradurre questo argomento in un dramma partito in varie giornate, da musicarsi poi dal maestro Vaccaj pel Regio Teatro di Torino” (1837)<sup>1636</sup>.

- ww. “Chi mai sarebbe tanto sciagurato di prendere a scherno colui che additasse, o chi non additerebbe egli stesso ad un giovane architetto del secolo decimottavo le belle proporzioni del Partenone e de’ Propilei, onde ne faccia tesoro, e gli siano di scorta nella costruzione di moderni edifici, i quali, comechè grandiosi, saranno ad uso ben altro destinati di quegli antichi? [...] *Siroe*, *Emira* saranno caratteri che non esisteranno forse esattamente in natura quali ce li espose Metastasio, saranno individui risultanti da una scelta di qualità fatta su molti altri individui e concentrati in un solo; lo concedo. Ma voi siete per così dire costretti a compiacervi della loro vista, siccome vi compiacete in quella di una statua, comechè essa manchi della cosa più essenziale a far credere alla vita, dell’umano colorito. Di più; il sagace dipintore potrà da quella semplice elezione di forme, trarre una scorta sicura per l’arte sua, ed ov’egli sappia con retto giudizio discernere le intime relazioni che passano fra la plastica e la pittura, certo non gli fallirà la meta. E noi dopo tutto questo sorrideremo di compassione al nome di Metastasio, e perché possediamo Palagi ed Hayez porremo da un lato Prassitele?” (1838)<sup>1637</sup>.
- xx. “Giacchino Rossini fervido, entusiasta, immaginoso, vivo, libero, ardito, straniero ad ogni pedantismo, sentiva agitarsi nel petto un’anima gagliarda ed irrequieta, sentiva circolare nelle sue vene una scintilla di creazione, un genio incoercibile. Tutto l’universo agiva nel suo pensiero; tutto l’universo lo muoveva, lo riscaldava. Egli sentiva involontariamente strapparsi dalla fantasia le creazioni, involontariamente si sentiva trascinato da una forza suprema, si sentiva balzato in una sfera trascendentale, in cui perdeva di vista gli stessi oggetti che l’avevano percorso. Le fibre del suo spirito erano forti, effervescenti, irresistibili: i suoi pensieri uno slancio lucidissimo, espansivo: le sensazioni che destava uno stupore, un abbagliamento come di fuoco di Bengala in oscurissima notte, una incontinenza d’animo, un’irruenza di vita. Vincenzo Bellini all’incontro, dolce, appassionato, sensibile, modesto, aveva un’anima delicatissima, eletta, profonda. Il suo cuore era uno squisito involuppo, uno sceltissimo misto di malinconia e di amore, di passione e di preghiera: le sue sensazioni una scena di sentimento, una lagrima di amore, un’effusione di disperato dolore, di confortata speranza. Il suo spirito era circoscritto: pochi lati lasciava aperti alla sensibilità: pochi oggetti potevano suscitare il suo pensiero; ma le sue idee erano un’eco del sentimento universale, trasfusive, profonde, commoventi: le sue idee erano la svelata favella del cuore, il puro sgorgo dell’anima, l’ardente delirio delle passioni che lo trabalzavano, l’impellevano, l’invasavano. Rossini è un castello del medio evo situato sopra dentellato capriccioso altissimo burrone, inaccessibile d’ogni fianco, seminato di ciotti e di dumi, spaventevole ad ogni audace, di superba, meravigliosa, stupenda architettura: Rossini è un’aurora boreale che istupidisce ed abbarbaglia: è un fulgidissimo pianeta che solo, immenso, irraggiunto, incede in un’orbita particolare, si estolle in uno spazio tutto suo. Bellini è un’amena galleria di squisite pittura, ognuna delle quali tocca una nuova molla del cuore, eccita delle vergini malinconie: una galleria che serve di tomba ad un genio: una galleria che è il tempio della mestizia, il prisma del dolore: Bellini è la preghiera della sera nel bosco dei cipressi al chiarore della luna: è la delicata vergine che scioglie il salterio dell’innocenza, che plora la perduta genitrice, che manda un sospiro all’amante lontano, e chiede un conforto, e chiede un sostegno alla speranza. [...] Rossini è il Dante Alighieri che accumula stupore a stupore, grandezze a grandezze, creazioni a creazioni: è l’Alighieri che si sprofonda nell’ideale, che percorre un vuoto impensato, e vi lascia stampi secolari, che popola di luce le concette sue tracce: è il Michelangelo Buonarroti che non ha altro tipo che il genio, altro desiderio che il meraviglioso, lo svariato, l’immenso, altro scopo che stordire, far trasecolare, percuotere. Bellini è il gentile di Valchiusa, di cui ogni parola è una pura espressione di amore, ogni concetto un dolore, ogni pensiero una sconfortata speranza, un desiderio di dissolvimento, una preghiera, un inno: Bellini è il Raffaello d’Urbino che pinga la natura purificata d’ogni plastica scoria, che tocca con quell’igenue bellezze, che si appressa all’ideale per giungere al cuore, per isviluppare le più recondite emozioni, per estorquere un sospiro come quello dell’ultimo addio, di un voto appagato, di una tenera passione raggiunta. Bellini è il pittore del dolore, della malinconia, della sventura [...]. Rossini è d’altronde il pittore dell’entusiasmo, del terribile, del grandioso, del sovrumano, del voluttuoso: Rossini parla alla fantasia, all’immaginazione: Rossini ha saputo raccozzare i due estremi del cuore umano, l’eroico e il ridicolo. Egli ha pennellato l’arditezza

<sup>1636</sup> O. ARRIVABENE, *Scene del Marco Visconti. Stampe litografiche composte e disegnate da Roberto Focosi*, «Figaro», III (1837), n. 77, pp. 305-06.

<sup>1637</sup> G. I., *Il Siroe di Metastasio dissepellito dal Taddei*, «Moda», III (1838), n. 9.

d'ogni passione, non il sensibile; ha ritratto lo splendido, non il profondo; il capriccioso, non il delicato" (1838)<sup>1638</sup>.

- yy. "Paragonate il Bellini all'Urbinate. Ecco un grossolano sproposito. Ciò che ha costituito Raffaello il primo fra i pittori, non è già stata l'espressione della figura, la languidezza delle fisionomie, ma bensì l'inarrivabile correzione del disegno. Or bene, cosiffatta dote si può dire il contrappunto della musica, e di questo il povero Bellini era pressoché digiuno. Volendo pure ad ogni costo porlo al paragone di un classico dipintore, potevate intitolarlo il Guido Reni della musica, che sarebbe stato un granchio infantile. Ma Guido non gode la rinomanza di Sanzio, e volendo pure divinizzar Bellini era d'uopo che traeste in campo quel genio, o reggesse o non reggesse la somiglianza. So bene che anche Paer nel suo discorsetto fatto a Parigi in elogio al Bellini si giovò di Raffaello per livellarglielo, ma Paer sa di pittura quanto Cherubini di numismatica" (1838)<sup>1639</sup>.
- zz. "In quello stesso modo che una pittura, per sublime ch'ella sia, non giungerà mai ad aver la forza delle parole sull'animo dell'ammiratore; né la musica stessa, per eccellente ch'ella pure scrivasì, non potrà mai esprimere ciò che le parole esprimono; così per elaborate, per istudiate, od ispirate che sieno le parole, non arriveranno mai a descrivere competentemente l'effetto che una stupenda pittura, od una meravigliosa musica può destare negli animi sensibili, nei cuori educati alla più fina gentilezza. Altro dunque non è se non un soccorso quello che può prestare un'arte all'altra" (1838)<sup>1640</sup>.
- aaa. "[Le parti del dramma] sono quadri che parlano all'occhio più che all'orecchio, e quadri espressamente dipinti con certe omissioni di colleganza e di sviluppo" (1838)<sup>1641</sup>.
- bbb. "La sua [di Vaccaj] musica quanto all'effetto generale è languida e scolorata; ad essa mancano que' vivi colori, quelle tinte grandiose, che il pubblico avido di novità e di forti impressioni or domanda alla musica" (1839)<sup>1642</sup>.
- ccc. "La musica si solleva anche più nel second'atto, e con le gravi e malinconiche sue melodie mirabilmente s'acconcia al terrore della notte, al mistero e alle incertezze di quell'impresa arrischiata e tremenda, alle cui immagini vuol condurci co' suoi versi il poeta. Bellissimo è fra gli altri per questa lugubre tinta il coro, la cui melodia si ripete a più riprese in tutto l'atto: *Siamo figli della notte*; come bellissimo per entusiasmo ed impeto marziale è l'allegro del finale *Notte atroce, notte orrenda*" (1839)<sup>1643</sup>.
- ddd. "Il tragico fatto della *Luisa Strozzi* [...] offrivasi tema opportuno a un variegato contrasto di bellissimi e animatissimi quadri, ne' quali, lasciate da un lato le lungaggini del linguaggio mimico, si venisse pingendo a rapidi tratti il carattere di un'epoca agitata dalle più calde passioni civili e politiche" (1839)<sup>1644</sup>.
- eee. "La musica vuole contrasto di tinte or calde ora sfumate e velate, ora trasparenti, fresche ed aeree; nulla di più grande, di più terribile della caduta del Niagara; ma i viaggiatori attestano ad una voce nulla di più assordante, di più monotono" (1839)<sup>1645</sup>.
- fff. "A me Bellini è il compositore delle grazie, è l'Albano della musica, l'Albano che tentato non avrebbe certo di por mano a quello spaventoso concepimento del Giudicio finale di Michelangelo. La musa di Bellini mi richiama alla semplicità del vivere pastorizio; con esso io mi diletto della soave

<sup>1638</sup> F. PETRUCELLI, *Bellini e Rossini (Frammenti di un'estetica sul bello)*, ivi, n. 28; «Figaro», IV (1838), n. 48, pp. 190-91.

<sup>1639</sup> N. P. Z., *Al signor F. Petruccelli*, «Figaro», IV (1838), n. 51, pp. 202-03.

<sup>1640</sup> A. LAMBERTINI, *Accademia all'I. R. Conservatorio di musica*, «Gazzetta di Milano», 1838, n. 127, pp. 506-07.

<sup>1641</sup> [L. PRIVIDALI], *La Solitaria delle Asturie. Opera nuova del maestro Coccia alla Scala*, «Censore», X (1838), n. 20, pp. 77-80.

<sup>1642</sup> [T. LOCATELLI], *Gran Teatro della Fenice. La Sposa di Messina, musica del sig. maestro Vaccaj, poesia del sig. Jacopo Cabianca*, «Gazzetta di Venezia», 1839, n. 52, pp. 205-06.

<sup>1643</sup> [ID.], *Teatro Gallo in S. Benedetto. Il Marin Faliero, musica del maestro Donizetti, parole del sig. Bidera*, ivi, n. 92, pp. 365-66.

<sup>1644</sup> V., *I. R. Teatro alla Scala. Luisa Strozzi, Ballo storico composto e diretto da A. Huss*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 3, p. 11.

<sup>1645</sup> P. C[OMINAZZI], *Milano. - I. R. Teatro alla Scala. - Il Bravo, opera espressamente composta dal maestro Mercadante; parole di G. Rossi e C. (Prima, seconda e terza rappresentazione)*, «Figaro», VII (1839), n. 21, pp. 85-86.



quiete della natura: gli affetti mi vestono tinte tutte pietà e cara mestizia; io piango con esso, ma quel pianto è tutta dolcezza” (1839)<sup>1646</sup>.

ggg. “Fu ripetuto le mille volte: *ut pictura poesis*. Pognamo adunque d’avere innanzi agli occhi una tela istorica di alcuno de’ nostri illustri pittori: qual modo e misura terremmo noi nell’esaminarla e nel giudicarla? Vorremmo serbate in ogni sua parte tutte le essenziali condizioni dei luoghi e dei tempi, e tutte le circostanze e tutti gli attori essenziali del fatto, dei quali ameremmo che l’artista ci rendesse l’immagine somigliantissima al vero: nel rimanente non solo permetteremmo, ma sì anzi richiederemmo che vi s’aggiungessero tutte quelle altre persone e circostanze che potessero contribuire al miglior effetto del quadro: e daremmo al genio liberissimo il campo di fingere accidenti e gruppi e volti e movenze, quali ei credesse mestieri a fare più perfetta la sua opera. E così infatti adoperarono tutti i più gran pittori di storia, e tali furono le norme onde si giudicarono le loro tele, e tali gli argomenti onde il mondo intero le ammirò.

Perché adunque niegheremo all’arte che dipinge colla parola i diritti che tutti i secoli e tutti gli uomini e migliaia di esempi e di precettisti vollero conceduti all’arte sorella esternatrice de’ fatti coll’artificio dei colori?” (1839)<sup>1647</sup>.

hhh. “Le altre arti impongono allo spirito delle creazioni definite, ma la musica è infinita nelle sue. Noi siamo obbligati d’acceptare le idee di un poeta, il quadro di un pittore, la statua di uno scultore; ma ciascuno di noi interpreta la musica secondo il suo dolore, la sua gioia, le sue speranze, la sua disperazione; e là dove le altre arti restringono i nostri pensieri, fissandoli sovra una cosa determinata, la musica li scatena sopra la natura intera, che essa ha il potere d’esprimerci. [...]

[Sinfonia d’apertura:] Si tratta del dolore di tutto un popolo. Il dolore è un solo nella sua espressione, soprattutto allorché trattasi di patimenti fisici. Così dopo avere per istinto indovinato, come tutti gli uomini di genio, che non doveva esserci veruna varietà nelle idee, il maestro, una volta trovata la frase capitale, la fece percorrere di tuono in tuono, aggruppando, per così dire, l’insieme ed i personaggi sopra questo motivo con modulazioni e cadenze di un mirabile effetto. Da questa semplicità si conosce la potenza ed il sublime. L’effetto di questa frase, che dipinge le sensazioni del freddo e della notte in un popolo continuamente bagnato dalle onde luminose del sole, frase che il popolo ed i suoi re ripetono, colpisce altamente. Questo moto lento musicale ha un non so che di truce. Questa frase dolorosa è come scure tenuta da un qualche celeste carnefice, che la fa piombare sulle membra di questi pazienti a colpi eguali. A forza di sentirla alternare in *ut* minore e in *sol* minore ritornando in *ut* per rientrare in *sol* dominante, e riprendendo il fortissimo sulla tonica *mi bemol* arrivare in *fa* maggiore e ritornare di bel nuovo in *ut* minore, l’animo dello spettatore oppresso ognor più da terrore, da gelo e dalle tenebre, finalmente s’immedesima alle impressioni espresse dal maestro. [...]

Con qual arte questo sublime pittore seppe impiegare tutti i bruni colori della musica e tutto ciò che v’ha di tristezza nella tavolozza musicale! Che fredde tenebre! Quai brume! Non avete l’anima in lutto? Non siete convinto della realtà delle nubi nere che tutta ricoprono la scena? [...]

L’introduzione è finita. [...] Voi provaste una sensazione violenta, il cuore vi batte, voi vedeste nel più profondo della vostra immaginazione il più bel sole inondare co’ suoi torrenti di luce un paese, non ha guari, tetro e freddo. [...] Che cosa credete voi che sia questo pezzo che rappresenta il levare del sole così variato, così brillante, così completo? Consiste in un semplice accordi di *ut do*, ripetuto continuamente, ed in cui Rossini non frammischio che un accordo di quarta e sesta. In ciò consiste la magia del suo scrivere. Si è servito per dipingervi l’arrivo della luce dello stesso mezzo impiegato per dipingervi le tenebre ed il dolore. Quest’aurora in poesia è assolutamente somigliante ad un’aurora naturale. La luce è una sola e medesima sostanza, simile ovunque a sé stessa, e i cui effetti non sono variati che secondo gli oggetti che le si offrono dinanzi. Ebbene, il compositore ha scelto per base della sua musica un motivo unico, un semplice accordo di *do*. Appare il sole, e spande i suoi raggi sulle cime dei monti, e da quelle passa nelle valli; nello stesso modo l’accordo gravita sulla prima corda dei primi violini con una dolcezza boreale, di là si sparge in tutta l’orchestra, vi anima ad uno ad uno tutti gli strumenti, e si spiega in tutta la sua grandezza. Come la luce quanto più si avvicina colorisce gli oggetti, egli va a risvegliare ogni sorgente d’armonia fino a che tutte insieme scaturiscono negli *a tutti*. I violini, che non avevate ancora udito, ne danno il segnale col loro dolce tremolio vagamente agitato come le prime onde luminose. Questo bello e vivace movimento v’accarezza l’anima. L’abile maestro vi unì un accordo di bassi, le voci dei corni vibranti nelle note più cupe, affine di dipingervi le fresche ultime ombre delle valli, nel mentre i primi fuochi appaiono sulle cime dei colli. Poscia gl’istromenti a fiato vi si frammischiano, dolcemente rinforzando l’accordo generale. Le voci vi si uniscono poi con sospiri di allegrezza e di stupore. Finalmente gli

<sup>1646</sup> ID., *Milano. – I. R. Teatro alla Scala – I Puritani di Bellini. (Prima e seconda rappresentazione)*, ivi, n. 33, p. 131

<sup>1647</sup> G. PICCI, *Della natura, dei diritti e di alcune leggi del romanzo storico*, «Rivista Europea», II (1839), 4, pp. 531-60.

strumenti di ottone squillano in tuono brillante, squillano le trombe. La luce sorgente d'armonia ha inondato la natura, tutte le dovizie musicali si spargono con violenza, con isplendore simile a quello dei raggi del sole d'Oriente. Non v'è strumento fino al triangolo, il *do* ripetuto, dei quali non vi ricordi il canto mattutino degli augelli dolce ed acuto. Lo stesso tuono maneggiato da questo sublime genio vi esprime la gioia dell'intera natura, calmandone il dolore che poco fa vi avea rattristato. Ecco il segreto del grande compositore" (1839)<sup>1648</sup>.

- iii. “- Madama, diss’egli [il francese], spiegandomi questo capolavoro [...] voi mi parlaste spesso dei colori della musica e di ciò che ella dipingeva; ma, nella mia qualità di analitico e materialista, io vi confesserò che rifuggo dalla pretesa che hanno certi entusiasti di volerci far credere che la musica dipinga per mezzo dei suoni. Non è forse lo stesso come se gli ammiratori di Raffaello pretendessero che egli cantasse coi colori?

- Nella lingua musicale, rispose la duchessa, dipingere vale risvegliare per mezzo di suoni certe rimembranze nel nostro cuore, ovvero certe immagini nel nostro intelletto, e queste rimembranze e queste immagini hanno il loro colore. Esse sono tristi o gajie, e voi ci fate una questione di parole. Ecco il tutto. – È sentenza dei dilettranti dell’agilità, riprese dopo breve soste; ogni istromento ha la sua missione, e procede verso certe idee come qualunque colore risponde in noi a certi sentimenti. Contemplando dei rabeschi d’oro sopra un fondo turchino avete in voi le stesse idee che vi suscitano rabeschi rossi sopra un fondo nero? Tanto nell’una, quanto nell’altra pittura non vi sono figure, non sentimenti espressi: v’è l’arte nella sua purità; nulladimeno nessun’anima rimarrà insensibile guardandoli. L’oboe non ha il potere di risvegliare in ognuno delle immagini campestri, come tutti gli stromenti da fiato? Gli stromenti d’ottone non hanno forse un non so che di guerriero, non isviluppano in noi delle sensazioni animate e talvolta alquanto furiose? Le corde, la cui sostanza è tolta da creazioni organizzate, non si attaccano alle fibre più delicate della nostra organizzazione, non iscendono fino al fondo dei nostri cuori? Quando vi parlai di tetri colori, del freddo delle note impiegate nell’introduzione, non era io forse tanto dalla parte del vero, quanto i vostri critici allorché ci parlano del colore di quello o tal altro scrittore? Non riconoscete lo stile nerboruto, lo stile pallido, lo stile colorato? L’arte dipinge con parole, con colori, con linee, con forme; se i suoi mezzi sono diversi, eguali però ne sono i risultati. Un architetto italiano vi farà provare la sensazione che in noi eccita l’introduzione del Mosè, conducendovi a passeggiare per cupi viali, alti, fronzuti, umidi, e facendovi arrivare tutto ad un tratto rimpetto ad una valle ripiena d’acqua, di fiori, di edifizii, irradiati dal sole. Nei loro sforzi grandiosi le arti non sono che l’espressione dei grandi spettacoli della natura” (1839)<sup>1649</sup>.

- jjj. “Porre i personaggi in scena è ciò che spetta alla pittura. Mettendoli a riscontro l’uno dell’altro, coem crede opportuno, ella li rende suscettibili di tutte le situazioni della vita; destinata a riprodurre le gradazioni, del pari che i grandi tratti del carattere, non potrebbe ella procedere verso questo fine, se non con l’espressione. In ciò quest’ultima è tanto più indispensabile, in quanto che le rappresentanze dell’esistenza animata ponno sole rispondere, in modo soddisfacente, al vivo bisogno di emozioni di cui il nostro cuore prova il tormento. Senza colpirci con la stessa intensità di forza delle finzioni teatrali, le quali hanno in loro favore il vantaggio del movimento e della parola, il pennello, col suo potere di coglier eil momento preciso del maggiore interesse e di fermalo sulla tela, ne rende l’intera azione presente. La Pittura è, dopo la storia, il primo mezzo di perpetuare ciò che vi ha di memorabile nella vita; lo spazio si presta, alla mano, a tutti gli sviluppi, ei si accresce anche con l’effetto della prospettiva; e se l’ingegno del pittore è a livello del soggetto, si vedranno gli attori muoversi, si indovinerà, stiam per dire, la parola che sfugge dalle loro labbra.” – Il *Foscari* di Hayez: “Leggi su quella fronte corrugata dagli anni, su quegli occhi che volgonsi verso il figlio, sui movimenti di tutti i muscoli di quella faccia, leggi due sentimenti: l’amore di padre, il tirannico dovere di mandare esule il figlio, il figlio forse innocente, il figlio vittima della privata vendetta di un segreto nemico della famiglia Foscari (Loredano) il quale soltanto allora che padre e figlio furono perduti per sempre, con una linea tirata sotto alla partita Foscari, scrisse: *Saldato!* E questo Loredano, è ritto in piedi, avvolto nella sua tunica dei *Tre*, con un rotolo in mano che sarà la sentenza e additando con la manca la barca che deve trasportare all’esilio il giovane Giacomo. Ammira nella fisionomia dell’uomo della vendetta quell’impronta di diabolica soddisfazione, che si vela in parte sotto alla maschera dell’ipocrisia: quanta storia leggesi in quella espressione” (1840)<sup>1650</sup>.

<sup>1648</sup> Una rappresentazione del Mosè di Rossini a Venezia, «Figaro», VII (1839), n. 84, pp. 333-34.

<sup>1649</sup> Una rappresentazione del Mosè di Rossini a Venezia (Continuazione e fine), ivi, n. 86, pp. 342-43.

<sup>1650</sup> G. J. PEZZI, *Pubblica mostra degli oggetti di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, «Glissons», n. s. V (1840), n. 39.

- kkk. “Devo ritenere che trattandosi di rappresentare il fatto di *Jacopo e di Francesco Foscari*, l’Hayez si sarebbe attenuto alle *venete carte per fedelmente esprimerlo*. Perciò è da credersi fermamente, che nel di lui quadro si esprima invece un certo tal quale *Giacomo*, figlio di certo tal quale *Messer Iseppo*, che sta per andarsene in un certo tal quale esilio sconosciuto, e chi sa da quale storico ricordato, o da qual cronista; ed intanto, unito a tutta la sua famiglia nelle gallerie esterne del palazzo ducale, se ne sta colà frescamente a fare forse le prove di qualche tragica scena da rappresentarsi, piena di begli accidenti, dentro ad un teatro del nuovo paese a cui è diretto” (1840)<sup>1651</sup>.
- lll. “A coloro che visitarono le sale del Louvre, e vi meravigliarono il dipinto di Géricault, capolavoro, io credo, della moderna scuola francese, - funestissima scena di patimenti e di morte che ritrae le supreme angosce de’ naufraghi della *Medusa*; - a coloro che videro riprodotta dal bulino o lessero o udirono lungamente descritta cotesta interinata traversia, tornar debbe del pari gradita la raffigurazione per ballo di tanto infortunio; è un subbietto che si veramente alletta in sommo la pubblica curiosità. A ciò avea mente, io credo, l’Hus allorquando dié mano a disporlo sulle scene” (1841)<sup>1652</sup>.
- mmm. “Preso nell’insieme, ed esaminata nei suoi dettagli, quest’opera presenta uno di quei felici accoppiamenti della fantasia e dell’arte, di cui per nostra sfortuna non sono troppo frequenti i modelli. L’strumentazione franca, robusta, ingegnosa, dà sempre maggiore risalto al pensiero melodico senza prenderne mai il posto; rare volte essa soverchia la voce del cantante, più spesso produce degli originali e mirabili effetti come nello splendido finale del primo atto. Un pregio di quest’opera si è pure la fedeltà del colorito, ottenuta senza cadere in quelle languide e sbiadite combinazioni di note, che battezzate dal titolo di melanconiche, prendono dei posti così larghi in molte opere del giorno. L’intonazione del quadro è sempre giusta, senza che il pennello strisci freddo e titubante sulla tela, le gradazioni sono sempre felicemente indovinate, la varietà e l’energia non si scompagnano mai dall’esattezza, il pensiero è svolto con molta ricchezza di forme, né è mai mutilato o contorto sotto il peso di un’affettata espressione” (1841)<sup>1653</sup>.
- nnn. “Passando poi al genere della musica essa ci parve generalmente più ricca di fresche e brillanti ispirazioni, che ligia a quella fedeltà drammatica di colorito, che sembra dovrebbe esser una delle qualità più necessarie degli odierni maestri di musica” (1842)<sup>1654</sup>.
- ooo. “Quando un attore raggiunge il grado di eccellenza cui pervenne *Modena*, l’arte ch’egli esercita è, a mio credere, il risultamento o la espressione complessa di molte arti belle insieme riunite, e queste tutte converrebbe chiamare a sussidio per formularne il valore. E di vero, la sola matita potrebbe, a cagione d’esempio, servire a delineare quella posa che tanto rinforza l’espressione del suo dire; il solo pennello varrebbe a dipingere quella significanza di fisionomia per cui si rivelano fino nei più minuti particolari i profondi pensamenti dell’animo suo, siano la atrocità di Filippo, siano il religioso compiacimento del romano diacono, e via via! Forse nell’arte del ritmo musicale v’ha pure una legge recondita che regola quelle tanto giuste e sicure inflessioni della sua voce, e parmi che soltanto un poeta potrebbe, coll’eleganza, coll’armonia e coll’efficacia fisicamente e moralmente descrittiva del verso, far valere in qualche modo a’ lontani lo espandersi maestoso che in lui succede della passione. Insomma, il vero sotto il suo più bello ed effettivo punto di vista, ecco lo scopo che *Modena* si prefisse, ecco lo scopo che non gli fallisce giammai!” (1842)<sup>1655</sup>.
- ppp. “Un lavoro teatrale si può paragonare ad una tela su cui siano delineati i contorni del quadro che è destinato a rappresentare; chi tocca a colorirla è l’artista drammatico, e se questi, anziché mantenersi scrupolosamente entro le orme segnate dal disegnatore, esce da quelle e le altera, può benissimo accadere che quel viso il quale ti doveva ispirare simpatia e pietà, ti muova allo sdegno ed alle risa” (1842)<sup>1656</sup>.

<sup>1651</sup> CONTE DAL BENE, *Al sig. Angiolo Lambertini, estensore ed editore della Gazzetta milanese; in risposta alla sua Appendice 10 maggio scorso, intorno al quadro del sig. Hayez, rappresentante, L’abboccamento estremo di Jacopo Foscari col doge Giuseppe suo padre*, «Vaglio», V (1840), n. 36, pp. 283-84.

<sup>1652</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. Il Naufragio della Medusa, nuovo ballo con prologo e in cinque atti del coreografo Augusto Hus*, «Fama», VI (1841), n. 83.

<sup>1653</sup> BERMANI, *I. R. Teatro alla Scala. Corrado d’Altamura, opera nuova del sig. maestro Federico Ricci*, «Moda», VII (1841), n. 92.

<sup>1654</sup> ID., *I. R. Teatro alla Scala. La Saffo*, ivi, VIII (1842), n. 3.

<sup>1655</sup> G. I., *Teatro Re. Gustavo Modena*, ivi, n. 75.

<sup>1656</sup> [ID.], *Alcune riflessioni a proposito delle rappresentazioni della Calunnia di Scribe che potrebbero tornar utili agli artisti drammatici*, ivi, n. 93.

- qqq. “Io paragonerei lo spettacolo di quest’autunnino al Teatro Re, ad uno di quei quadri fiamminghi che s’incontrano talvolta nelle gallerie, di piccola dimensione e circondati da una smisurata cornice. Le rappresentazioni della compagnia *Doligny* sono il quadretto fiammingo, la *Saffo* di *Pacini* è la cornice gigantesca.” – “Se Mr. *Taigny* poi seppe bene improntare, nel primo, il carattere di un giovane ardente sul punto di veder corrisposta una fiamma che teneva in cuore celata, miniò, nel secondo, con molta esattezza e buon affetto di luce i particolari di uno studente annojato per essere amato troppo” (1842)<sup>1657</sup>.
- rrr. “Rossini, Rossini, viva Rossini! sentivasi esclamare, anzi *urlare* nella platea, nei palchi, nell’atrio e nella strada da quelli che avevano assistito a questa rappresentazione. Scorsero già 30 anni dacchè questa Italiana, una delle prime produzioni di quel fecondo ingegno, venne a rallegrare le venete scene, e ieri ancora tanta bellezza tanto brio, tanta spontaneità, e melodia, vi si ravvisavano che il pubblico tutto era spinto all’entusiasmo. No, il gusto non è cambiato; il bello vero sarà sempre bello a tutte le epoche. Le pitture di Raffaello primeggiano sopra tutte le altre, e la musica di Rossini signor reggerà sempre sopra quelle dei suoi successori” (1842)<sup>1658</sup>.
- sss. “In que’ mottetti [settecenteschi], meschini di sentimento e privi di spazio melodico, egli mi par di riconoscere il far grottesco nella sua esilità di forme; in quella povertà di armonica modulazione e monotonia di semplici cadenza io veggo l’andamento uniforme e tagliente nelle pieghe e la poca varietà nelle movenze delle figure. E sopra tutto chi non ravvisa il poco rilievo degli oggetti dipinti da’ Grotteschi, e il difetto di gradazione delle tinte in quella penuria estrema di mezzi strumentali, e in quel niuno ardimento di tentare effetti nuovi con peregrine modulazioni, e con arditi rovesci di armonie?” (1842)<sup>1659</sup>.
- ttt. “Trattatavasi di pennelleggiare coi mirabili colori della musica il gran quadro del divino sacrificio; il figlio di Dio in atto di offrire i suoi patimenti al supremo volere che il destinava all’umano riscatto. Per una sì grande e solenne pittura era mestieri che il compositore si valesse di tutte le più ardite e vigorose risorse della sua arte. [...]  
Però, sebbene Beethoven in questo suo Oratorio non isfoggi esuberanza di cantilene soavi e di ben contornati e simmetrici periodi, non manca di vive, colorite ed effettive modulazioni le quali sviluppandosi con perspicua finezza, e le une alle altre succedendosi e tra esse intrecciandosi con bene mascherate suture e con peregrini inganni e transizioni armoniche, imprimono al linguaggio degli affetti quell’aria di ineffabile serenità e grandezza che sola conviensi alla divina natura de’ personaggi della breve azione drammatica. [...] Genio pittoresco di Beethoven. [...] Con [...] magistero sovrano il sommo compositore, mercè il sapiente uso dell’orchestra, otten[ne] di far compiuta la svariata pittura in tutte le sue manifestazioni non psicologiche, in quelle cioè, che sono meglio destinata a colpire la fantasia anziché a toccare il cuore. [...]  
E per vero, la potente dottrina di ritrarre colle risorse dell’orchestra i possibili fenomeni fisici e morali, ossia di eccitare in modo lo spirito dell’uditore che abbiano a risvegliarsi in esso le emozioni poco men che medesime, ove di que’ fenomeni fosse o spettatore o partecipe, nessuno più in là di Beethoven potè vantare finora. [...]  
Senza sussidio di apparato o finzione teatrale, costrin[ge] quasi gli occhi della nostra mente a raffigurarci dipinta dinanzi la scena” (1842)<sup>1660</sup>.
- uuu. “Il *sommo* grado di perfezione della *Melo-drammatica* [risiede] in quella cotale *difficilissima* fusione de’ mezzi poetici, melodici ed armonici, vocali ed strumentali, per cui la parola alla musica e questa a quella prestano le rispettive forze e di *espressione* e di *imitazione*; allo scopo di formare un tutto che ti *commuova* e ti *alletti* insieme” (1842)<sup>1661</sup>.
- vvv. “La parola, benché concorra alla dichiarazione del senso melodico individuando ciò che i suoni non presentano che sotto forme generiche, non potrebbe supplire all’armonia; perché ogni volta siasi innalzata la declamazione al punto di divenir canto è d’uopo che tutti gli elementi dell’arte concorrano

<sup>1657</sup> [ID.], *Teatro Re. Drammatica compagnia francese diretta dal sig. Doligny*, ivi, n. 97.

<sup>1658</sup> G. ROSSI, *Venezia – Teatro S. Benedetto – L’Italiana in Algeri*, «Gazzetta di Venezia», 1842, n. 27, pp. 105-06.

<sup>1659</sup> C. MELLINI, *Della musica drammatica italiana nel secolo XIX*, «Gazzetta Musicale», I (1842), n. 5, pp. 18-19.

<sup>1660</sup> B., *Cristo al monte oliveto. Oratorio di L. Van Beethoven, eseguito la mattina del 20 corrente nella gran sala dell’I. R. Conservatorio*, ivi, n. 13, pp. 51-52.

<sup>1661</sup> N. E. CATTANEO, *Alcune osservazioni sull’Articolo Della Musica drammatica italiana nel secolo XIX, del signor C. Mellini (Vedi Gazzetta Musicale N. 5)*, ivi, n. 16, p. 66.

a rendere completa l'espressione dell'arte medesima. Così, benché i contorni di una figura bastino a farvela intendere, pure desiderate vederne il colorito, le ombre, gli atteggiamenti, gli oggetti su cui porta l'azione o di cui riceve l'impressione per intenderne lo scopo, la vita" (1842)<sup>1662</sup>.

www. "Ciò che veramente costituisce il reale valore di ogni musica non è già l'appartenere essa piuttosto a un genere che ad un altro, l'essere piuttosto della maniera italiana che della francese o tedesca, ma sì la maggiore o minore ispirazione, il più o men fino e sagace con che ella appare dettata. Il vero bello dei prodotti artistici risulta non da altro che dalla essenza intima del pensiero, e questo se scaturisce veramente da una fantasia e da un cuore ispirato, non può non vestirsi della forma ad esso più conveniente e foggarsi al modo più conforme alla sua natura. Ora codesta forma, codesto modo, sian pure piuttosto d'una o d'altra indole o essenza, ma dal momento che nacquero contemporanei al pensiero, dal momento che furono, come a dire, una condizione necessaria della sua generazione, non si potrà mai dire se non a torto affermare che e' non sono nelle sane dottrine dell'arte, né ammissibile dal buon gusto. – Certamente che un compositore non giungerà mai a questo punto di poter dar vita a' suoi pensieri musicali nel modo il più conforme alla natura di questi, e pertanto il più acconcio ad offerirveli sotto la più efficiente loro sembianza, se prima non avrà compiuta la sua tecnica educazione in modo che, all'atto dello scrivere, la scienza gli sovvenga quale ministra fedele e vigile, e come ajuto possente ad ogni bisogno della incerta e agitata fantasia. Ma data la supposizione che lo scrittore di musica sia sicuro di tutti i mezzi della dottrina, si sieda pure al tavolino ne' momenti che il suo cuore gli batte per caldo affetto, e l'istinto di creazione si agita nella sua mente, e non dubiti che quanto gli verrà vergato dalla magica sua penna non sia conforme alle alte norme del bello dell'arte, indipendentemente da ogni puerile o sofistica distinzione di generi, di scuole o di maniere. Verità e sentimento, ecco le due condizioni necessarie a che la fantasia, assorellata alla scienza, dia alle produzioni artistiche il diritto di commovere gli animi e rapire l'ammirazione" (1842)<sup>1663</sup>.

xxx. "Conservo viva ricordanza delle grandiose tele di Hayez e dei ritratti di Molteni, il primo rinnomato nella pittura storica ed il secondo uno dei più eccellenti ritrattisti. Ma il più bel quadro dell'esposizione, quello che concentrava quasi tutti gli sguardi, era la grandiosa tela del signor Podesti, rappresentante il *Giudizio di Salomone*, lavoro eseguito per commissione di S. M. il re Carlo Alberto, e che quindi sarà uno degli ornamenti artistici della nostra Torino [...]. L'insieme di questa gran composizione pare ad alcuni un po' teatrale: sono quasi tre quadri riuniti in uno, ciascheduno dei quali ha una figura dominante; ed in quello di mezzo Salomone non piramideggia forse abbastanza, parendo quasi a primo aspetto che il protagonista dell'intera composizione sia anzi il carnefice, la cui figura attrae subito e fissa maggiormente i vostri sguardi. [...] Ho comprato presso la porta del palazzo di Brera la piccola guida del pittore Elena, che taluno direbbe quasi scritta, come lo dice lo stesso lepido autore nella prefazione, e *per acquistar fama e per respinger la fame*. [...] Osservai che alcuni pittori, come ad esempio il signor Renca, avevano rappresentato al vivo il magnifico eclisse solare dello scorso luglio [...]. L'Odalisca e la Furbetta, colla Giovane dormiente dello Schiavoni, attraevano e sorprendeivano indistintamente tutti gli ammiratori, a malgrado di alcuni difetti artistici. Tra le varie vedute di città [...]. Cercai invano qualche tela del nostro caro cavaliere Massimo d'Azeglio" (1843)<sup>1664</sup>.

yyy. "Nel suo lavoro egli accennò le finezze dell'arte, e sen compiacque; ond'io mi piacerei rassomigliarcelo ad una di quelle tavole de' pittori che precedettero Raffaello [Rossini], che ne' loro compartimenti avvisano lo squisito magistero della dotta mano che le tratto, né cosa veruna ad esse manca affiori dell'ispirazione. [...]

Manca di certo alla musica un più vario ed efficace splendore di tinte, onde l'uniformità del quadro, la quale derivasi pure dalla povertà di cabalette, sendo che queste, ov'abbiano immaginoso carattere di novità, essenzialmente variano il colorito musicale" (1843)<sup>1665</sup>.

zzz. "Questo povero giovane potea appellarsi il Masaccio dell'arte sua, come assai tempo dopo Bellini ne divenne il Raffaello. Qual rassomiglianza difatti tra il pittore e il maestro! Qual rassomiglianza tra Masaccio e Pergolesi! Entrambi trovaron l'arte da loro scelta per istinto e per amore infante e povera,

<sup>1662</sup> M.° R. Boucheron, *Filosofia della musica. II*, ivi, n. 22, pp. 97-98.

<sup>1663</sup> B., *Bianca di Belmonte, tragedia lirica del sig. A. Carozzi, musicato dal giovine maestro sig. Carlo Imperatori (Milano, I. R. Teatro alla Scala, la sera del 22 corr.)*, ivi, n. 48, pp. 206-07.

<sup>1664</sup> G. F. BARUFFI, *Milano, Brescia, Padova, Nell'autunno del 1842 (lettera quarantesimottava delle Pellegrinazioni autunnali)*, «Rivista Europea», n. s. I (1843), 3, pp. 359-67.

<sup>1665</sup> P. COMINAZZI, *I. R. Teatro alla Scala. I Lombardi alla prima Crociata, dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica dal maestro G. Verdi*, «Fama», VIII (1843), n. 14.

entrambi esaurirono per essa un'anima nobile, calda, passionata, malinconica, e queste due arti divine per due grandi individualità fecero un passo dalle regole all'ideale. Masaccio fu il primo artista, perché fino allora non eranvi stati che pittori, Pergolese fu il primo compositore, perché fino allora non eranvi stati che accozzatori di note. Questo *stabat*, quartetto semplice e sublime, melodia pura e soave siccome dovea essere l'aurora del canto italiano, cui tutto il mondo dovea riconoscere cosa divina, questo *stabat*, espressione di dolore e di lutto d'una madre accanto ad una croce, scritto sull'orlo d'una tomba, è il monumento più bello e più incorruttibile d'un arte perché segna il cammino all'arte istessa, nel tempo stesso che n'è la più luminosa espressione [...]. Si sono creati altri capolavori, nuovi ed eterni monumenti; ma questa opera nulla ancora ha perduto. Così non si cessa mai di rimanere estatico dinanzi alle pitture di Masaccio, sebbene si siano ammirate le divine opere di Raffaello e del Domenichino” (1843)<sup>1666</sup>.

aaaa. “Maria Taglioni è simile a quelle statue antiche che tanto più si contemplan nella lor perfezione quanto più si ferma su di esse uno sguardo indagatore ed attento. Basterebbe a provar questo assunto la grazia delle sue pose in cui non trovate mai una di quelle linee rette, che nella scultura antica e moderna de' sommi maestri sono sì riprovate” (1843)<sup>1667</sup>.

bbbb. “Osservo con piacere, non esservi differenza tra questa [la musica] e le altre arti in quanto all'influenza che esercitano sui nostri sensi. Se questa differenza esiste, non può trovarsi che nella diversità degli stromenti che ciascuna impiega, dirò meglio nella materia. Imperocché se vuoi far credere che la musica perché adopera suoni, e non colori, non versi, non linee, non forme debba essere quasi esclusa dal dominio intellettuale, e star fuoruscita ai confini dei sensi, occupandosi a grattar semplicemente l'orecchio, io domando se i colori, e le forme sieno qualche cosa di più nobile, e spirituale dei suoni; se l'udito sia più materiale dell'occhio, se sia il senso di rifiuto, il plebeo tra sensi nostri? [...] Inoltre quella ragione infallibile che ha fissato il bello nelle altre arti, di qual mezzo ha cominciato a servirsi? Dei sensi cred'io; altrimenti come avrebbe fatto? Se i colori e le forme entrano per gli occhi e vanno all'anima per farsi giudicare, quale intoppo trovano nei meati acustici le note musicali, che loro impedisca di presentarsi al medesimo tribunale, tanto più quando sono accompagnate dai versi?” (1843)<sup>1668</sup>.

cccc. “La musica per sé non dovrebbe essere accusata di certe insufficienze, non potendo, come la pittura, cogliere che i tratti generali, ed un solo atteggiamento, costretta a trasandare ciò che dentro e fuori di noi nella successione de' momenti va accadendo. Se coi colori non si può rappresentar tutto, né anche si potrà coi suoni molto più sfuggevoli di quelli. Ma la musica accoppiata alle parole ha un vantaggio di più sulla pittura, perché con esse può avvicinarsi a quell'eloquenza che operò sempre mai portenti nella storia della civiltà. E se è così, la poesia in musica potrà insegnare, potrà dirigere gli uomini al meglio, potrà cooperare colla tragedia e colla commedia” (1843)<sup>1669</sup>.

dddd. “[Molti interpretano questo fatto] ad un sol modo; vale a dire, che la musica ha le sue fasi, [...] è schiava di quella regina assoluta di tante altre cose mondane, ossia la Moda. Per verità a chi ha conoscenza di questa mobilissima e bellissima delle arti, a chi osserva come sia basata sopra principii filosofici ed inalterabili, a chi vede che la prima fra le scienze esatte, la matematica, serve come di piedistallo a questa stupenda creazione, a cui, dirò con Dante, *han posto mano e cielo e terra*, troverà più che dura, falsata la sentenza. [...] Quando pel giro di dieci o dodici anni nel maggior numero [dei teatri] della nostra Penisola non si veggono e non si ascoltano che opere di un autore, o de' suoi pedissequi, accadono due cose ugualmente fatali all'arte; la prima si è che l'orecchio, il quale si accostuma sì presto alle forme perché può tenervi dietro senza fatica, è molestato da tutto quanto non consuona coi movimenti ai quali si è assuefatto, finchè sopraggiunta la sazietà, leva a cielo il primo venuto che in qualche modo gli procaccia sensazioni diverse. Io porto opinione che la stessa causa, supponendola trasportata dall'orecchio all'occhio, produrrebbe lo stesso effetto. Spiego la cosa. Se in alcuna fra le gallerie di quadri, che pur molte ve ne hanno e di magnifiche anche nelle città italiane di second'ordine, vi fosse chi non lasciasse campeggiare se non se una scuola, supponiamo la veneziana, così ricca di tinte splendide ed energiche, e le cose progredissero di modo che per parecchi anni gli occhi dei visitatori di quella galleria, non ritraessero d'altronde sensazioni diverse in fatto di pittura, io mi persuado che presentando ad essi tutt'ad un tratto dei quadri di scuola parmigiana, bolognese, fiamminga e va

<sup>1666</sup> *I due Stabat*, ivi, n. 41

<sup>1667</sup> P., *La Taglioni*, «Corriere delle Dame», XL (1843), n.14, pp. 106-07.

<sup>1668</sup> B[IGLIAN]I, *Sulla instabilità della musica*, «Gazzetta Musicale», II (1843), n. 30, pp. 126-27.

<sup>1669</sup> ID., *La musica guardata nei bisogni presenti. Articolo IV*, ivi, n. 42, pp. 177-78.

dicendo, noterebbero a difetto un colorito non a sufficienza vigoroso. E certo è gran ventura per l'arte del disegno e della scultura, che i monumenti più pregevoli di tutte le scuole e di tutte le età possano essere raccolti in guisa, che l'osservatore posa l'occhio distintamente su tutti, ritraendo dall'esame delle singole parti l'idea di quel bello ideale che parecchi secoli di operosità mandarono a noi. Ma ben diverse corrono le cose per l'arte musicale, i lavori della quale, perchè sieno palesi all'orecchio, han d'uopo molte volte dell'opera di centinaia di persone. Io dico adunque che per questa parte la musica soggiace a molti e brevi cambiamenti, non per difetto di beltà assolute, che non possono esser mai passaggiera e periture, ma per non esser invalso il costume di familiarizzare l'orecchio del popolo coi capolavori di tutte le età" (1843)<sup>1670</sup>.

eeee. "[Gli *Ugonotti* di Meyerbeer:] V'ha nel disegno generale dell'opera qualcosa d'arido, che in singolare maniera ricorda i dipinti di Alberto Durer e de' primi maestri protestanti" (1844)<sup>1671</sup>.

ffff. "L'arte musicale [ha] in sé medesima una potenza morale che vale a dipingere coi colori delle note il carattere e la qualità de' varj casi che noi veggiamo tracciati negli annali degli uomini, in quel modo che un pittore rappresenta coi colori della luce un eroico avvenimento della storia di Gracia o di Roma, non meno che la gioconda tranquillità d'una famiglia fiamminga" (1844)<sup>1672</sup>.

gggg. "Molte parti si mostrano dipinte bene anche in una tale del signor *Mellini* figurante una famiglia raminga sorpresa dal temporale; ma però un così fatto pregio non è sicuramente bastevole a compensare quel soverchio artificio che si manifesta nella composizione, e scemandole affetto le toglie efficacia. Quella madre, la quale stringendo i figli convulsivamente, forma con essi una linea a guisa di piramide, mi par ricordare l'ultima scena di un ballo o di un dramma, dove il poeta od il coreografo cercano di lasciar attoniti gli spettatori acconciando un gruppo *d'effetto*. Né questa osservazione è di me solo, ma l'ho udita dalla bocca di tanti del popolo, i quali, in ognuna di quelle azioni che toccano da vicino la nostra vita attuale, sono giudici infallibili" (1844)<sup>1673</sup>.

hhhh. "Voleansi trattar le tinte di questa tela con mano meno inesperta, perché ogni parte rispondesse sconvenevolmente alla poetica creazione prototipa. Il distacco dalle figure aspre d'armi e di gesti che circondano Armida [la Elssler] è troppo evidente, perché l'occhio dello spettatore nol risenta; e mal suona cotesta aerea figura di Coreggio framezzo le cupe sembianze che sfuggite assembrano al pennello di Salvator Rosa o di Caravaggio" (1844)<sup>1674</sup>.

iiii. "Rapportava la musica alla pittura, arti che si assorellano sì necessariamente e d'un vincolo sì stretto. Che è di fatto la melodia nella musica, se non il disegno nella pittura; che l'armonia, se non il colorito? Ora, trascorsi i primi tempi de' Greci, io m'imbatteva nel secolo decimosesto, e trovava una proporzione esatta di disegno e di colorito, per cui quest'arte potea dirsi perfetta per lo scopo e pe' mezzi. Perché ciò non avveniva nella musica? [...]

A parer mio, v'ha nel subiettivo umano rispetto alla musica due principii costitutivi, e differenti, da cui dipende tutto l'effetto di essa – la sensazione, cioè, e il sentimento; la sensazione ch'è la plastica, il sentimento ch'è l'ideale dell'arte. [...]

E primieramente chi oserò negare che, se gli antichi (fino a Generali) eran ricchi di sublimi melodie, a queste vadon congiunte sublimi armonie? – Raffaello, Leondardo i Caracci, Domenichino, Tiziano, Michelangelo furon perfetti e nell'arte del disegno e in quella del colorito, cotalché i prodotti del loro pennello son sempre immortali per durar di secoli. Ma chi oserebbe sostenere che le opere di Jommelli, Porpora, Leo, Paisiello possano suscitare oggidì le stesse impressioni che già suscitarono altra volta? Ciò è perché l'orecchio umano, oramai abituato a nuovi energici effetti (per miglior disposizione di armonia, di che a ragione va superbo il nostro secolo), appena risente quegli snervati che traevano gli antichi da poveri mezzi e povera disposizione – è ciò perché l'arte ha progredito, perché nuovi colori si sono resi patrimonio di essa, e nuova maniera di adattarli e farne uso. I Greci così non potrebbero, poveri quali sono nell'arte del colorito e negli effetti della luce, gareggiare cogli artisti italiani del secolo XVI o pur di oggidì, perfetti in tutti i mezzi e trovati della pittura (epperò noi

<sup>1670</sup> P. TORRIGIANI, *Delle cagioni per le quali le musiche nuove diventano vecchie*, ivi, III (1844), n. 28, pp. 115-16.

<sup>1671</sup> *Studi biografici dell'indole, dei pregi e dei difetti delle composizioni di Meyerbeer*, ivi, n. 8, pp. 31-32.

<sup>1672</sup> G. VITALI, I. R. *Teatro alla Scala. La Saffo del maestro Pacini eseguita la sera del giorno 29 scorso dalle signore Gabussi ed Angri e dai signori Guasco ed Alma*, ivi, n. 44, pp. 181-82.

<sup>1673</sup> P. SELVATICO, *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea», n. s. II (1844), 3, pp. 521-39.

<sup>1674</sup> P. C[OMINAZZI], I. R. *Teatro alla Scala. Armida, azione mimica in sette parti di B. Vestris (13 gennaio)*, «Fama», IX (1844), n. 5.

annoveriamo migliori pittori, e scultori ad essi inferiori), che nella potenza del genio vivificatore aggiunsero la fredda analisi, e la innovazione frutto della scienza ottica. Se alcuno m'impugnasse ciò, abbia il coraggio di assistere per dieci sere di seguito alla rappresentazione intera della più celebrata opera antica, ed io mi do vinto. Ciò nulladimeno questo vanto del *disegno* musicale, comeché isolato dal perfetto *colorito*, spetta ai soli italiani. Gli alemanni, sebbene progressivi in fatto di armonia, rimasero inerti e impotenti alla melodia pura e sublime, e ciò è d'uopo ripeterlo precipuamente dalle cagioni estranee influenti sulle individualità, e sul popolo, sul clima e sui costumi. Gli alemanni, plastici e ghiacciati, non hanno avuto giamma perfetto che il colorito musicale, e in ciò la lor musica appena si eleva un grado sulla loro arte di dipingere" (1845)<sup>1675</sup>.

jjjj. "L'esposizione di quest'anno è nelle sale della Borsa, le quali non sono le più opportune a tal uopo. Né col modo di collocare i dipinti si pensa gran fatto a rimediare alla luce non buona. Si pensa piuttosto ad una simmetrica distribuzione da tappezzieri per forma e grandezza delle cornici, anziché a proporzionare le distanze alla maggiore o minore finitezza dei lavori; ed alla conveniente inclinazione dei quadri; onde la luce riflessa della inverniciata superficie delle tele non impedisse di bene vederli. Le poche cure di più che queste avvertenze costerebbero ai collocatori degli oggetti che si espongono, e a chi sorveglia (dalle quali tanto dipende il loro buon effetto) non sarebbero meritate dalle affannose vigilie ch'essi costano agli artisti. [...]"

*Volkhart V. – Tominz* – Il quadro rappresentante Leonardo e Blandina del Volkhart è ammanierato e nel disegno e nell'effetto. Quello rappresentante Ginevra ed Ettore di Tominz figlio, è difettoso nel disegno e duro e di composizione imitata. Gli accessori sono trattati con qualche merito. Ambidue questi quadri sembrano studiati in teatro, dagli abbracciamenti fra i tenori e le prime donne assolute" (1845)<sup>1676</sup>.

kkkk. "Non [era] intendimento dell'autore porgere in queste composizioni [tre cori di Rossini a sole voci bianche] un quadro a colori vivi e splendidi, con quello sfoggio di tutto i mezzi e prestigi dell'arte, con quella abbondanza di armonie, di melodie, di peregrinità ritmiche, e quegli ardimenti propri e leciti a lui solo, d'onde risulta monumento di gloria perpetuo lo stupendissimo *Stabat*; sebbene di offerire (fa grazia al paragone) un disegno come chi dicesse a chiaro-scuro, semplice d'invenzione e di fattura, acconcio non a splendido pubblico, sì a intrattenersene privatamente in camera" (1845)<sup>1677</sup>.

llll. "Se io fossi pittore vorrei dare un'esatta idea dell'andamento dell'Opera di jeri sera, facendo un quadro per ciascuna delle quattro parti in cui è deviso l'eseguito oratorio di Rossini. Nei primi due che rappresenterebbero il campo de' Madianiti e la reggia di Faraone, porrei una figura colossale, altissima, fiancheggiata da una sola figura regolare e circondata da sette pigmei e da uno sciame infinito d'insetti; nel terzo quadro, il tempio d'Iside, il colosso rimarrebbe ancora altissimo, impareggiabile, ma vedrebbe intorno a sé crescere di qualche pollice la statura di tre fra gli accennati pigmei; nell'ultimo, il mar rosso, il colosso si abbasserebbe alcun poco ed a' suoi fianchi uno de' pigmei già cresciuti si eleverebbe anch'esso ad ordinaria statura. Gli altri li lascerei sempre pigmei ed insetti, chè in verità mai non s'innalzarono d'una linea nella rappresentazione delle loro parti. Ognuno può immaginarsi che darei al colosso le sembianze di Marini in abito di Mosè; che la figura ordinaria sarebbe la Hayes in abito d'Anaide; che i pigmei primi cresciuti avrebbero le teste del Mej nel costume d' Amenofi, del Du Breul in quello di Faraone e della Janie in quello di Sinaide. A quello che raggiunse in fine la statura ordinaria, darei ancora la fisionomia del Mej: per gli altri poco importa quali fisionomie si avrebbero, perché al giorno d'oggi chi si cura de' pigmei [...] Ed i miei quadri sarebbero d'un'esattezza storica, da resistere a tutte le critiche" (1846)<sup>1678</sup>.

mmmm. "Io risguardai sempre il regno dell'arte come indiviso: giacchè quell'arte che non rinchiude un concetto poetico, e non rivela qualche bellezza, lo faccia co' colori, co' suoni, o architettando o scolpendo, io l'ebbi sempre e l'ho per mestiere. Io intendo l'arte nel senso dantesco, e come tale non sarà meraviglia ch'io tolga da lui le norme e le regole per giudicarla. [...] L'arte dev'essere cristiana, senza rinunciare alla splendida eredità dell'epoche precedenti" (1847)<sup>1679</sup>.

<sup>1675</sup> B. ROSSI, *Armonia e melodia*, ivi, X (1845), n. 72.

<sup>1676</sup> F...O, *Sesta esposizione della società triestina di Belle Arti (Ottobre 1845)*, «Giornale Euganeo», II (1845), 2, pp. 439-48.

<sup>1677</sup> A. GUSSALLI, *All'egregio maestro Pietro Torrigiani*, «Gazzetta Musicale», IV (1845), n. 9, pp. 40-41.

<sup>1678</sup> G. ROMANI, *Milano. – I. R. Teatro alla Scala – Mosè, melodramma sacro in quattro parti di Rossini. – Sardanapalo, ballo storico in cinque parti di Gio. Casati (Jeri sera prima rappresentazione)*, «Figaro», XII (1846), n. 70, pp. 277-78.

<sup>1679</sup> DALL'ONGARO, *Sullo stato attuale degli studi danteschi e sulla loro influenza nella letteratura e nell'arte contemporanea*, «Giornale Euganeo», IV (1847), 1, pp. 481-501.



- nnnn. “Non s’illuda lo *Stella* per l’acquisto fatto dalla Società d’un suo quadro, la Caterina Sforza prigioniera; la Società incoraggia quando può o crede incoraggiare; ma si persuade egli, ed anche la Società se non le spiace, che quel suo *tableau* è uno di quelli che l’ottuagenaria compagnia Pisenti e Solmi, d’incorrotta memoria, ci regalava al *Malibran* or fa un mese. Non istudi la pittura storica ai teatri diurni; tenti le neviccate, le imboscate, le ariostate – e gli auguro sorte migliore” (1847)<sup>1680</sup>.
- oooo. “[Sui *tableaux* di Keller:] È una scena del Diluvio Universale. Nel rapido momento che la ruota sta ferma, hai dinanzi il gruppo di un uomo che tenendo un piede sur uno scoglio elevato e un altro più basso, trae con fatica dall’acque vuoi una sposa, vuoi un’amante adorata: il volto e il corpo della donna sono atteggiati a squallore di cosa morta: i tratti dell’uomo parlano disperazione, e le membra sembra lottino tra la stanchezza che lo frange e lo sforzo di un cocente dolore” (1847)<sup>1681</sup>.
- pppp. “Se l’armonia, considerata in generale, non è che un accordo di numeri convenienti tra loro, siccome il numero esiste tanto nella luce quanto nel suono, l’armonia dee esistervi anche essa: e siccome le armonie ottiche, naturalmente variabili, ponno succedersi con simmetria secondo un’infinità di diverse serie, e ad intervalli regolarmente variabili, la melodia dee pur trovarsi così nella luce come nel suono. Il nostro occhio vedendo più concreto dell’orecchio, certo è che la luce è virtualmente suscettibile di fornirci una musica più ricca del suono, e che il non esser noi atti a sentirne la bellezza degli accordi e delle concatenazioni, è la sola causa che ne vieta di gustarla così perfettamente come gustiamo quella del suono” (1847)<sup>1682</sup>.
- qqqq. “Assai pregevole [la sinfonia] per la generale tinta caratteristica che ben consuona col colore drammatico dell’azione cui prelude. [...] Non c’è che da seguir a compiangere i poveri maestri dannati a musicare simili aborti in versi, ciò ch’è lo stesso che dipingere su cattiva tela un soggetto incapace di scaldare il cuore ed avvivare la fantasia del pittore” (1847)<sup>1683</sup>.
- rrrr. “Ha un quadro del Giacomelli, in cui il Loredano esorta, prega il popolo assediato in Scutari, che aspettino l’aiuto imminente della repubblica e reggano ancora a’ patimenti dell’assedio. In questo quadro le figure sono attori che recitano, non sono personaggi: le varie pose, gli affetti vari di que’, non so se italiani, italoti o di Scutari; lo star del Loredano appiè e a ridosso d’una colonna con sopra il leone, e lo svolazzargli del manto, sono ispirazioni aritmetiche” (1847)<sup>1684</sup>.
- ssss. “Perché non dovrebbe pur il dipintore cangiar sistema siccome lo cangia l’autore drammatico, il quale sembra oggidì voglia alle desolazioni ed agli orrori sostituire in sul teatro piacevoli ed interessanti domestiche vicende? Sia pure che vogliansi dipingere le miserie della vita: non mancan modi per renderle affettuose anziché esecrande. Forse la pittura si abbraccerà solo con Melpomene? Con Euterpe non mai? La *Tradita* di Molteni fu pure un doloroso argomento dipinto in sulla tela; ma quante nobili sensazioni ella non destò? Questa dipintura ispirava l’affettuoso Carcano ad una succosa illustrazione che sotto foggia di novella offriva un vero ritratto delle umane passioni; ed oh quale e quanta è l’affinità che hanno le arti con le lettere! La dipintura dell’artefice accendeva l’animo dello scrittore, sì da presentare altrui, siccome dissi, le alternate vicende di nostra misera esistenza, e la novella dello scrittore movea lo stesso artista a pingere la sua pregiatissima *Derelitta*, che diè poscia materia al Carcano di altra giudiziosissima memoria” (1847)<sup>1685</sup>.
- tttt. “Quando il critico si trova dinanzi all’opera di un artista che sta fra i primi della nazione, e quando questa opera ha già guadagnato tanta popolarità, da essere proclamata universalmente famosa; quando infine è una di quella che rimarranno per attestare alle età future la condizione delle arti presenti, bisogna che egli vada fregiato d’una buona dose d’ignoranza, o, che è peggio, di presunzione, se molto non trepida a darne un giudizio qualsiasi. Perfino la lode, la lode che è incenso tanto facile ad essere bene accolto, bisogna che gli esca dalla penna paurosamente pel dubbio, o di avere alcun pregio dimenticato, o di averlo posto sotto luce falsa. Assai peggiore poi la condizione del povero

<sup>1680</sup> MARIO, *Esposizione di Belle Arti all’I. R. Accademia di Venezia*, «Gondoliere», XV (1847), n. 43, pp. 1009-14.

<sup>1681</sup> F. ZAPPERT, *I nuovi quadri del signor Keller al Teatro Re*, «Cosmorama Pittorico», XIII (1847), n. 26, pp. 202-03.

<sup>1682</sup> *La musica dei colori*, ivi, p. 207.

<sup>1683</sup> N. E. CATTANEO, *Velleda, melodramma musicato dal maestro Carlo Boniforti*, «Vaglio», XII (1847), n. 13, pp. 103-04.

<sup>1684</sup> UN IDIOTA, *Accademia di Belle Arti. Mostra di sculture e dipinti*, ivi, n. 38, p. 299.

<sup>1685</sup> B. DEL VECCHIO, *Lettera ad un amico sullo stato attuale delle belle arti in Milano*, «Fama», XII (1847), n. 6.

critico, se mai gli apparisse alcuna cosa fosse uscita dalle mani dell'artista meno perfetta del resto, ovvero che stimasse tutto il lavoro non meritevole intieramente degli elogi ad esso prodigati.

Mi si perdonerà dunque, se facendomi a parlare del gran quadro esposto in quest'anno a Milano dal valente Podesti, in cui era rappresentato il Giudizio di Salomone, dovrò mostrarmi come uomo che mette il piede in terreno mal fermo, non già perchè anch'io non riconosca in questa tela del Podesti una bella opera, ma perchè sembrandomi in qualche parte men degna di lui, mi sento nell'animo come un'indistinta paura, di essere padroneggiato da una di quelle funeste prevenzioni, le quali mettono agli occhi un vetro verde che fa somigliare malinconica anche la luce di un sole ardente.

Il soggetto trascelto dal Podesti per questo suo vasto dipinto, è uno de' più malagevoli a trattarsi; appunto perchè le mille volte ripetuto, e quindi assai difficile a poter essere inventato con nuove maniere e toccanti. In due modi era dato al pittore di figurare il suo tema: poteva, od attenersi scrupolosamente alle parole della Bibbia, ovvero a quelle composizioni di convenzione, le quali sono adottate da secoli, così dagli artisti come dal pubblico, senza badare se sieno o meno, in opposizione colla storia. Nel modo primo serviva meglio senza dubbio alla verità storica, ed ai doveri del buon artista; ma forse toglieva al suo dipinto parte di quella evidenza che è frutto molesto dell'errore accennato. Nel secondo guadagnava, insieme a quella stessa evidenza un non so che di libertà pittoresca, e, se così posso dire, il diritto di dare alla scena del suo quadro una certa appariscenza teatrale. Poi gli si apriva bellissimo campo ad usare di quegli aiuti che valgono a far comparire l'artista un franco maneggiator di pennelli, un brioso coloritore, e soprattutto maestro nel disegnare nudi, e larghe drapperie; il segno cui mirano con voga arrancata quanti furono pittori storici dal dì, in cui Raffaello dava l'ultima pennellata alla Disputa del Sacramento, e soffocava in lui stesso la vita robusta della grande arte del quattrocento.

Il Podesti dolente di non potere usare di questi aiuti, nei quali a ragione è detto valentissimo, senza esitanza si gettò nella composizione convenzionale, e quindi ci porse, nè più nè meno, un Giudizio di Salomone, come ce lo avrebbero figurato i Caracci, Pompeo Battoni, ed anche forse i grandi artisti del cinquecento, quando all'arte rivelatrice ingenua del vero, surrogarono la decorativa: vale a dire, pose Salomone sopra alto trono, e rivestì, tanto il giovanetto monarca, quanto le grandiose figure de' suoi ministri, con abiti, per dir vero, non gran fatto ricordanti i noti costumi degli antichi Ebrei. Accanto al trono dello sfarzoso re, collocò mezze ignude, contro ogni convenienza, donne e fanciulletti; segnò il campo d'egizia architettura; e in ogni lato cercò, con un'arte che non sa nascondersi, i contrasti de' gruppi, e le armoniche linee, e la varietà dei movimenti, ed uno sfolgorante effetto di colorito; cose tutte le quali non possono mettersi sicuramente d'accordo con quanto narra la Bibbia di questo famoso giudizio.

Essa dice, che il sapiente figlio di Davide, si stava a mensa con tutti i suoi servi, quando gli furono condotte innanzi le due meretrici. Perchè dunque dipingerci Salomone seduto sopra il ricco suo trono, quel trono che fece costruire tanti anni dopo il fatto qui colorito? Mi si risponderà potersi congetturare che al sopravvenire delle due donne egli si fosse portato tosto in una sala d'udienza, ove, se non quello, altro trono stesse rizzato. E in tal caso, perchè architettare questa sala destinata a sì potente sovrano, quasi un atrio od un cortile, quasi ognuno fosse libero d'entrare e d'uscire a sua voglia? E se quello non è nè cortile nè atrio, che sarà dunque? Il famoso tempio a cui si sterminato numero d'operai aveva dato mano, nè certo; giacchè quello fu eretto molto dopo il momento qui rappresentato. Il proprio palazzo di Salomone, neppure; perchè quello fu alzato dopo del tempio, e vi vollero più che dodici anni a compierlo. E perchè il bravo Podesti non s'attenne strettamente alle prescrizioni della Bibbia, la quale nel citato versetto quindici pare lasci intravedere, che il luogo trascelto a stanza da Salomone dovesse essere od il cortile del Tabernacolo, ovvero l'interno del Tabernacolo stesso, ove stava l'arca del Testamento? Ora il primo componeasi di colonne di legno; ed il secondo si formava di un assito fregiato tutto di lamine d'oro; e per conseguenza nè l'uno nè l'altro possono essere qui rappresentati dal vasto colonnato egizio qui immaginato dall'autore. Io confesso che un campo di simil fatta non sa rammentarmi altro, se non certe scene dei nostri balli, ove un inevitabile re, duca, o principe, si fa drizzare provvisoriamente il suo trono, se fa bisogno sulle spiagge del mare, per godersi gli scambietti delle ballerine.

Sia poi che Salomone dovesse starsi sul trono od a tavola, nel Tabernacolo, o nella reggia, cosa hanno a fare quelle bellissime donne colle braccia e col seno scoperto, allato al potente Monarca, e proprio nel momento che diede la prima prova di quella sapienza che avea domandata con tanta istanza al Signore? Chi non direbbe, aversi voluto qui effigiare Salomone, che divenuto vecchio fu per opera delle donne depravato nel cuore? Nè punto convengono allo storico sfarzo di tanto principe, quei ministri, che con una confidenza affatto amichevole, si sdraiano sui gradini del trono, ovvero, senza cerimonie incrocicchiano braccia e gambe: ed offende del pari la ragione e la verità quel manigoldo, che aspettando il cenno di bipartire il disputato bambino, si sta in atteggiamento tolto da Ramaccini o da qualche altro mimo. – Vorrei avere la profonda erudizione, e l'acuta critica del distinto amico il sig. *Zardetti* di Milano, e mi sarebbe facile il dimostrare come le cose accennate non sieno le sole che pecchino in questo dipinto contro la storia e la convenienza.

Quando al pennello, come alla penna, non si fa guida il vero, ma invece quella impudica cantoniera delle arti, la convenzione, l'affetto sfugge di mano all'artista, e, come l'Alcina dell'Ariosto mutata in vecchia ringhiosa, apparisce sotto le luride sembianze della esagerazione. Ciò accadde appunto anche al valoroso Podesti, quando volle che nella vera madre si vedesse tutto quanto v'ha di più caldo, e di più amoroso nel cuore della donna, l'amore ai figli. Per mostrarla più animata di tutte le altre figure, dovette sgangherarne la movenza, contraffarne il viso. Oh! No, me lo perdoni l'egregio artista, non è in quel modo che manifesta le infinite sue angosce la poveretta che è vicina a perdere quanto ha sulla terra di più caro. Domandi al suo animo sensitivo, e più a tutte quelle gentili che si fermavano dinanzi al suo dipinto, se credono proprio che vada ad acconciarsi in quella positura, una tenera madre che può da un istante all'atro vedere spartito in due il suo bambino. Certo il Podesti fu trascinato a questa esagerazione dall'affetto, dalla necessità che sentì nell'animo di mostrare in quella donna il tumulto delle passioni più energico che in tutti gli altri personaggi suoi. Mi sembra che avrebbe potuto assai agevolmente evitare cotesto scoglio, ed insieme trasfondere nel suo dipinto una più toccante espressione, se avesse usato maggiore temperanza negli atteggiamenti, i quali apparendo quasi tutti alquanto concitati, fanno credere che molti dei circostanti parlino ad un tempo. Ed era forse quello luogo e momento, in cui tutti, fuor della vera madre dovevano tacere.

Gli accennati, che a me paiono mancamenti non lievi, poichè toccano le parti più essenziali, secondo ch'io penso, dell'arte, cioè la verità storica, e l'affetto, vanno però in qualche maniera compensati da una esecuzione bella per franca sicurezza, e stupenda nel vario meccanismo del pennello, vanno compensati da teste di una bell'aria, e dipinte da gran maestro, da panni con pittoresca scienza gettati, da quelle donne pennelleggiate, se così posso dire, con voluttuosa tavolozza, e direi anche, dalla intonazione generale del quadro; se essa non mi paresse eccessivamente lussureggiante per tinte sfolgorate. Troppo il pittore (nè sono il solo a dirlo) fe' qui mostra di rossi, di gialli, di verdi, ec. ec.; e vi volle tutto il suo molto saper per mantener bastevolmente armonica quella iride svariatissima, che in mano d'uomo meno ingegnoso sarebbe riuscita la cosa più stridente del mondo. Neppur egli però seppe uscirne netto, perchè a fine di accordare tutta quella abbarbagliante scala cromatica, si vide costretto a dipingere ranciate troppo le carni, e a screziarle di certi rossi e di certi azzurrognoli che gioveranno moltissimo, se vuolsi, all'armonia, ma fanno a' calci colla povera verità. Quanto meglio se invece di quei tanti colori, il bravo Podesti avesse fatto predominare un po' più il bianco! Oltre a una più lodevole temperanza di colorito, avrebbe mostrato maggior perizia nella storia, la quale ci narra aver Salomone a tutti gli altri colori preferito il bianco.

Che se poco mi piacque il colorito di questo quadro, non mi persuase intieramente neppure il disegno di certe parti nude, le quali mi parvero urtare un pocolino nel tondo, e direi quasi nel *Camuccinesco*. Comprendo che mi si citerà a giustificare, e il *terribile disegnare* di Michelangelo, e il *far largo* dei Carracci, ed anche il *virile segno* dell'ultime cose di Raffaello; autorità senza dubbio rispettabilissime se non fossero più di qualche volta in opposizione colla natura, la quale io non vidi mai così ondulante nelle parti concave e convesse de' muscoli.

Prima ch'io finisca mi permetta il Podesti un'umile interrogazione. Perchè mai tutte le sue opere storiche non dipinge egli sul sistema di quel bellissimo studio d'una giovinetta accattona con un bambino sulle ginocchia che in quest'anno pure espose a Milano? Oh! La sì che vi è la verità con singolare valentia raffigurata! La sì che il colore delle carni non dà nel verdognolo; nè i panni si acconciano in convenzionali partiti. Chi vide mai cosa più viva, più cara di quel bimbo che atteggia il suo visino al più adorabile cipiglio? Ecco in quell'opera l'artista di primo ordine, l'artista che viverà perenne nella memoria degli uomini. Voglia egli nel suo primo quadro istorico che eseguirà, ricordarci l'autore della *Giovane accattona* e del *Tasso che legge la Gerusalemme alla corte del duca Alfonso*, e noi faremo eco agli ammiratori di lui, e lo diremo degno di star appresso ai grandi del cinquecento, e ripeteremo giubilando con quell'alto ingegno del nostro Prati:

Oh! Possente e gentil spirito romano  
Le care forme indovinate hai tu  
E il mesto accento a quelle labbra è vano  
Sì eloquente de' volti è la virtù" (1847)<sup>1686</sup>.

uuuu. "[Poiché] i nostri artisti hanno sì scarse occasioni da studiare il vero nelle sue forme più elette, crediamo utilissimi questi gruppi [di Keller], i quali ci presentano le quattro, le cinque, le dieci figure unite, con tale squisitezza atteggiata da rendere il meglio quasi impossibile" (1847)<sup>1687</sup>.

vvvv. "Che cosa dirò della famiglia Keller, dei gruppi plastici, dei quadri viventi e delle cento altre mille diavolerie che mi fanno quasi ritornare ai grilli della prima gioventù? Io non faccio il puritano, e

<sup>1686</sup> P. SELVATICO, *Il giudizio di Salomone. Quadro ad olio del cav. Francesco Podesti. Eseguito per commissione di S. M. il re di Sardegna*, «Gondoliere», XI (1843), n. 1, 4 gennaio, pp. 5-6.

<sup>1687</sup> RODOLFO, *Il signor Keller*, «Moda», XIII (1847), n. 39.

valga il vero, se non fosse in grazia di quei quarantacinque anni, vorrei soffermarmi un poco ad ammirare quella purezza di forme, quella perfezione delle attaccature, quel tornito delle braccia, delle gambe, ecc. ecc. Però, lasciando anche da parte cotesta ammirazione di contrabbando, bisogna confessare che ai gruppi del signor Keller non manca l'intendimento e la finezza dell'arte, e basta solo vedere il *Caino* riprodotto con tanta potenza dal Keller per convincersi di questa verità. Qui davvero, mercè l'espressione degli atteggiamenti e del volto, la statua si trasforma in dramma" (1847)<sup>1688</sup>.

---

<sup>1688</sup> PROCOPIO, *Milano*, ivi, n. 40.

## Bibliografia<sup>1689</sup>

1755

ALGAROTTI F., *Discorso sopra l'opera in musica*, in ID., *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia, III-CXII

1765

*La Gelosia. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele l'Autunno dell'Anno 1765*, Venezia

1773

*Lettere di GASPARO ANGIOLINI a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*, Milano

1777

NAPOLI SIGNORELLI P., *Storia critica de' Teatri antichi e moderni. Libri III*, Napoli

1782

*Il Natale d'Apollon. Opera a quattro voci con cori da eseguirsi in privata Accademia in Padova l'anno 1783*, Vicenza

1785

BORSA M., *Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale* (Milano 1781), Venezia

1790

CICOGNARA L., *Le belle arti*, Ferrara

1792

*I Giuochi d'Agrigento. Dramma per musica del conte ALESSANDRO PEPOLI da rappresentarsi nell'apertura del nuovo teatro detto La Fenice*, Venezia

RUBBI A., *Del bello armonico teatrale, all'apertura del Nuovo Teatro in Venezia nel 1792*, Venezia

1794

*Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro La Fenice La Fiera dell'Ascensione dell'Anno 1794*, Venezia

1795

*La Fata astuta. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Padova nel Teatro di S. E. il Sig. Marchese Tommaso degli Obizzi il Carnovale dell'anno 1795. Umiliato a S. E. il N. H. f. Girolamo Zustinian Capitano e Podestà*, Padova

*La Scuffiara o sia la modista raggiratrice. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile teatro di Bassano nell'Autunno dell'Anno 1795. Dedicato a sua eccellenza Angolo Barbaro podestà e capitano*, Vicenza

1797

*Bianca de' Rossi. Dramma Nuovo per Musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto il Carnevale dell'Anno 1797*, Venezia

---

<sup>1689</sup> Sono esclusi dalla *Bibliografia* gli articoli apparsi sulle riviste spogliate, per i cui riferimenti si rinvia agli indici del cd-rom allegato. Poiché la ricerca è stata svolta per la gran parte su testi a stampa, dei manoscritti consultati si dà conto nel corso della trattazione alle note attinenti. Come per le indicazioni, fornite nel testo, per i volumi antecedenti al 1900 vengono forniti l'anno ed il luogo di edizione, mentre per le opere successive è segnalata anche la casa editrice: ai fini di favorire il lettore nelle sue ricerche, per quanto riguarda i volumi storici abbiamo indicato di preferenza le edizioni moderne o le eventuali ristampe anastatiche. Ricordo infine di seguito, in ordine di apparizione, i siti web citati nel corso della trattazione: Siti web citati nel corso della trattazione: <http://www.ripn.org>; <http://www.lacasadellamusica.it>; [http://www.fosca.unige.it/wiki/index.php/Davide\\_Bertolotti](http://www.fosca.unige.it/wiki/index.php/Davide_Bertolotti); <http://itletteratura.net/letteratura/Penny%20Press-3589.html>; <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=424>; [http://www.en.wikipedia.org/wiki/Jules\\_Janin](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Jules_Janin); <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/valois.html>; <http://www.gutenberg.org/etext/19724>, <http://digital.library.louisville.edu/collections/matthews>; [http://www.giusepperausa.it/verdi\\_online.html](http://www.giusepperausa.it/verdi_online.html); <http://www.ateneoveneto.org/img/cv//12.%20BERTI.pdf>; [http://www.it.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Taglioni](http://www.it.wikipedia.org/wiki/Maria_Taglioni); [http://www.it.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761562781/Taglioni\\_Maria.html](http://www.it.encarta.msn.com/encyclopedia_761562781/Taglioni_Maria.html); [http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Germain\\_de\\_Lac%C3%A9p%C3%A8de](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Germain_de_Lac%C3%A9p%C3%A8de).

MILIZIA F., *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, Bassano del Grappa

1800

BORSA M., *Opere*, 6 voll., Verona

*Una cosa strana. Amor semplice. Farsa giocosa per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Vendramin detto San Luca L'Estate dell'Anno 1800*, Venezia

*Le Trame deluse ossia Li Raggiri scoperti. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di San Mose' il Carnevale 1800*, Venezia

1801

*Teresa e Claudio. Farsa di Giuseppe Foppa tratta dal Dramma dello stesso titolo, da rappresentarsi nel Nobilissimo Nuovo Teatro di Padova l'Autunno dell'anno 1801 dedicata al nobile signor Gasparo Marangoni regio delegato*, Venezia

1804

*Elisa. Dramma sentimentale in un atto in musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Nuovo Teatro in Padova l'Autunno dell'Anno 1804. Poesia del Sig. GAETANO ROSSI, Musica del Sig. Simeone Mayr*, Venezia

1806

MOSCHINI G. A., *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia

1807

NAPOLI SIGNORELLI P., *Del Gusto e del Bello*, Napoli

1808

CICOGNARA L., *Del Bello. Ragionamenti VII*, Firenze

MORELLI A., *Descrizione delle feste celebrate a Venezia per la venuta di S. M. Imperiale Napoleone Massimo*, Venezia

PEROTTI G. A., *Il buon gusto della musica*, Venezia

1809

LANZI L., *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano del Grappa

1810

MARTIGNONI I., *Del bello e del sublime libri due*, Milano

1811

PEROTTI G., *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli, accademico filarmonico di Bologna, membro dell'Accadem. veneta di belle lettere, socio ordinario della società italiana di scienze e lettere ed arti di Livorno, maestro prim. nella catted. della R. I. Cappella di S. Marco in Venezia, coronata dalla Società italiana di lettere e arti*, Venezia.

1813

*La Pietra del Paragone. Melodramma giocoso in due atti del sig. Luigi ROMANELLI da rappresentarsi nel teatro a S. Benedetto la Primavera dell'Anno 1813*, Venezia

1813-19

CICOGNARA L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e del sig. d'Angicourt*, 3 voll., Venezia

1815

*Celanira. Melo-dramma eroico in due atti da rappresentarsi nel Teatro in S. Benedetto la Primavera dell'anno 1815. poesia di Rossi. Musica di Pavesi, Venezia*

CICOGNARA L., *Dei quattro Cavalli riposti sul pronao della basilica di S. Marco in Venezia, Venezia*

*I riti d'Efeso. Dramma serio per musica da rappresentarsi in Padova nel Nuovo Teatro la Fiera del Santo 1815. Poesia del Sig. GAETANO ROSSI. Musica del Sig. Giuseppe Farinelli, Padova*

[ROMANELLI L.], *Coriolano. Melodramma serio in due atti da rappresentarsi nel teatro in S. Benedetto la Primavera dell'anno 1815, Venezia*

1816

MUSTOXIDI A., *Dei quattro Cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia, Padova*

1817

*All'autore delle Osservazioncelle. Risposta del Co. G. A. DANDOLO patrizio veneto, Venezia*

*Aureliano in Palmira. Dramma serio per musica di GIAN-FRANCESCO ROMANELLI da rappresentarsi nel nobile Teatro Onigo di Treviso*

*L'Ira d'Achille. Dramma del signor cav. POLA da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro La Fenice in Venezia nel carnevale MDCCCXVII. Con musica del signor Basilj maestro della cappella di Loreto*

*Osservazioncelle sulle Osservazioni del conte Girolamo Antonio Dandolo viniziano patrizio sui Quattro Cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia, Venezia*

*Le Quattro Stagioni poste in musica dal sig. Giuseppe Haydn e dal tedesco recate in versi Italiani da ANTONI, per eseguirsi in Casa Erizzo a San Giuliano nel Carnevale dell'anno 1817, Venezia*

*Sui quattro cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia. Osservazioni del conte Girolamo Antonio DANDOLO Viniziano Patrizio, Venezia*

*Ser Marcantonio. Dramma giocoso per musica in due Atti da rappresentarsi nel Teatro Bertazzi-Ballarín in Lendinara l'anno 1817, Lendinara*

*Il Solitario di Ceylan. Dramma semi-serio di DOMENICO TOMMASONI, Bassano*

1818

*Prose in occasione di varie acclamatissime nozze eseguite in Padova, Venezia*

ZANETTI G., *Elogio di Rosalba Carriera, Venezia*

1819

[PETRACCHI A.], *Il ballo intitolato i Titani esaminato da TITO TANI pronipote dei Titani, Milano 1819*

[ID.], *Elisabetta in Derbyshire ossia Il Castello di Fotheringhay. Azione eroica per musica da rappresentarsi al Gran Teatro La Fenice come primo spettacolo nel carnevale dell'anno 1819, Venezia*

*Sigismondo. Dramma per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel Nobilissimo Nuovo Teatro di Padova la Fiera del Santo 1819, Padova*

1820

*Elena, e Gerardo. Azione mimica in cinque atti da rappresentarsi come primo spettacolo sulle scene del Gran Teatro La Fenice nel carnevale dell'anno 1820, Venezia*

*Fedra. Melodramma serio in due atti da rappresentarsi in Padova per l'apertura del Nobilissimo Nuovo Teatro nella prossima fiera del Santo 1820. Poesia espressamente composta dal sig. LUIGI ROMANELLI Professore di belle lettere in Milano con musica nuova del sig. maestro Ferdinando Orlandi Professore nell'Imp. R. Conservatorio di Musica in Milano, Padova*

MAJER A., *Apologia del libro della Imitazione Pittorica e della Eccellenza delle opere di Tiziano di Andrea Majer veneziano Socio della R. Accademia di Belle Arti contro tre lettere di Giuseppe Carpani a Giuseppe Acerbi inserite nei fascicoli di Settembre, Novembre e Dicembre 1819 della Biblioteca Italiana, Ferrara<sup>2</sup>*

1821

*Arminio o sia l'eroe germano. Melodramma di D. T. P. A. da rappresentarsi al Gran Teatro la Fenice il carnevale MDCCCXXI con musica espressamente scritta dal signor maestro Stefano Pavesi, Venezia*

CICOGNARA L., *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara, Pisa*

MAJER A., *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana, Padova*

1822

*Psammi re d'Egitto. Ballo tragico d'invenzione di SALVATORE VIGANÒ diretto e posto in scena da suo fratello Giulio da rappresentarsi sulle scene del Gran Teatro La Fenice il Carnevale dell'Anno 1822, Venezia*

*Tebaldo e Isolina. Melo-dramma eroico, Venezia*

1823

BIANCHETTI G., *Nella solenne dedicazione del busto di Antonio Canova fatta dall'Ateneo di Treviso il primo aprile 1823*, Treviso

*Componimenti per la dedicazione del busto eretto al Canova nell'Ateneo di Treviso il primo di Aprile 1823*, Treviso

*Giudizio critico sul Discorso di Giuseppe Bianchetti per la dedicazione del busto di Antonio Canova*, Venezia

*Note al discorso di G. Bianchetti, letto in Treviso all'occasione che quell'Ateneo dedicò il busto di Antonio Canova*, Treviso

*Prospetto dell'accademia vocale ed instrumentale che si darà in Treviso nel teatro della società filodrammatica la sera del 1° aprile presente. L'Erma del già socio onorario dell'Ateneo Antonio Canova solennemente inaugurato la mattina dello stesso giorno nel luogo medesimo*, Treviso

1823-24

CICOGNARA L., *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, VII vll., Prato

1823-33

SALFI F., *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Ginguéné*, in *Histoire Littéraire d'Italie. Revue et corrigée sur le manuscrits de l'auteur, ornée de son portrait, et augmentée d'une notice historique par Daunou*, 10 vll., Parigi 1823-33, I, pp. V-XXXII

1824

CARPANI G., *Le Majeriane, ovvero lettere sul Bello ideale [...] in risposta al libro Delle imitazione pittorica [...] Edizione terza riveduta ed accresciuta dall'autore*, Padova

Ilda d'Avenel. Melo-dramma eroico in due atti. Poesia di ROSSI. Musica del Cavalier Morlacchi Primo Maestro di Capella di S. M. il Re di Sassonia. Da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel carnevale MDCCCXXIV, Venezia

[ROSSI G.], *Semiramide. Melo-dramma tragico da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova la Fiera del Santo 1824*, Padova

1825

Canova, Padova

GUARDA G., *Canova*, Padova

1826

DON LIBERO [ROMANI F.], *Secondo ragionamento sui "Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi* pubblicato da Don Sincero, Milano

LICHTENTHAL P., *Dizionario e Bibliografia della musica*, 4 voll., Milano

MILIZIA F., *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, in id., *Opere complete*, tomo I, Bologna, pp. 1-172

[ROMANI F.], *Sui primi cinque canti dei "Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi. Ragionamento di Don Libero professore d'umanità, tenuto a mente, e pubblicato da Don Sincero suo discepolo*, Milano

La Vergine di Hunderlach. Ballo eroico in cinque atti composto da FRANCESCO CLERICO da rappresentare nel Gran Teatro La Fenice il Carnevale dell'anno 1826, Venezia

1827



Mastino della Scala. Ballo grande tragico in 5 atti di FILIPPO BERTINI da rappresentarsi in Padova nel Nuovo Teatro l'Autunno dell'Anno 1827, [Padova]

1828

BRESCIANI C. C., *Elogio storico del Padre Antonio Cesari dell'Oratorio di Verona*, Verona

1829

Gli Arabi nelle Gallie ossia il Trionfo della Fede. Melo-dramma serio di LUIGI ROMANELLI da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Padova la Fiera del Santo 1829, *Padova 1829*

BAZZONI G. B., *Falco della Rupe*, Milano

Jeftè. Melo-dramma serio in due atti da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Padova la Fiera del Santo 1829. La Musica è del Maestro Pietro Generali, *Padova*

1830

*Caritea regina di Spagna. Melo-dramma serio. Poesia del Sig. Cavalier POLA. Musica del Sig. Maestro Saverio Mercadante da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova la Fiera del Santo MDCCCXXX*, Padova

FERRARIO G., *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Milano

*Origine delle feste veneziane di GIUSTINA RENIER MICHEL*, 6 vll., Torino

SACCHI D., *Intorno all'indole della letteratura italiana nel secolo XIX, ossia Della letteratura civile*, Pavia

VENANZIO G., *Della callofilia. Libri tre*, Padova

1831

*I Capuleti e i Montecchi ossia Giulietta e Romeo. Tragedia lirica da rappresentarsi in Udine nel Teatro della Nob. Società nell'Estate 1831. Parole del Sig. FELICE ROMANI. Musica del Maestro Sig. Vincenzo Bellini*, Udine

CHEVALIER P., *Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova*, Padova

*Le due regine. Ballo diviso in cinque atti composto e diretto dal signor LIVIO MOROSINI da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice il carnevale dell'anno 1831*, Venezia

*Fenella ossia la Muta di Portici. Melodramma in quattro parti da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il carnevale dell'anno 1831. Parole di ROSSI. Musica di Pavesi*, Venezia

SCALVINI G., *Dei "Promessi sposi" di Alessandro Manzoni. Articolo primo*, Lugano

1832

BONFANTI G., *Vita di Antonio Cesari*, Verona

MONTI V., *Opere inedite e rare, vl. III: Prose*, Milano

I Promessi Sposi. Dramma per musica in due atti da rappresentarsi nel Nuovissimo Teatro di Padova il carnevale del 1832-33, *Padova 1832*

SACCHI D. e G., *Le Belle Arti e l'Industria. Almanacco per l'anno vecchio da leggersi nel 1833*, Milano

1833

L. CRICO, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso

L'Elisir d'Amore. Melodramma giocoso in due atti da rappresentare nel Gran Teatro della Fenice nel carnevale e quadregima 1832-33. Parole di FELICE ROMANI. Musica del Maestro Donizetti, *Venezia 1833*

Opere del Conte Commendatore LEOPOLDO CICOGNARA ferrarese, I, *Venezia*

1834

[ANGIOLINI C.], *Lettera de MENEGHIN a Cecca sul cunt de M. Malibran-Garcia*

CHEVALIER P., *Del prof. Borsato e di alcune sue recenti pitture*, Venezia

*Le Belle e l'Industria in Lombardia. Relazione di DEFENDENTE SACCHI*, Milano

NORVINS J., *Storia di Napoleone e del grand'esercito*, Palermo, 6 vll.

ZURLA P., *Del gruppo della pietà e di alcune altre opere di religioso argomento di Antonio Canova. Dissertazione detta nell'adunanza solenne della Pontificia Accademia Romana di archeologia con quella Pontificia ed insigne di S. Luca il giorno 30 giugno 1834*, Roma

1835

*Caterina di Guisa. Melodramma in due Atti da rappresentarsi nel Nuovo Teatro in Padova la Stagione del Santo 1835*, Padova

CHEVALIER P., *La partenza per la pesca. Pittura ad olio del Co. Leopold Robert*, Venezia

*Dissertazioni del cardinale D. PLACIDO ZURLA. Dei vantaggi recati dalla religione cattolica alla geografia e scienze annesse. Sull'unità del soggetto nel quadro della Trasfigurazione di Raffaele. Sull'opere di religioso argomento di Antonio Canova. Ora per la prima volta insieme riunite*, Roma

*Fausta. Melodramma in due Atti da rappresentarsi nel Nuovo Teatro in Padova la Fiera del Santo 1835*, Padova

[GILARDONI] *Il contestabile di Chester ossia I Fidanzati. Melodramma romantico diviso in due parti tratto dal romanzo del sig. Walter Scott da rappresentarsi in Padova nel Teatro Novissimo la Primavera 1835*, Padova

[ROSSI G.], *Chiara di Rosemberg. Melodramma in due atti da rappresentarsi nel Teatro Novissimo in Padova la Primavera del 1835*, Padova

1836

*Cantata: Quadri pittorici e gruppi da eseguirsi in Bologna nel Gran Teatro Comunale, la sera del 21 novembre 1836, dedicati alla memoria della celebre Malibran, parole di GAETANO SONETTI, musiche di Ottone Nicolai*, Bologna

CHEVALIER P., *Note su alcune produzioni di Belle arti*, Venezia

[EDWARDS O'KELLES G.], *Confutazione di recente sentenza con cui sembra interdetto ai letterati non artisti il dare ragioni delle Arti Belle*, Venezia

ELENA G., CANTÙ C., SARTORIO M., *Lombardia Pittoresca o Disegni di ciò che la Lombardia chiude di più interessante per le arti, la storia, la natura*, Milano

LAZZARI F., *Descrizione del teatro della Fenice*, Venezia

LOCATELLI T., *L'Appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte*, Venezia, tomi I-IV

UGONI C., *Vita e scritti di Giuseppe Pecchio*, Parigi

1837

CHEVALIER P., *Brevi cenni intorno il Teatro La Fenice*, Venezia.

*Il ratto delle Venete Donzelle. Ballo storico composto e diretto da ANTONIO CORTESI da rappresentarsi al Gran Teatro La Fenice nel carnevale e quadregima 1837-38*, Venezia

SELVATICO P., *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare*, Milano

ZANOTTO F., *Pinacoteca veneta, ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, Venezia

ID., *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837

1838

BATTAGLIA G., *Delle attuali condizioni del Teatro drammatico italiano in Italia e dei mezzi per promuoverne il perfezionamento*, Milano

I Briganti. Melodramma serio in tre parti. Parole di GIACOMO CRESCINI. Musica del Maestro Saverio Mercadante da rappresentarsi nel Teatro Nuovo in Padova l'Autunno 1838, Padova

CARCANO G., *Angiola Maria: storia domestica*, Milano

CANTÙ I., *Racconti storici*, Milano

CASONI G., *Memoria storica del teatro La Fenice in Venezia*, «Almanacco galante dedicato alle dame pel 1839», pp. 22-30

Marino Faliero. Azione tragica in tre atti del signor GIO. EMMANUELE BIDERÀ posta in musica dal sig. maestro Cav. Gaetano Donizzetti da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Padova l'autunno 1838, Padova

*Racconti e Cenni di Belle Arti. Strenna pel 1839 di OPPRANDINO ARRIVABENE, Milano*

RITORNI C., *Commentari della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei, Milano*

1839

*Lettere inedite di LEOPOLDO CICOGNARA ad Antonio Canova, Padova*

MENEGHELLI A., *Un viaggio nelle mie stanze, Padova*

*Racconti e cenni di Belle Arti. Strenna pel 1839 di OPPRANDINO ARRIVABENE, Milano*

[ROMANI F.], *Lucrezia Borgia. Melodramma in due Atti da rappresentarsi nel Nuovo Teatro Accademico di Bassano nell'autunno 1839, Bassano*

[ID.], *Parisina. Melodramma in tre Atti da rappresentarsi nel Nuovo Teatro Accademico di Bassano nell'autunno 1839, Bassano*

*La Sposa di Messina. Dramma tragico in due parti da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel carnevale e quadregima 1838-39. Poesia di JACOPO CABIANCA. Musica del Maestro Niccola Vaccaj, Venezia*

1840

MISSIRINI M., *Elogi di uomini illustri Italiani [...], con ritratti in litografia, Forlì*

1841

[CAMMARANO S.], *Saffo. Tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Teatro Eretenio l'Estate 1841, Vicenza*

D'AZEGLIO M., *Niccolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni, Milano*

GUZZONI G., *Cesari Antonio, in DE TIPALDO E. (a cura di), Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professor Emilio De Tipaldo, Venezia 1834-45, II, pp. 319-25*

*Frammenti della seconda parte del Laocoonte, tradotti dall'originale tedesco coll'aggiunta di alcune note e d'un'appendice del cav. Giuseppe Londonio, Milano*

MAGGI A., *Gian Giacomo Trivulgio, in DE TIPALDO E. (a cura di), Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professor Emilio De Tipaldo, Venezia 1834-45, II, pp. 470-78*

MENEGHELLI A., *Franceschinis Francesco Maria, ivi, VIII, pp. 391-96*

RITORNI C., *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenenti alla musica, Milano*

*The Works of James Harris, with an account of his life and character by his son the EARL OF MALMESBURY, Oxford*

1842

*I Bonifazi ed i Salinguerra. Dramma in due Atti appositamente scritto e da rappresentare nel teatro San Benedetto la Primavera 1842, Venezia*

FALCONETTI A., *Il Caffè Pedrocchi. Dagherrotipo artistico-descrittivo, Padova*

MALVEZZI L., *Raccolta di articoli artistici, Milano*

PRATI G., *Esposizione in Brera 1842. Fraccaroli, Podesti e Hayez, Milano*

RITORNI C., *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica, Milano*

SELVATICO P. E., *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri, Padova*

1843

*La Fidanzata Corsa. Melodramma tragico in tre atti. Atto I° La Disfida. Atti II° La Fuga. Atto III° La Vendetta. Da rappresentare nel Gran Teatro La Fenice il Carnevale e Quadragesima 1843-44, Venezia*

RINUCCINI G. B., *Sulla musica e sulla poesia melodrammatica italiana del secolo XIX, Lucca*

TOMMASEO N., *Studi critici, Venezia*

ZANOTTO F., *Guida per l'Imp. Reg. Accademia delle Belle Arti in Venezia (1821), Venezia*

1844

BONVICINI B. A., *Compendio storico delle Belle Arti, Firenze*

1845

BASEGGIO G. B., Carpani Giuseppe, in *DE TIPALDO E. (a cura di)*, Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professor Emilio De Tipaldo, *Venezia 1834-45, X, pp. 167-70*

Medea. Tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel Teatro Carignano l'Autunno 1845, *Torino*

MENEGHELLI A., Memorie postume, a cura di D. Maritani Sartori, *Padova*

1846

ERCOLIANI E., *I valvassori bresciani*, *Brescia*<sup>2</sup>

1847

BIANCHI GIOVITI A., *Studii critici sulla Storia Universale di Cesare Cantù*, *Milano*

MOSCHINI G. A., *Nuova guida per Venezia* (1828), *Venezia*<sup>4</sup>

*Venezia e le sue lagune*, 2 vll., *Venezia*

1848

DEGLI ANTONI F. (a cura di), *Scritti di Daniele Manin e Niccolò Tommaseo ed altri*, *Venezia*<sup>2</sup>

FONTANA G. J., *Venezia monumentale Pittoresca*, *Venezia*

1849

*Catalogo dei quadri del Maggiore Biela a Venezia, parrocchia di s. Trovaso, calle dell'Eremita. Num. 1168 rosso*, *Venezia*

*Catalogo di una raccolta di 354 dipinti la maggior parte di autori antichi, con piccola porzione di moderni radunata da una compagnia rappresentata da CARLO DU-BOIS negoziante francese in Venezia compilato a cura del medesimo e diviso in cinque categorie come segue*, *Venezia*

[MEDUNA T. e G. B.], *Il Teatro La Fenice in Venezia edificato dall'architetto Antonio Selva nel 1792 e ricostruito in parte il 1836 dai Fratelli Tommaso e Giovan Battista Meduna*, *Venezia*

1851

SANSEVERINO F., *Notizie intorno la vita e le opere del maestro di musica Stefano Pavesi*, *Milano*

1852

*Carte segrete e atti ufficiali della polizia austriaca in Italia dal 4 giugno 1814 al 22 marzo 1848*, *Capolago*

1853

TOMMASEO N., *Dizionario estetico. Parte moderna*, *Milano*

1854

*Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, di FRANCESCO CAFFI, *viniziano, Presidente dell'Istituto Filarmonico che fu in Venezia, Accademico della Congregazione di Santa Cecilia in Venezia e in Roma*, *Venezia*

1854-63

GIORDANI P., *Opere*, a cura di A. Gussalli, 14 vll., *Milano*

1855

POZZOLINI L., *Biografia di Giovanni Rosini*, *Lucca*

1856

MANUZZI G., *Elogio di Melchior Missirini*, *Ravenna*

*Sulla vita e sulle opere di Luigi Locatelli, Ingegnere meccanico veneziano, Memoria letta all'Ateneo di Venezia il 20 dicembre 1855 dal socio ordinario dottor PIETRO MAGRINI, professore di Matematica presso l'I. R. Ginnasio Liceo di Venezia*, *Venezia*

ZANOTTO F., *Nuovissima Guida di Venezia*, *Venezia*

1857

- Delle lodi di Antonio Canova. Orazione di JACOPO MONICO Arciprete in S. Vito di Asolo, indi Vescovo di Ceneda Patriarca di Venezia, e Cardinale della S. Romana Chiesa ec. ec.* (1822), Bassano del Grappa
- FILIPPI F., *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli*, Milano
- TOMMASEO N., *Bellezza e Civiltà, o delle arti del bello sensibile. Studii*, Firenze
- VENANZIO G., *Saggio di estetica*, Portogruaro
- 1857-61
- BROFFERIO A., *I miei tempi*, Torino
- 1858
- MANETECHEL – PHARES [FADIGA D.], *La letteratura veneziana contemporanea – Macchie e biografie*, «Almanacco del Pungolo», pp. 226-32
- 1859
- SELVATICO P. E., *Scritti s'arte*, Firenze
- 1860
- ZANOTTO F. *Il fiore della scuola pittorica veneziana*, Trieste
- 1862
- DIONISOTTI C., *Notizie biografiche dei vercellesi illustri*, Biella
- 1863
- BERNARDI J., *Vita e documenti letterari di Pier-Alessandro Paravia*, Torino
- CONTE L. B., *Misteri della polizia austriaca in Italia*, Milano
- 1865
- GERMANI G., *Della vita artistica di Giuseppe Diotti da Casalmaggiore*, Cremona
- 1866
- Il Teatro La Fenice. Poemetto umoristico di LUIGI S. REMANNO*, Venezia
- MARSELLI N., *La Critica e l'arte moderna*, Napoli
- 1867
- Il professore Pietro Zandomenighi scultore. Memoria di FILIPPO DRAGHI*, Bassano del Grappa
- 1868
- CONTARINI G. B., *Menzioni onorifiche dei defunti*, Venezia
- 1868-70
- LOCATELLI T., *L'Appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte*, Venezia, tomi V-XVI
- 1871
- [ZAJOTTI P.], *Tommaso Locatelli: Ricorrenza del III anniversario, commemorazione*, Venezia
- 1872
- CODEMO DI GERSTENBRAND L., *Fronde e fiori del Veneto Letterario in questo secolo - Racconti biografici*, Venezia
- 1873
- BARBIERA R., *Francesco Dall'Ongaro: ricordo*, Venezia
- CHEVALIER P., *Brevi cenni intorno il teatro della Fenice. Precede una lettera dell'autore al conte B. Valmarana*, Venezia
- DALL'ONGARO F., *Scritti d'arte*, Milano
- 1874
- CACCIANIGA A., *Ricordo della provincia di Treviso*, Treviso
- 1875
- BERCHET G., *La Gazzetta di Venezia: saggio storico – Lettera al redattore della Gazzetta di Venezia Cav. Paride Zajotti*, «Gazzetta di Venezia», 1875, nn. 1 e 5, pp. 1-3, 17-18
- DE GUBERNATIS A., *Francesco Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Firenze

ZANOLINI A., *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna

1876

LIANOVOSANI L., *La Fenice Gran Teatro di Venezia, serie degli spettacoli della Primavera 1792 a tutto il Carnevale 1876*, Milano

1877

CURTI P. A., *Nei funerali di Pietro Cominazzi, pubblicista e letterato, celebrati addì V maggio 1877*, Milano

1878

CITTADELLA VIGODARZERE G., *Di Jacopo Cagianca e delle sue opere*, Padova

NANNINI G., *Vita e opere di Giovanni Rosini letterato pisano del secolo XIX*, Pisa

1879

DE GUBERNATIS A., *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze

1881

BELGIOIOSO C., *Brera. Studi e bozzetti artistici*, Milano

*Cesare Cantù giudicato dall'età sua*, Milano

FILIPPI F., *La Musica a Milano*, Milano

1882

BRANCA E., *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino-Firenze-Roma

CANTÙ C., *Reminiscenze su A. Manzoni*, Milano

CHILESOTTI O., *I nostri maestri del passato. Note biografiche sui più grandi musicisti italiani*, Milano

MALAMANI V., *Isabella Teotochi Albrizzi. I suoi amici, il suo tempo*, Torino

MASUTTO G., *I maestri di musica italiani del secolo XIX. Notizie biografiche*, Venezia<sup>3</sup>

1883

MASTRIGLI L., *Gli uomini illustri nella musica da Guido d'Arezzo fino ai contemporanei [...]*, Torino

1884

TABARRINI M., *Vite e ricordi d'Italiani illustri del secolo XIX*, Firenze

1886

MASSARANI T., *Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo*, Milano

1888

BARBIERA R., *Arte ed amori: profili lombardi*, Milano

*Commemorazione del senatore Luigi Torelli letta al R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere, ed Arti il dì 12 agosto 1888 dal senatore FEDELE LAMPERTICO*, Venezia

MALAMANI V., *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia

1889

MALAMANI V., *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*, «Archivio Veneto», XXXVIII, pp. 5-95; 279-365

TRIBOLATI F., *Conversazioni di Giovanni Rosini*, Pisa

1890

BERNARDINI N., *Guida alla stampa periodica italiana*, Lecce

MALAMANI V., *L'Austria e i Bonapartisti (1815-49)*, Torino

Id., *Un'amicizia di Antonio Canova: lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello

1891

BELGIOIOSO E., *Giuseppe Sacchi. Commemorazione al Cimitero Monumentale, 7 marzo 1891*, Milano

D'ANCONA A., *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino

GALLAVRESI L., *Giuseppe Sacchi*, Milano

*Scritti scelti di Cesare Correnti in parte inediti o rari. Edizione postuma per cura di Tullo Massarani*, I, Roma

1892

BARBIERA P., *Niccolò Bettoni. Avventure di un editore*, Firenze

SCHERILLO M., *La Norma di Bellini e la Velleda di Chateaubriand*, «Nuova Antologia», 16 giugno

1896

GATTI A., *Notizie storiche intorno alla R. Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna  
R. I. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. *Indice generale dei lavori pubblicati dall'anno acc. 1840-41 di  
fondazione, al 1893-94 per autori, per nomi e per materie ed elenco delle cariche accademiche compilato da  
ANTONIO CARRARO*, Venezia, 2 voll.

1897

COTARELO Y MORI E., *Iriarte y su época*, Madrid  
FAUSTINI P., *Memorie Storiche ed Artistiche sul Teatro "La Fenice" in Venezia*, Venezia

1898

BORGH I. C., *La polizia sugli spettacoli nella Repubblica veneta e sulle produzioni teatrali nel primo Governo  
Austriaco a Venezia*, Venezia  
D'ANCONA A., *Federico Confalonieri; su documenti inediti di archivi pubblici e privati*, Treves  
MOTTA E., *L'edizione italiana della "Storia delle arti del disegno" del Winckelmann*, «Bollettino della Società  
Bibliografica Italiana», I, 1-2, p. 18

1899.

DISSERA BRAGADIN G., *La bottega del caffè*, «Ateneo Veneto», n. s. III, n. 1

1901

PRUNAS P., *La critica, l'arte e l'idea sociale di N. Tommaseo*, Firenze, Barbiera

1902

FERRARI G., *La scenografia: cenni storici dall'evo classico fino ai nostri giorni*, Milano, Hoepli  
ROSSINI G., *Lettere di G. Rossini*, raccolte e annotate per cura di G. Mazzantini – F. e G. Manis, Firenze, Barbera

1903

BARBIERA R., *Passioni del Risorgimento: nuove pagine sulla principessa Belgiojoso e il suo tempo*, Milano, Treves

CLERICI E., *Il "Conciliatore" periodico milanese (1818-1819)*, «Annali della Reale Scuola Normale Superiore di Pisa.

Classe Filosofia e Filologia», XVII, pp. 1-245

GUIDETTI G., *Antonio Cesari e le sue relazioni coi contemporanei*, Reggio Emilia, Tip. Collezione Storico-Letteraria  
MONTANARI E., *Arte e letteratura nella prima metà del sec. XIX. Studi di Eugenia Montanari. I. Pietro Giordani*,  
Firenze, Lumachi

1904

GIOVAGNOLI R., *Il romanticismo nella storia del Risorgimento italiano*, Roma e Torino, Roux e Viarego  
MOLMENTI P., *Galanterie e salotti veneziani*, s. I.

1905

BUTTI A., *La fondazione del Giornale Italiano e i suoi primi redattori, 1804-1806*, Milano, Cogliati  
CRISTOFANELLI G., *Dei giornali padovani anteriori al 1850 e specialmente del Giornale Euganeo e del Caffè  
Pedrocchi*, Padova, Gallina  
RUMOR S., *Gli scrittori vicentini dei secoli XVIII e XIX*, «Miscellanea di Storia Veneta», s. 2, XI, 1, pp. 314-21

1906

AGNOLI G., *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di W. Scott*, Piacenza, Favari  
FASSÒ L., *Giambattista Bazzoni (1803-1850): contributi alla storia del romanzo storico italiano*, Città di Castello,  
Lapi

1906-43

MENEGHINI M. (a cura di), *Scritti editi ed inediti mazziniani*, edizione nazionale, Imola, Galeati

1907

VENTURA E., *Jacopo Cabianca, i suoi amici, il suo tempo*, Treviso, Vianello

1908

- BARBIERA R., *Figure e figurine del secolo 19°: con notizie inedite d'Archivi segreti di stato*, Milano, Treves
- MALAMANI V., *La Censura austriaca delle stampe nelle Provincie Venete (1815-1848)*, «Rivista storica del Risorgimento Italiano», I, pp. 489-521, 692-700
- 1909
- HOWARD W. G., «*Ut Pictura Poesis*», «PMLA», XXIV, pp. 40-123
- MALAMANI V., *La Censura austriaca delle stampe nelle Provincie Venete (1815-1848)*, «Rivista storica del Risorgimento Italiano», II, pp. 491-541
- 1911
- SHARP S., *Lettere dall'Italia, 1765-66, a descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni: Napoli*, trad. di C. e G. Hutton, prefazione e note di S. Di Giacomo, Lanciano, Carabba
- 1912
- L'Ateneo Veneto nel suo primo centenario*, Venezia, Ateneo Veneto
- BERCHET G., *Opere*, curata da E. Bellorini, Bari, Laterza
- GAMBARIN G., *I giornali letterari veneti nella prima metà dell'Ottocento*, «Nuovo Archivio Veneto», n. s. XII, 24, parte II, pp. 259-335
- ID., *La polemica classico-romantica nel Veneto*, «Ateneo Veneto», XXXV, I, 2, pp. 105-38
- 1913
- GAMBARIN G., *La polemica classico-romantica nel Veneto*, «Ateneo Veneto», XXXVI, I, 1 e 2, pp. 43-67
- MORAZZONI G., *Prometeo nel centenario di un gran ballo alla Scala*, «La Lettura», XIII (1913), f. 6
- 1914
- GAMBARIN G., *Per la fortuna di alcuni scrittori stranieri nel Veneto*, Venezia, estratto da «Nuovo Archivio Veneto», n. s. XII, 27
- OGNIBEN L., *Della vita e delle opere di Giuseppe Bianchetti*, Treviso, Zoppelli
- TOMMASEO N., *Scritti di critica e di estetica*, scelti da A. Albertazzi, Napoli, Ricciardi
- 1916
- BARBIERA R., *Poeti italiani del secolo XIX*, II, Milano, Martini
- NANI MOCENIGO F., *Della letteratura veneziana del XIX secolo. Notizie e appunti (1891)*, Venezia, Merlo<sup>3</sup>
- 1917
- BACCINI G., *La stampa periodica in Venezia*, estratto da «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», XXVII, nn. 6-8
- BUSTICO G., *Le correnti del romanticismo in Italia nel sec. XIX*, estr. da «Rivista ligure», Genova
- CESARI A., *Pensieri su la musica, la pittura e la scultura (1808-1823)*, in ID., *Scritti danteschi bibliografici e filologici*, a cura di G. Guidetti, Reggio Emilia, Tip. Collezione Storico-Letteraria, pp. 276-85
- PILOT A., *La bottega da caffè, Strenna per il 1917*, Venezia, Zanetti
- 1920
- BARBIERA R., *Figure e figurine del secolo XIX*, Milano, Treves
- ID., *Voci e volti del passato*, Milano, Treves
- CHINI M., *Le teorie dei romantici intorno al poema epico e "I Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi*, Lanciano, Carabba
- PICCIONI L., *Il Giornalismo, Profili biografici della "Italia che scrive"*, Roma, Istituto per la propaganda della cultura italiana
- 1921
- CROCE B., *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, Bari-Roma, Laterza
- HAZARD P., *Les plagiat de Stendhal*, «Revue des deux Mondes», 15 settembre, pp. 344-65
- MIELI A., *Gli scienziati italiani dall'inizio del Medio Evo ai nostri giorni*, Roma, Nardecchia
- PRUNIÈRES H., *Salvatore Viganò*, «La revue musicale», II, n. 2, pp. 71-94
- 1922
- BARBIERA R., *Il salotto della contessa Maffei*, Firenze, Salani
- DE RUBERTIS A., *L'Antologia di Gian Pietro Vieusseux*, Foligno, Campitelli
- OJETTI U., *Canova e Stendhal*, «Dedalo», VI, pp. 307-40
- 1923
- BARBIERA R., *Nella città dell'amore: passioni illustri a Venezia: 1816 – 1861*, Milano, Treves
- DAMERINI A., *Norma*, Milano, Bottega di Poesia
- FORATTI A., *L'estetica e la critica d'arte di Aleardo Aleardi*, Bologna, Cappelli



RADICIOTTI G., *La famosa lettera al Cicognara non fu scritta dal Rossini*, «Rivista Musicale Italiana», XXX, 3, pp. 401-07

1924

GAMBARIN G., *Pietro Giordani e Giuseppe Bianchetti (con 25 lettere inedite)*, «Giornale storico delle letterature italiana», XCIII, pp. 241-94

1926

ALTROCCHI R., *Scott, Manzoni, Romani*, «Modern Languages Notes», XLI, 3, pp. 175-76

BRAGAGLIA A. G., *Del teatro teatrale*, Roma 1926

NANI MOCENIGO M., *Il Teatro La Fenice. Notizie storiche e artistiche*, Venezia, Industrie poligrafiche venete

VENTURI L., *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli

1927

CIAN V., *Vita e cultura torinese nel periodo albertino. Dal carteggio di Pier Alessandro Paravia*, «Atti della R. Accademia delle Scienze», LXIII, pp. 335-88

GORI G., *Scenografia: la tradizione e la rivoluzione contemporanea. Teoria e storia*, Roma, Stock

MONALDI G., *Il melodramma in Italia nella critica del secolo 19°*, Campobasso, Società Tipografica Molisana

1927-29

RADICIOTTI G., *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, III voll., Tivoli, Arti Grafiche Maiella

1928

DAMERINI G., *I Pittori Veneziani del '700*, Bologna, Zanichelli

FONTANA V., *Antonio Cesari. Le sue opere – La sua vita – Le sue amicizie. Saggio di studi cesariani*, Verona, Bettinelli

1929

BARBIERA R., *Arride il sole: il racconto dell'alta società straniera a Venezia nell'Ottocento*, Milano, Treves

OCCHINI P. L., *La vita e il sogno: Arte e artisti italiani dell'Ottocento*, Arezzo, Zelli

PETTINARI A., *La "Rivista europea" (1838 – 1848): contributo alla storia del giornalismo lombardo*, «La Lombardia nel Risorgimento Italiano», XIV, pp. 75-122

WAGNER R., *Opera e dramma*, a cura di L. Torchi, Torino, Bocca

1930

DONATI-PETTENI G., *Donizetti*, Milano, Treves

MARIANI V., *La scenografia italiana*, Milano, Rinascimento del libro

1931

ALBERTI A., *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, Milano, Mondadori

BARBIERA R., *Vite ardenti nel Teatro (1700 – 1900)*, Milano, Treves

BARILLI B., *Il paese del melodramma*, Lanciano, Carabba

[BERCHET G.], *Lettera semiseria di Grisostomo*, introd. a cura di A. Galletti, Lanciano, Carabba

CERVELLINI G. B., *Il periodo veneziano di P. A. Paravia (dal carteggio inedito con G. Monaco)*, «Archivio Veneto», s. V, IX, nn. 17-18, pp. 143-90

FERRIGNI M., *Battaglia Giacinto*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, 37 vll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VI, p. 381

MENEGHINI M., *De Boni Filippo*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, 37 vll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XII, 1931, pp. 442-43

MONTANARI F., *L'estetica e la critica di N. Tommaseo*, «Giornale storico della letteratura italiana», XLIX, n. 292, pp. 1-72

TOMMASEO N., *Venezia negli anni 1848 e 1849 – Memorie storiche inedite con aggiunta di documenti inediti con prefazione e note di Paolo Pruns*, Firenze, Le Monnier

*Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, raccolto e annotato da ANNIBALE ALBERTI, con prefazione di A. Luzio, Milano, Mondadori

VIOLA O., *Una grande interprete delle opere belliniane: Giuditta Pasta*, Catania, Il popolo di Sicilia

1933

FOSCOLO U., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, in *Opere* (ed. naz.), VII, Firenze, Le Monnier

ID., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò, in *Opere* (ed. naz.), VIII, Firenze, Le Monnier

1934

BARBERA R., *Volo di memorie veneziane (1797-1933)*, Milano, Treves

COMANDUCCI A. M., *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, Artisti d'Italia

MAZZONI G., *L'Ottocento*, Milano, Vallardi

1935

BROL E., *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito (1837-65)*, «Atti della R. Accademia roveretana degli agiati», serie V, XII, pp. 3-94

CAZZAMINI MUSSI F., *Il giornalismo a Milano dal Quarantotto al Novecento*, Milano, Famiglia meneghina

ID., *Le più belle pagine di Giuseppe Rovani*, Milano, Treves

DAVIES C., "Ut pictura poësis", «Modern Language Review», XXX, pp. 159-69

FERRANTI G. M., *Giuditta Pasta e i suoi tempi : memorie e lettere*, Milano, Sormani

1935-37

LUZIO A. (a cura di), *Carteggi verdiani*, 4 vll., Roma, Reale Accademia dell'Italia e Accademia nazionale dei Lincei

1935-38

*Giuditta Pasta e i suoi tempi. Memorie e lettere raccolte a cura di MARIA FERRANTI NOB. GIULINI*, Milano, Giulini

1936

JACOB H. E., *Biografia del caffè. Traduzione e aggiunga sul Caffè e i caffè in Italia di Aldo Oberdorfer*, Milano, Bompiani

1937

NATALI G., *Zoncada Antonio*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, 37 vll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXXV, p. 994

1938

FLORI E., *Scorci e figure del romanticismo: da documenti inediti*, Milano, Albrighi, Segati & c

PERINI F. A., *Giornalismo ed opinione pubblica nella Rivoluzione di Venezia*, Padova, Società Cooperativa Tipografica

ROUËDE D., *L'abbé Guillon de Montléon (1758-1842). Sa vie aventureuse et son rôle de polémiste et de critique littéraire en Italie*, Grenoble, Allier

SCHMIDL C., *Dizionario universale dei musicisti*, I, Milano, Sonzogno

1939

[BERCHET G.], *Lettera semiseria di Grisostomo e saggi di altri scritti critici e polemici*, introd. a cura di N. Caccia, Milano, Signorelli

BERTOLATTI F., *La censura nel Lombardo-Veneto. 1814-1848*, «Archivio storico della Svizzera italiana», XVII, pp. 23-114

D'AMICO F., *Rossini*, Torino, Arione

MORAZZONI G., *Il pensionato di Roma dell'Accademia di Belle Arti di Milano*, in *Atti e Memorie del III Congrso Storico Lombardo*, Milano, Deputazione di Storia Patria per la Lombardia, pp. 479-507

PETTINARI A. *Il governo austriaco e il "Crepuscolo" (1848-1859)*, «Rassegna Storica del Risorgimento», XXV, 2, pp. 255-48, e 3, pp. 375-93

1939-84

GIOBERTI V., *Opere edite ed inedite*, 33 vll., I-XX, Milano, Bocca, XXI-XXIII, Roma, Abete, XXIV-XXXIII, Padova, Cedam

1940

BERTOLATTI F., *La censura nel Lombardo-Veneto. 1814-1848*, «Archivio storico della Svizzera italiana», XVIII, pp. 45-67

IVANOFF N., *Uno scenografo romantico veneziano: Francesco Bagnara (1784-1866)*, «Ateneo Veneto», III, pp. 99-104

1940-56

*I costituti di Federico Confalonieri*, 4 vll., Bologna, Zanichelli

1941

BASSI E., *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier

- GATTI C., *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti  
 LIFAR S., *Carlotta Grisi*, Paris, Michel  
 LIPPARINI G., *La Reale Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze, Le Monnier  
 TEA E., *L'Accademia di Belle Arti a Brera*, Firenze, Le Monnier
- 1942  
 BARBI M., "I 'Promessi sposi' e la critica", «Annali manzoniani», III, pp. 31-231  
 SACCARDO R., *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*, Padova, Tipografia del Seminario
- 1943  
 ARTEAGA E., *La bellezza ideal*, (1787), a cura di M. Battlori, Madrid, Espansa-Calpe  
 CAMBI L., *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori  
 JUSTI C., *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2 vll., Leipzig, Koehler & Amelang  
 MONALDI G., *Verdi. 1839-1898*, Milano, Bocca<sup>3</sup>
- 1945  
 ADAMI G., *Un secolo di scenografie alla Scala*, Milano, Bestetti  
 PALLUCCHINI R. (a cura di), *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra, Venezia, Procuratie Nuove  
 VALERI D., *Cinque secoli di pittura veneta*, Le Tre Venezie
- 1946  
 LONGHI R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni  
 MORAZZONI G., *La Scala*, Milano, Saturnia  
*Tutte le opere di ALESSANDRO MANZONI*, a cura di G. Lesca, Firenze, Barbèra
- 1947  
 BEMPORAD A., *Giuseppe Mazzini critico di letteratura e d'arte*, Genova, Associazione Mazziniana Italiana  
 CROCE B., *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* [1921], 2 voll., Bari, Laterza<sup>3</sup>  
 GROUT D. J., *A Short History of Opera*, New York-London, Columbia University Press  
 FERRARI L., *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano, Hoepli  
 LUZIO A. (a cura di), *Carteggi verdiani*, Roma, Reale Accademia d'Italia, poi Accademia nazionale dei Lincei, vll. III-IV  
 PETROCCHI M., *Razionalismo architettonico e razionalismo storiografico: due studi sul Settecento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura  
 VOLLMER H., *Zandomenighi Pietro*, in *Allgemeines Lexicon Die Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXVI, Leipzig, Seemann 1947, p. 402
- 1948  
 BINNI W., *Il preromanticismo italiano*, Napoli, Esi  
 BRANCA V. (a cura di), *Il Conciliatore. Foglio scientifico – letterario*, vol. I (3 settembre 1818 – 31 dicembre 1818), Firenze, Le Monnier  
 REYNOLDS B., *Verdi and Manzoni: an attempt at explanation*, «Music & Letter», XXIX, 1, pp. 31-43
- 1949  
 PELLICIONI A., *Dizionario degli Artisti Incisori Italiani: dalle origini al XIX sec*, Modena, Carpi  
*La Repubblica Veneta nel 1848-1849 – Vol. I: Documenti diplomatici - Celebrazione centenaria del 1848-1849*, Padova, Comitato regionale veneto università di Padova
- 1950  
 BASSI E., *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*; Catalogo della mostra, Venezia, Accademia di Belle Arti  
 LYNHAM D., *The Chevalier Noverre, Father of Modern Ballet*, London, British Book Center  
 PIGNATTI T., *Pittori veneti dell'Ottocento: da Canova a Faretto*, Pavia  
 RIGOBON P., *Gli eletti alle assemblee veneziane del 1848-1849*, Venezia, Comitato Regionale Veneto per la Celebrazione centenaria del 1848-49
- 1951  
 CALCATERRA G. (a cura di), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul romanticismo*, Torino, UTET  
 FOSCOLO U., *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, in *Opere* (ed. naz.), V, Firenze, Le Monnier  
 MONALDI G., *G. Verdi, la vita, le opere*, Milano, Bocca

NORDIO M., *Verdi e La Fenice*, Venezia, La Fenice

ROLANDI U., *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo

SANTINI E., *Storia della critica manzoniana*, Lucca, Lucentia

TROPEA R., *I salotti del nostro Risorgimento*, «Nuova rivista storica», XXXV, 3-4, pp. 288-305

YATES F. A., *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtland Institutes», XIV, pp. 92-117

1952

BURCKHARDT J., *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* (1855), Basilea, Firenze, Sansoni

FERRETTI G., *Pietro Giordani sino ai quarant'anni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura

1953

V. BRANCA (a cura di), *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, vol. II (gennaio – giugno 1819), Firenze, Le Monnier

FOLKIEFSKI W., “*Ut pictura poësis*” ou l'étrange fortune du “*De arte graphica*” de Du Fresnoy en Angleterre, «Revue de Littérature comparée», XXVII, pp. 358-402

FORTI F., *Ludovico Antonio Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Zucchi

MURATORI L. A., *Opere*, a cura di F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi

SCHLITZER F. (a cura di), *Rossiniana. Contributo all'epistolario di G. Rossini*, Firenze, Olschki

VALLONE A., *Dal “Caffè” al “Conciliatore”. Storia delle idee*, Lucca, Lucentia

1954

ADORNO TH. W., *Mimima moralia*, Torino, Einaudi

BRANCA V. (a cura di), *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, vol. III (luglio – ottobre 1819), Firenze, Le Monnier

CATTANEO C., *Scritti critici*, a cura di M. Fubini, Firenze, Sansoni

FOSCOLO U., *Epistolario*, a cura di P. Carli, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier,

GIARRIZZO G., *Edward Gibbon e la cultura europea del Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici

LESSING G. E., *Laocoonte* [1765<sup>5</sup>], a cura di E. Sola, Firenze, Sansoni

MAZZINI G., *Filosofia della musica*, a cura di A. Lualdi, Torino, Bocca<sup>2</sup>

MAYOR H., VIALE FERRERO M., DELLA CORTE A., BRAGAGLIA A. G., *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino, ERI

METASTASIO P., *Opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori

TOMMASEO N. – BORRI G. – BORGHI R. – FABBRIS C., *Colloqui col Manzoni*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Ceschina

1954-68

D'AMICO S. (a cura di) *Enciclopedia dello spettacolo*, 9 vll. più un volume di aggiornamento ed uno di repertorio, Roma, Le Maschere

1955

ALBERT H., W. A. *Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel<sup>7</sup>

VACCARINO G., *I Patrioti “anarchises” e l'idea dell'Unità italiana (1796-1799)*, Torino, Einaudi

1956

[BONACCORSI A.], *La critica musicale rossiniana nella prima metà dell'Ottocento*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», n. 2

FUBINI M., *Critica e poesia*, Bari, Laterza

LESSING G. E., *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Bari, Laterza

1957

AA. VV., *Genere e profane figurazioni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 31 vll., Roma-Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, V, pp. 652-79

*Arte neoclassica*, Atti del Convegno 12-14 ottobre 1957, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale

[BONACCORSI A.], *La critica musicale rossiniana nella prima metà dell'Ottocento*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1957, nn. 3-4

CATTANEO C., *Scritti*, a cura di F. Alessio, Firenze, Sansoni

DIDEROT D., *Scritti di estetica*, a cura di G. Neri, Milano, Feltrinelli

*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica di GIACOMO LEOPARDI, con una antologia di testimonianze sul romanticismo e un saggio introduttivo di Francesco Flora*, a cura di E. Mazzali, Bologna, Cappelli

IVANOFF N., *Leopoldo Cicognara e il gusto dei primitivi*, «Critica d'arte», XXIII, pp. 32-46

MOZZI E., *Venezia nei secoli. La città*, 2 vll., Venezia, Masutti & Tommasin

1958

BALDACCIO L. – INNAMORATI G., *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi

BORGHINI V., *Problemi di estetica e cultura nel '700 Spagnolo. Fejóó, Luzán, Arteaga*, Genova, senza ind. dell'editore

CORDIÉ C., *L'abate Guillon de Montléon, polemista*, in *La guerra di Gand e altre verità storiche e letterarie*, Firenze, Le Monnier, pp. 87-151

CROCE B., *Estetica* (1902), Bari, Laterza

NICOLINI F., *Arte e storia nei 'Promessi sposi' e nella realtà storica* [1938], Milano, Longanesi

SARTORI C., *Casa Ricordi 1808-1958*, Milano, Ricordi

SERAFIN T., *Stile, tradizione e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, Milano, Ricordi

TINTORI G., *L'opera napoletana*, Milano, Ricordi

1958-61

WELLEK R., *Storia della critica moderna (1750-1950)*, 3 vll., Bologna, Mulino

1959

ABBIATI F., *Giuseppe Verdi*, 4 vll., Milano, Ricordi

CANOVA A., *I quaderni di viaggio. 1779-1780*, a cura di E. Bassi, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma

CICCONETTI F., *Vita di Bellini*, Prato, Alberghetti

PRAZ M., *Gusto neoclassico* (1940), Napoli, ESI

PULLINI G., *Le poetiche dell'Ottocento*, Padova, Liviana

SARTORI C. – RICORDI G., *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, Milano, Ricordi

TENCA C., *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di G. Scalia, Bologna, Cappelli

TOYE F., *Rossini*, Milano, Nuova Accademia

VISCONTI VENOSTA G., *Ricordi di gioventù : 1847-1860: cose vedute o sapute: cose vedute o sapute, 1847-1860*, a cura di E. Di Nolfo, Milano

1960

ALLEVI F., *Testi di poetica romantica (1803-1860)*, Milano, Marzorati

BASI E., *Michelangelo Grigoletti*, estratto dal n. 15 de «Il Noncello», 1960, II semestre, Pordenone, Tipografia San Marco

BENEVOLO L., *Una introduzione all'architettura*, Bari, Laterza

BIGI E. (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi

CACCIA E., *Aleardo Aleardi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, II, pp. 136-41

FLORA F., *Il libretto [Un ballo in maschera]*, «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», I, pp. 622-78

FUBINI M., *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza<sup>2</sup>

MALTESE C., *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Torino, Einaudi

MILA M., *Il melodramma di Verdi* (1933), Bari, Laterza<sup>2</sup>

ROMAGNOLI S., *Il «Caffè»*, Milano, Feltrinelli

1961

DE FELICE R., *Amoretti Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, III, pp. 9-10

DELLA CORTE A., *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET

MEZZAGORA C. e LEONE G. (a cura di), *Giornalismo del Risorgimento*, Torino, Loescher

POVOLEDO E., *Sanquirico Alessandro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 31 vll., Roma, Le Maschere, VIII, pp. 1483-87

1962

BASSO C., *Le interpretazioni del Neoclassicismo nella moderna critica d'arte*, «Memorie dell'Istituto Lombardo – Accademia di SS. LL., classe di LL. SM. SS.», XXXVI, 2, pp. 99-180

BERENGO M. (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli

BURCKHARDT J., *Lecture di storia e di arte*, Torino, Boringhieri

CHIESA M., *Perotti Giovanni Agostino*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel – Basel – London – New York, Bärenreiter, X, coll. 1080-1081

COSTA S. A., MAVARO G. (a cura di), *L'opera del Manzoni nelle pagine dei critici: antologia e schede per una storia della critica*, Firenze, Le Monnier

DAMERINI G., *Scenografi veneziani dell'Ottocento. Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, Catalogo della mostra organizzata dalla Fondazione Cini presso l'isola di S. Giorgio (Venezia), Vicenza, Neri Pozza

ECO U., *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani  
ERCOLI G., *Storia della critica d'arte. I concetti di imitazione e di espressione nella teoria e nella storia delle arti figurative*, Milano, Jaca Book  
IVANOFF N., *Scenografi romantici veneziani dell'Ottocento: il Bagnara ed i Bertoja*, «Arte Veneta», XIV, p. 233  
MATZ M. J., *The Truth about Traviata*, «Opera News Magazine», XXVIII, n. 9  
PELLEGRINI E., *Arese Lucini, Francesco Teodoro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, IV, pp. 87-88  
STENDHAL, *Correspondance* (1800-21), I, Paris, Gallimard

1963

ANSALDI G. R., *Neoclassicismo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 31 vll., Roma-Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, IX, 1963, pp. 831-90

BALDUINO A., *Significato delle polemiche romantiche sulla mitologia*, «Lettere italiane», XV (1963), pp. 28-40

BINNI W., *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia  
VIALE FERRERO M., *La scenografia del '700 e i fratelli Galliani*, Torino, Pozzo

1964

GATTI C., *Il Teatro alla Scala. Cronologia dalle origini al 1963*, a cura di G. Tintori, Milano, Ricordi  
GIEDION S., *L'era della meccanizzazione*, Milano, Feltrinelli  
LESSING G. E., *Laokoön*, red. par. J. Bialostocka, Parigi, Hermann  
LUKÁCS G., *Estetica*, Torino, Einaudi  
MAZZONI G. – VALLONE A., *L'Ottocento*, Firenze, Vallardi  
MELCHIORI N., *Notizie di Pittori e altri scritti*; ed. e commento a cura di G. Bordignon Bavero, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale  
*Il Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Edizioni del Museo Teatrale alla Scala  
SALERNO L., *Storiografia dell'arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 31 vll., Roma-Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, XIII, coll. 47-74  
VENTURI L., *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi  
WALKER F., *L'uomo Verdi* (1962), Milano, Mursia

1965

CALÒ G., *Pedagogia del Risorgimento*, Firenze, Sansoni  
COLLINS P., *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Milano, Il Saggiatore  
GOMBRICH E., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi  
LUKÁCS G., *Il romanzo storico* (1955), Torino, Einaudi  
PIZZORUSSO A., *Il ventaglio e il compasso*, Napoli, Guida  
QUATRUCCI M., *Battaglia Giacinto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, VII, pp. 216-17  
RINALDI M., *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Sanctis  
STAROBINSKI J., *La scoperta della libertà, 1770-1789*, Ginevra, Fabbri-Skira  
TIMPANARO S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri Lischi

1966

*Atti del II Congresso Nazionale di Storia del Giornalismo*, Trieste, Comitato Provinciale di Trieste, Trieste, Comitato Provinciale di Trieste  
BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), prefazione di C. Cases, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi  
DI BREME L., *Lettere*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi  
DISSERA-BRAGADIN G., *La bottega del caffè*, «Ateneo Veneto», n. s. IV, 1, pp. 96-103  
GIUSTI R., *Orientamenti liberali del giornalismo lombardo-veneto*, Venezia, Deputazione di Storia Patria  
KAUFMANN E., *L'architettura dell'Illuminismo* (1955), Torino, Einaudi  
MAGGIORINO GATTI G. – BASSO A., *La Musica: enciclopedia storica*, Torino, UTET  
MANCINI M., *Scenografia italiana dal rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri  
*Nabucco*, Milano, Associazione amici della Scala  
PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1931), Firenze, Sansoni  
PUPPO M., *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, UTET<sup>2</sup>  
SULLEROT E., *Histoire de la presse féminine en France des origines à 1848*, Paris, Colin

TORCELLAN G. F., *Benincasa Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, VIII, pp. 518-22

VANNUCCI A., *Ricordi della vita e delle opere di G.-B. Niccolini*, 2 voll., Firenze, Le Monnier

1967

ABBIATI F., *Storia della musica*, vol. III, *L'Ottocento*, Milano, Garzanti

AVON CAFFI G., *Ippolito Caffi 1809-1866*, Padova, Amicucci

BARBERI F., *Bettoni Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, IX, pp. 774-79

BELLONZI F., *La Pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano, Fabbri

BOCCHI F., *La pittura storica dell'Ottocento tra Pietro Selvatico e Jacob Burckhardt*, «Convivium», XXXV, pp. 674-91.

BORSIERI P., *Avventure letterarie di un giorno ed altri scritti editi e inediti*, a cura di G. Alessandrini, Roma, Edizioni dell'Ateneo

BRANCA V. (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni

DE FEÒ G., CAPONE V. U. (a cura di), *La lettura dei Promessi sposi: antologia della critica manzoniana*, Firenze, d'Anna

GAEHTGENS T. W. et HAUSSHERR R. (dir.), *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21.*

GRAM HOLMSTRÖM K., *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell

GUZZI V., *Il ritratto nella pittura italiana dell'Ottocento*, Perugia, Fabbri *Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1865*, Berlin, G. Mann

LEE R. W., *Ut Pictura Poesis. A Humanistic Theory of Painting* (1940), New York, Merton & Co.<sup>2</sup>

MARTINI G. B., *Storia della musica*, 3 voll., Bologna, 1757-81, rist. anast. a cura di O. Wessely, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt

PALERMO A., *Carlo Tenca: un decennio di attività critica, 1838-'48*, Napoli, Liguori

PETROBELLI P., *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, pp. 651-75

PETROCCHI G., *Il romanzo storico nell'800 italiano*, Torino, ERI

PINAGLI P., *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi

PINCHERLE B., *In compagnia di Stendhal*, Milano, All'insegna del pesce d'oro

ROMAGNOLI S., *Illuministi settentrionali*, Milano, Rizzoli

SPONGANO R., *Le prime interpretazioni dei 'Promessi Sposi* (1947), Bologna, Pàtron

VERRI A., *Le notti romane (1792-1804)*, a cura di R. Negri, Bari-Roma, Laterza

1968

ANNIBALDI C., *La musica e le arti figurative nel pensiero artistico moderno*, «Quaderni della Rassegna musicale», IV, pp. 26-60

ARRUGA F. L., *Incontri fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, Milano, Vita e Pensiero

BALDUINO A., *Bianchetti Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, X, pp. 49-51

BONACCORSI A. (a cura di), *Gioacchino Rossini*, Firenze, Olschki

CAPPUCCIO C., *Critici dell'età romantica*, Torino, UTET<sup>2</sup>

CELLA F., *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, Milano, Vita e Pensiero

CHURGIN B., *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, «JAMS», XXI, pp. 181-89

DE FUSCO R., *L'idea di architettura*, Milano

DIDEROT D., *Premier entretien sur le Fils naturel (1758)*, in ID. *Œuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Parigi, Garnier, p. 90

GABETTI R., *Ecclettismo*, in PORTOGHESI P. (a cura di), *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, 6 voll., Roma, Istituto Editoriale Romano, pp. 211-26

GATTI H., *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari, Adriatica

LIPPMANN F., *Per una esegesi dello stile rossiniano*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, n. 5, pp. 813-56

ID., *Sull'estetica di Rossini*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», nn. 4-6, pp. 62-69

MARTINOTTI S., *Musica e immagine: incontro di due arti*, *Quaderni della Rassegna musicale*, IV, pp. 61-84

PAREYSON L., *L'estetica di Kant*, Mursia, Milano

PARIGI L., *Rossini e le arti figurative*, «Quaderni della Rassegna musicale», IV, pp. 123-38

PESTELLI G., *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, «Quaderni della Rassegna Musicale», IV, pp. 105-21

PIRODDA G., *Mazzini e Tenca*, Padova, Liviana

*I Puritani*, Teatro La Fenice, Venezia, stagione lirica 1968/69

ROGNONI L., *Rossini* (1956), Torino, ERI

TOMMASEO N., *Opere*, a cura di M. Puppo, 2 voll., Firenze, Sansoni

1969

- ARTEAGA E., *Le rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente (1783-88)*, Bologna, Forni  
BERTACCHINI R., *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium  
CARPANI G., *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Haydn (1823<sup>2</sup>)*, rist. anast. Bologna, Forni  
ID., *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali (1824)*, rist. anast. Bologna, Forni  
CESAROTTI M., *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana (1785)*, a cura di M. Puppo, Milano, Marzorati  
CONATI M., *Il «Tedeschino»*, «L'Opera», IV, n. 1, pp. 191-208  
DELLA PERUTA F., *Scrittori politici dell'Ottocento, I., Giuseppe Mazzini e i democratici*, Milano-Napoli, Ricciardi  
FONDAZIONE G. CINI (a cura di), *Atti del 1° Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore 31 luglio-2 agosto 1966, Parma, Istituto di Studi Verdiani  
LIPPMANN F., *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit: Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Cologne and Vienna, Böhlau Verlag  
MILIZIA F., *Trattato completo, formale e materiale del teatro (1794)*, rist. anast. Bologna, Forni  
NETTI P., *The story of dance music*, New York, Greenwood Press  
ORIOLE G., *Teorici e critici romantici*, in E. CECCHI – N. SAPEGNO (a cura di), *Storia della letteratura italiana, VII, L'Ottocento*, Milano, Garzanti, pp. 161-91  
RUDAT E. M., *The aesthetic Ideas of Esteban de Arteaga: Origin, Meaning and Current Value*, Los Angeles, University of California  
SCHARLAU U., *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschrifsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barocks*, Marburg, Görlich & Waireschäuser  
SIEGEL J. P., *The Enlightenment and the Evolution of a Language of Signs in France and England*, «Journal of the History of Ideas», XXX, 1, pp. 96-115  
TENCA C., *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di G. Bernardi, Firenze, Sansoni  
VALSECCHI M. (a cura di), *I paesaggisti dell'800*, Milano, Bompiani/Electa  
*Verdi in Italia e nel mondo*, Atti del Primo Convegno Internazionale di Studi Verdiani, Parma, Istituto di Studi Verdiani  
ZOPPI S., *P.-L. Ginguené journaliste et critique littéraire. Textes choisis avec une introduction et des notes*, Torino, Giappichelli

1970

- ARGAN G. C., *Il gusto neoclassico*, «Storia dell'arte», 7/8, pp. 249-256  
BALDINI G., *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti  
BRAGAGLIA L., *Storia del libretto nel teatro in musica come testo e pretesto drammatico*, 3 voll., Roma, Trevi  
CLARK K., *Il Revival gotico. Un capitolo di storia del gusto (1962)*, Torino, Einaudi  
CORONA M., *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800-1825)*, Bari, Adriatica  
DALLA PICCOLA L., *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Suvini-Zerboni  
GEORGE K., *Rhythm in Drama*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press  
GOSSETT P., *Gioacchino Rossini and the conventions of composition*, «Acta musicologica», XLII, pp. 48-58  
ID., *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera*, Ph. D. diss., Princeton University  
HITCHCOCK H.-R., *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento (1958)*, Torino, Einaudi  
LANZI L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo (1809)*, Firenze, Cappucci  
MISSORI V., *Niccolò Tommaseo e Antonio Rosmini: Ricostruzione storica e problemi*, Milano, Marzorati

1971

- ADORNO T. W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi  
ASSUNTO R., *I teorici del Neoclassicismo*, «Bollettino C.I.S.A. Palladio», XIII (1971), pp. 64-74  
*Atti del II° congresso internazionale di studi verdiani*, Verona, Castelveccchio – Parma, Istituto di studi verdiani – Busseto, Villa Pallavicino 30 luglio-5 agosto 1969, Parma, Istituto di studi verdiani  
BLASIS C., *Studi sulle Arti Imitatrici (1844)*, rist. anast. Bologna, Forni  
DE GRADA R., *L'Ottocento europeo: arte e società*, Milano, Vangelista  
DE STEFANIS CICCONE S., *La questione della lingua nei periodici letterari del primo '800*, Firenze, Olschki  
FORSSMAN E., *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Stockholm, Almqvist & Wiksell  
FUBINI E., *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi  
GIOBERTI V., *Scritti letterari*, a cura di E. Travi, Milano, Marzorati  
LANDOW G. P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press  
LICHTENTAL P., *Estetica, ossia dottrina del bello e delle arti belle (1831)*, rist. anast. Bologna, AMIS 1971  
PILO G. M. (a cura di), *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, catalogo della mostra, Pordenone, Museo Civico Palazzo Ricchieri 4 Aprile – 30 Settembre 1971, Milano, Electa



- PISCITELLI GONNELLI G., *Boucheron Raimondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XIII, pp. 513-14
- PRAZ M., *Mnemosine, Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori
- PUPPI L., *La storiografia del Neoclassicismo*, «Bollettino C.I.S.A. Palladio», XIII (1971), pp. 92-106
- RICCI G., *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano, Bramante
- Romanticismo italiano. Saggi di storia e critica della letteratura*, Bari, Laterza
- ROSINI G., *La monaca di Monza. Storia del secolo XVII*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, Vallecchi
- ZECCA LATERZA A., *Bonifazio Asioli maestro e direttore della Real musica*, «Chigiana», n.s. XXVI-XXVII, 6-7, pp. 61-76
- ZORZI L. (a cura di), *I teatri pubblici di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, catalogo della mostra, Venezia, Biennale
- 1972
- BARBLAN G., *Beethoven in Lombardia nell'Ottocento*, «Nuova Rivista musicale italiana», VI, 1, pp. 3-61
- BAROCCHI P., *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze, D'Anna
- BOTTASSO E., *Brofferio Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XIV, pp. 408-13
- CHINI R., *Il «Poligrafo» e l'«Antipoligrafo». Polemiche letterarie nella Milano napoleonica*, «Giornale storico della Letteratura italiana», LXXXIX, pp. 97-105
- GOGGI G., *Francesco Saverio Salfi e la continuazione dell'Historie Littéraire d'Italie*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, vl. II, 1, pp. 351-407, e 2, pp. 641-702
- HÜTTINGER E., *Immagini e interpretazioni della Venezia dell'Ottocento*, «Paragone», XXIII, n. 271, pp. 26-50
- KOSELLECK R., *Critica illuminista e crisi della società borghese (1959)*, trad. it. di G. Panzieri, Bologna, Il Mulino
- MERRIT COX R., *Tómas de Iriarte*, New York, Twayne Publishers
- PADOAN M. L., *La scenografia del teatro "La Fenice" di Venezia nell'Ottocento*, tesi di laurea, relatore prof. C. Semenzatotesi Padova, Università degli Studi di Padova a. a. 1971-72
- PETROBELLI P., *Note sulla poetica di Bellini. A proposito de I puritani*, «Muzikološki Zbornik», VIII, pp. 70-85
- PETROCCHI G., *Il «Conciliatore» e le arti*, «La Cultura», X, 2, pp. 236-47
- RECCHILONGO B., *Cabianca Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XV, pp. 692-94
- ROMANELLI G., *Architetti e architetture a Venezia fra Ottocento e Novecento*, «Antichità viva», V, pp. 25-48.
- ROSSI L., *Il ballo alla Scala. 1778-1970*, Milano, Edizioni della Scala
- RYKWERT J., *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, Adelphi
- SCHLAEPFER E. S., *Temi e aspetti del romanzo storico italiano nella prima metà dell'Ottocento*, Oxford, Rüetschi
- SCHWEIZER N. R., *The Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteenth Century England and Germany*, Frankfurt a. M.-Bern, Lang
- TOZZI L., *Il balletto pantomimo del Settecento – Gaspare Angiolini*, L'Aquila, L. U. Japadre
- VENTURI L., *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi
- VISCONTI E., *Saggi di poetica romantica*, a cura di C. Saccenti, Milano, Ceschina
- ZANETTI M., *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri (1771)*, Venezia, Filippi Editore
- 1973
- ASSUNTO R., *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del Neoclassicismo europeo*, Milano, Mursia
- BINNI W., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni
- CARPANI G., *Lettere inedite a Isabella Teotochi Albrizzi (1805-1821)*, Firenze, Brunetti
- CASSI RAMELLI A., *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina
- CICOGNARA L., *Lettere ad Antonio Canova*, curata da G. Venturi, Urbino, Argalia
- «Il Conciliatore», scelta, introduzione e commento di V. Piscopo, Milano, Signorelli
- DE LUCA I. (a cura di), *Carteggio inedito Tenca-Camerini. La vita letteraria in Piemonte e in Lombardia nel decennio 1850-1859*, Milano-Napoli, Ricciardi
- FINSCHER L., *Gluck e la tradizione dell'opera seria. Il problema del lieto fine nei drammi della riforma*, «Chigiana», n.s. XXX, 10, pp. 263-74
- JANNUZZI L., *Carteggio Tenca-Maffei*, Milano, Ceschina
- ODDONE E. (a cura di), *Il Conciliatore*, Treviso, Canova
- AMOROSO G., *Giovanni Prati. Voci borghesi e tensione romantica*, Napoli, Giannini
- RUSSOLI F., *Accademia Carrara: galleria di belle arti in Bergamo: catalogo ufficiale*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche
- SPONGANO R., *Le prime interpretazioni dei "Promessi Sposi" (1947)*, Bologna, Patron<sup>2</sup>
- Studi Canoviani*, Roma, Bulzoni
- TAFURI M., *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari
- TOZZI L., *La poetica angioliniana del balletto pantomimo*, «Chigiana», n.s. XXX, 10, pp. 487-500

1974

- AA. VV., *Giordani nel II centenario della nascita*, Atti del convegno di Studi, Piacenza 16-18 marzo 1974, Piacenza, Cassa di Risparmio
- ARGAN G. C. (a cura di), *Il Revival*, Milano, Mazzotta
- Atti del III° congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, Piccola Scala 12-17 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani
- BAROCCHI P., NICOLODI F., PINTO S., *Romanticismo storico*, catalogo della mostra Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti dicembre 1973 – febbraio 1974, Firenze, Centro Di
- BENEDETTI A., *Le traduzioni italiane da Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki
- BERENGO M., *Intellettuali e organizzazione della cultura nell'età della Restaurazione*, in *La Restaurazione in Italia. Strutture e ideologie*, Atti del XLVII congresso di storia del Risorgimento Italiano, Cosenza 15-19 settembre 1974, Milano, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, pp. 297-307
- BERNABEI F., *Pietro Selvatico. Nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza
- BOVERO A., *Camuccini Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XVII, pp. 627-30
- CELLA S., *Profilo storico del giornalismo delle Venezie*, Padova, Liviana
- D'AMICO F., *L'opera teatrale di Gioacchino Rossini*, Roma, Elia
- FABBRI P., *Storia dell'opera e storia d'Italia*, «Rivista italiana di musicologia», IX, pp. 3-17
- GUEST I., *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina* (1956), London, Dance Books
- LEE R. W., *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* (1940), Firenze, Sansoni
- MAGNANI G., *Giornalismo e attività letteraria dell'Ottocento*, Firenze, Capitini
- MANGINI N., *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia
- MENÉNDEZ PELAYO M., *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), Madrid, C.S.I.C.<sup>4</sup>
- MILA M., *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI
- PAVAN M., *Antonio Canova e il problema dei Cavalli di S. Marco*, «Ateneo Veneto», n.s. XII, pp. 83-111
- ID., *Antonio Canova e la discussione sugli «Elgin Marbles»*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. XXI-XXII, pp. 219-344
- PRAZ M., *Gusto Neoclassico* (1939), Milano, Rizzoli<sup>3</sup>
- RAIMONDI E., *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi
- TURCHI R., *Paride Zajotti e la Biblioteca Italiana*, Padova, Liviana
- UMBERTO A., *Fumagalli Ignazio*, in ID. (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, 10 voll., Torino, 1972-76, V, p. 168
- VIALE FERRERO M., *Per Rossini: un primo tentativo di iconografia scenografica*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», nn. 2-3, pp. 9-36
- WINTER M. H., *The pre-romantic ballet*, Londra, Pitman

1975

- AMBROSOLI L., *Cantù Ignazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XVIII, pp. 344-46
- BALDACCI L. – NEGRI G. (a cura di), *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti
- BELLORINI E. (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)* (1943), reprint a cura di A. M. Mutterle, I, Roma-Bari, Laterza
- BENTIVOGLI B., *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, «Italianistica», II, pp. 330-41
- BERENGO M., *Cantù Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XVIII, pp. 336-44
- BRIZIO A. M., DALAI EMILIANI M., ROSCI M. ET AL. (a cura di), *Mostra dei Maestri di Brera (1776 – 1859)*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente febbraio 1975 – aprile 1976, Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente
- FRANCE A., *Gli Dei hanno sete*, Torino, Einaudi
- GOZZOLI M. C., ROSCI M., *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Paesaggi e vedute 1800-1859*, Milano, Görlich
- LESSING G. E., *Drammaturgia d'Amburgo*, Amburgo (1767-69), a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni
- LUCIANI P., *Le macchine romanzesche di C. Varese*, «Italianistica», 3/IV, pp. 548-81
- Musei e Gallerie di Milano – Museo Teatrale alla Scala*, vl. III, Milano, Electa
- ODDONE E. (a cura di), *La Biblioteca Italiana*, Treviso, Canova
- OSBORNE C., *Tutte le opere di Verdi. Guida critica* (1969), Milano, Mursia
- PATETTA L., *L'architettura dell'Ecllettismo. Fonti, teorie, modelli. 1750-1900*, Milano, Mazzotta
- PETROCCHI G., *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore
- STEGAGNO PICCHIO L., voce *Iriarte Tomás de*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 31 vll., Roma, Le Maschere 1975, VI, coll. 603-606
- VIGORELLI G. (a cura di), *Manzoni pro e contro*, 3 vll., Milano, Istituto di Propaganda Libreria

1976

- BERNABEI F., *Teorie ed immagini dell'arte nella prima età industriale*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», I, pp. 1-31
- BRANCA V., CACCIA E., GALIMBERTI G. (a cura di), *Manzoni, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki
- CORTI M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani
- De ANGELIS M., *Presenza di Rossini a Firenze e in Toscana durante l'epoca granducale*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», nn. 1-2, pp. 39-60
- FABRIZI A., *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII, pp. 136-55
- FRANCASTEL P., *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli
- GOSSETT P., *The Tragic Finale of Tancredi*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», nn. 1-3, pp. 5-79
- GRANA G. (a cura di), *I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati
- LA TORRE A., *Diderot, la teoria e la pratica dell'arte*, Roma, Bulzoni
- LUKÁCS G., *Il dramma moderno* (1911), Milano, SugarCo
- MAROLDA P., *La discussione sul melodramma nel "Trattato del teatro" di F. Milizia*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXX, 2, pp. 13-19
- MONTEVERDI M. (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala, III: Scenografi*, Milano, Electa
- NEGRI R., *Carcano Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XIX, pp. 740-42
- NICASTRO A., *Il ruolo dell'intellettuale e del musicista tra rivoluzione e restaurazione*, «Chigiana», n.s. XXXIII, 13, pp. 199-210
- PAVANELLO G., *L'opera completa del Canova*, Milano 1976
- Pelagio Palagi artista e collezionista*, catalogo della mostra, Bologna aprile – settembre 1976, Torino novembre – febbraio 1977, Bologna, Grafis
- SELVATICO P. E., *Guida di Padova e dei principali suoi contorni* (1869), Bologna, Forni
- TAGLIAVENTI I., *Viollet-le-Duc e la cultura dei revivals*, Bologna, Patron
- VECCHI G., *Le idee estetiche musicali in Italia nel primo Ottocento e l'Estetica di P. Lichtenthal (1831) e di R. Boucheron (1842)*, «Quadrivium», XVII, 2, pp. 5-39
- VECCHI G. – PADOAN M., *Pensiero romantico, estetica musicale e melodramma italiano. Due studi*, Bologna, AMIS

1977

- AA. VV., *Il Lombardo-Veneto (1815-1866) sotto il profilo culturale, economico-sociale*, Atti del convegno di Mantova, Mantova, Accademia Virgiliana
- AMOROSO G., *Scritti inediti e rari di Giovanni Prati*, Bologna, Cappelli
- BARBLAN G. e BASSO A. (a cura di), *Storia dell'opera*, 3 vll., Torino, UTET
- BELLINA A. L., *Rassegna di studi sul libretto d'opera (1965-75)*, «Lettere italiane», XXIX, pp. 81-105
- BEZZOLA G., *La "Rivista Europea" 1838 ma 1844/1847*, «La Nuova Rivista Europea. Lettere e arti/cultura e politica», I, n. 1, pp. 12-19
- BRANCA V. e PETROCCHI G. (a cura di), *Niccolò Tommaseo nel centenario della sua morte*, Firenze, Olschki
- DAHLHAUS C., *Fondamenti di una storiografia musicale* (1977), Fiesole, Discanto
- Id., *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia
- DAL BECCARO F., *Carrer Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XX, pp. 730-737
- DELLA TORRE REZZONICO C. C., *Opere poetiche*, a cura di E. Guagnini, Ravenna, Longo
- DI BELGIOJOSO C., *Il 1848 a Milano e a Venezia*, prefazione di S. Bortone, Milano, Feltrinelli
- Giuditta Pasta, i suoi tempi e Saronno*, catalogo della mostra, Saronno, Biblioteca Civica di Saronno
- GOSSETT P., *The Tragic Finale of Rossini's 'Tancredi'*, Pesaro, Fondazione Rossini
- LA SALVIA S., *Giornalismo lombardo: gli Annali universali di statistica (1824-1844)*, Napoli, Elia
- MARCHI G. P., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XX, 1977, pp. 583-85
- MAZZI G. (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova settembre 1977, Padova, Liviana
- MAZZINI G., *Filosofia della musica. Della fatalità considerata come elemento drammatico. Moto letterario in Italia (1836-1837)*, a cura di M. De Angelis, Rimini-Firenze, Guaraldi
- MITCHELL J., *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*, Birmingham, Alabama, University Press of Alabama
- PAVAN M., *Antichità classica e pensiero moderno*, Firenze, La Nuova Italia
- PAVANELLO G., *L'Ottocento*, in ZAVA BOCCAZZI F., PAVANELLO G. (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Alfieri pp. 105-120
- PEDROCCO G. – SALVADORI, *La Civiltà di Venezia*, Venezia, Stamperia di Venezia
- PESTELLI G. (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi
- PINI V. (a cura di), *Giuditta Pasta: i suoi tempi e Saronno*, Saronno, Biblioteca civica
- PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1942<sup>2</sup>), Firenze, Sansoni

RICCI G., *Duecento anni di Teatro alla Scala. La Scenografia*, Gorle/Bergamo, Gutenberg  
 ROGNONI L., *Gioacchino Rossini* (1968), Torino, Einaudi  
 ROMANELLI G., *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina  
 SCHLEGEL A. W., *Corso di letteratura drammatica* (1809), a cura di M. Puppo, Genova, Il melangolo  
 SCHLOSSER MAGNINO J., *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (1924), ed. it. aggiornata da O. Kurz, Firenze, La Nuova Italia  
 TOMASI DI LAMPEDUSA G., *Lezioni su Stendhal*, Palermo, Sellerio  
 ZACCARIA V., *Lettere inedite di Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di SS. LL. AA.», LXXXIX, pp. 127-49  
 ZORZI A., *Venezia scomparsa*, 2 vll., Milano, Electa  
 ZORZI L., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi

1978

BALSANO M. A., "Le Haydine" di Carpani ovvero lettere per la salvezza della musica, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, pp. 317-41  
 BAROCCHI P. (a cura di), *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833, V: Appendice. Inediti – Carteggi – Indici – Nota Critica*, Firenze, S.P.E.S.  
 BASEVI A., *Studio sulle opere di G. Verdi* (1859), Bologna, Forni  
 BONACCORSI A., *Gioacchino Rossini*, Firenze, Olschki  
 CASINI C., *L'Ottocento II*, in SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA, *Storia della musica*, Torino, VIII, pp. 89-162  
*Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere  
 DAHLHAUS C., *L'estetica musicale romantica e il classicismo viennese*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, 2, pp. 41-55  
 DIDEROT D., *Lettre sur les sourds et muets* [1751], in ID., *Œuvres complètes*, éd. par J. Varloot, Paris, Hermann 1978, IV, pp. 131-233  
 FEDERICI D. M., *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia* (1803), rist. anast. Bologna, Forni  
 FINSCHER L., *Il concetto di classico nella musica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, 2, pp. 11-39  
 MARCIALIS M. T., *Fontenelle: un filosofo mondano*, Sassari, Gallizzi  
 GOMBRICH E. – HOCHBERG J. – BLACK M., *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Torino, Einaudi  
 GONNELLI MANETTI M. P. – BALDINI U. – MASINI P. C. (a cura di), *Il Ritratto nell'Ottocento: dipinti, disegni, incisioni*, Firenze, Gonnelli  
 HIESINGER U., *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, «The Art Bulletin», LX, 2, pp. 297-320  
 LARRARULO L., *Il romanzo storico*, Roma, Editori Riuniti  
 MAZZA B., *Jappelli a Padova*, Padova, Liviana  
 MAZZOCCA F. (a cura di), *Neoclassico e Troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, Firenze, Centro Di  
 MEDICI M. e CONATI M. (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, 2 vll., Parma, Istituto nazionale di studi verdiani  
 MELLI G., *Immagine e ruolo del letterato romantico nel «Conciliatore»*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXII, pp. 18-44  
 MURARO M. T. (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, 2 voll., Firenze, Olschki  
 SCHIAVO R., *Luci sull'Eretnio*, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza  
 VITALE M., *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo

1979

ADORNO TH. W., *Parva Aesthetica: saggi 1958-1967* (1967), Milano, Feltrinelli  
 ARGAN G. C. – ROMANELLI G. D. – SCARABELLO G., *Canova, Cicognara, Foscolo*, Venezia, Arsenale  
 BERNABEI F., *Lusinghe della grazia, corrucci del sublime: Cicognara e Tommaseo*, «Arte veneta», XXXIII, pp. 111-18  
 BIZZOCHI R., *La Biblioteca Italiana e la cultura della restaurazione: 1816 – 1825*, Milano, F. Angeli  
 CALCATERRA C. (a cura di), *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, nuova ed. ampliata a cura di M. Scotti, Torino, UTET<sup>2</sup>  
 CATRONUOVO V. e TRANFAGLIA N. (a cura di), *La stampa italiana del Risorgimento*, II, Roma-Bari, Laterza  
 CESARI G. – LUZIO A. (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi* (1913), Bologna, Forni  
 D'ARONCO G., *Il Berchet e la nuova poesia "popolare". Guida a una lettura di Grisostomo*, Udine, Del Bianco  
 DEGRADA F., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 vll., Fiesole, Discanto Edizioni  
 FOSCOLO U., *La letteratura italiana*, a cura di M. A. Manacorda, Torino, Einaudi  
 GRASSI L., *Teorici e storia della critica d'arte*, II, *Il Settecento in Italia*, Roma, Multigrafica Editrice  
*Itinerari. Contributi di storia dell'arte in memoria di M. L. Ferrari Boschetto*, Firenze, Spes  
 KOSELLECK R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* (1979), Genova, Marietti

- LAVAGETTO M., *Un caso di censura. Il «Rigoletto»*, Milano, Il Formichiere
- MANGINI N., *Drammaturgia e spettacolo fra Settecento e Ottocento*, Padova, Liviana
- MOTTOLA MOLFINO A. ET AL. (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879*, Catalogo della mostra, Milano, Il Museo
- MURA A. M., *Il pubblico e la fruizione*, i in *Storia dell'arte italiana* G. PREVITALI (a cura di), parte prima, 2.1, Torino, Einaudi, pp. 265-315
- Norma, come nasce uno spettacolo*, Milano, Edizioni di musica viva
- OTTAVI CAVINA A. (a cura di), *L'età neoclassica a Faenza 1780-1820*, Bologna, Alfa
- PECORELLA VERGNANO L., BOZZOLI M. C. e MAZZOCCA F. (a cura di), *Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te (Cesare Cantù, Margherita Pusterla, 1838): stampe romantiche a Brera*, Catalogo della mostra, Firenze, Centro Di
- Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile. Redazioni inedite 1819-1822. Edizioni a stampa 1833-1838*, a cura di A. M. Mutterle, Bari, Laterza
- SCOTTI A., *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Centro Di
- SEGRE C., *Generi*, in *Enciclopedia*, 16 vll., Torino, Einaudi, VI, pp. 564-85
- SPALLETTI E. *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana* G. PREVITALI (a cura di), parte prima, 2.1, Torino, Einaudi, pp. 417-84
- TINTORI G., *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, Gorle, Grafica Gutemberg
- ZECCA LATERZA A., *Catalogo dei periodici musicali delle biblioteche lombarde*, Milano, Conservatorio di musica G. Verdi
- ZORZI L., *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in ZERI F. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Parte I: *Materiali e problemi, Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, pp. 421-62
- 1980
- BERENGO M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi
- BERNABEI F., *Pietro Selvatico: cent'anni dopo*, «Arte Veneta», XXXIV, pp. 138-46
- BORLENGHI A., *Il successo contrastato dei 'Promessi Sposi' e altri studi sull'Ottocento italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi
- CICOGLIA E. A., *Saggio di Bibliografia Veneziana (1847)*, rist. anast. Bologna, Forni
- DAHLHAUS C., *Fondamenti di storiografia musicale (1977)*, Fiesole, Discanto Edizioni
- ID., *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia
- ID., *Storia europea della musica nell'età del classicismo viennese*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, 4, pp. 499-516
- DALLAPICCOLA L., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Milano, Il Saggiatore
- DE GENNARO M., *La posizione di E. Visconti nella cultura romantica*, Bari, Laterza
- FELLINGER I., *Periodicals*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan<sup>6</sup>, XIV, pp. 407-535
- FERRARI L. (a cura di), *Verdi e la Fenice: Ernani, Attila, Rigoletto, Traviata, Simon Boccanegra*, Milano, Electa
- FRIED M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press,
- GRANDI R. (a cura di), *I concorsi curlandesi. Bologna, Accademia di Belle Arti 1785-1870*, Bologna, La Galleria
- JOST F., *Ut sculptura poësis: litterature et ars plastiques*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXCIII, pp. 1722-29
- KERMODE F., *Il classico*, Roma, Lerici
- Lettere sulla Danza di JEAN GEORGE NOVERRE*, a cura di A. Testa, Roma, Di Giacomo Editore
- MELLINI G. I., *Un banchiere milanese dell'Ottocento per le arti: il cavaliere Ambrogio Uboldo*, «Paradigma», IV
- MILA M., *L'arte di Verdi (1958)*, Torino, Einaudi
- MONTANI G., *Scritti letterari*, a cura di A. Ferraris, Torino, Einaudi
- La Passion*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», n. 21, p. 25
- PUPPI L., *Il Caffè Pedrocchi in Padova*, Vicenza, Neri Pozza
- PUPPO M., *Poetica e poesia di Niccolò Tommaseo*, Roma, Bonacci
- SELVATICO P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni (1847)*, rist. anst. Bologna, Forni
- SERRAVEZZA A. (a cura di), *La sociologia della musica*, Torino, EDT
- TIMPANARO S., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi
- ID., *Cesari Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XXIV, pp. 151-58
- TISSONI R., *La "Biblioteca Italiana" e la cultura della Restaurazione nel Lombardo – Veneto*, «Studi storici», 2, pp. 421-36
- VIALE FERRERO M., *Scenografi scaligeri tra Settecento e Ottocento*, Milano, Minerva

- AA.VV., *Istituzioni e strutture espositive in Italia, secolo XIX, Milano, Torino*, «Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte», I, Pisa, Scuola Normale Superiore ADAMO M. R. – LIPPMANN F., *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI
- AA. VV., *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, Firenze, SPES
- AMBROSE M., *Walter Scott, Italian Opera and Romantic Stage-Setting*, «Italian Studies», XXXVI, pp. 58-78;
- BELLINA A. L. – PIZZAMIGLIO G., *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, «Lettere Italiane», XXXIII, 3, pp. 350-84
- CASINI C., *Verdi*, Milano, Rusconi
- CATTANEO C., *Scritti letterari*, a cura di P. Treves, 2 vll., Firenze, Le Monnier
- CATTIN G. (a cura di), *Francescantonio Vallotti nel II centenario della morte (1780 – 1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici*, Padova, Messaggero
- CIOFFI R., *La ragione dell'arte. Teoria critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli, Liguori
- CONATI M., *Interviste e incontri con Verdi* (1980), Milano, Il Formichiere<sup>2</sup>
- CORDIÉ P., *Ritratto di Giovanni Rosini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XI, 2, pp. 523-68
- FABBRI P., *Le memorie teatrali di Carlo Ritorni*, «Rossiniste de 1815», «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», nn. 1-3, pp. 85-128
- FRIED M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Los Angeles-London, Berkeley
- GUANTI G. (a cura di) *Romanticismo e Musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT
- HASKELL F. (a cura di), *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX e XX*, Bologna, CLUEB
- HEARTZ D. and WADE B. (ed. by), *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel, Bärenreiter
- HERDER J. G., *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità* (1774), a cura di F. Venturi, Torino, Einaudi
- KIMBELL D. R. B., *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press
- MAZZOCCA F., *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, ZERI F. (a cura di), parte terza, *Situazioni momenti indagati*, 2.2, Torino, Einaudi, pp. 323-420
- MONDINI M. e ZANI C. (a cura di), *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Brescia, Grafo
- PAVANELLO G., *L'Opera completa del Canova*, Milano, Rizzoli
- PORTINARI F., *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, Mursia
- PRAZ M., *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi
- SARTORI P., *La critica d'arte nella "Rivista europea", 1838-1847*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a. a. 1980-1981
- SERGADINI M., *Le Rossiniane di Giuseppe Carcano ed altri scritti epistolari*, «Chigiana», XIV, pp. 53-67
- SMITH P. J., *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni
- ZIINO A., *La "Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana" (Venezia 1811) di Giovanni Agostino Perotti ed una lettera inedita di Giovanni Paisiello*, «Quadrivium», XXII, 1, pp. 201-13
- 1982
- BARIZZA S., *Il Comune di Venezia 1806-1946: L'istituzione, il territorio. Guida-inventario dell'archivio municipale*, Venezia, Comune di Venezia
- BERNABEI F., *Critici d'arte nella «Rivista Europea» (1838-1847)*, «Atti dell'Istituto Veneto di SS. LL. AA.», CXL, pp. 115-32
- ID., *La vita artistica nella società ottocentesca*, in *Storia d'Italia e d'Europa*, Milano, Jaca Book, VI, pp. 499-529.
- BIANCONI L., *Il Seicento*, Torino, EDT
- BONORA E., *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Milano, Feltrinelli
- BOSSI G., *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, S.P.E.S.
- BOTTONI L., *Drammaturgia e sistemi letterari nel «Conciliatore»*, «Lettere italiane», XXXIV, 1, pp. 61-79
- CHIADES A., *Un giornale, una storia: il Monitor di Treviso, 1807-1813*, Treviso, Crich
- CONATI M. e PAVARINI M. (a cura di), *Orchestra in Emilia Romagna*, Parma, Orchestra sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"
- DE MARINIS M., *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani
- DI BENEDETTO R., *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, «Analecta Musicologica», XXI, pp. 421-32
- FOLENA G., *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, ivi, pp. 236-62
- GOLDIN D., *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, ivi, pp. 128-91
- MAZZI G. (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, 2 vll., Padova, Liviana Editrice
- MELLINI G. L., *Francesco Podesti, Roma 1825*, «Labyrinthos», I, 1/2, pp. 112-23
- MILESI G., *Dizionario degli incisori*, saggio di bibliografia ragionata a cura di Paolo Bellini, Bergamo, Minerva Italica

- NICASTRO A., *Il melodramma e gli italiani*, Milano, Rusconi
- PADUANO G., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo, Sellerio
- PERRY M., *Antonio Saquirico, art merchant of Venice*, «Labyrinthos», I, nn. 1-2, pp. 67-111
- PINTO S., *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, ZERI F. (a cura di), parte II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, 2.2: *Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi, pp. 793-1079
- PUPINO A. R., «*Il vero solo è bello*». *Manzoni tra retorica e logica*, Bologna, Il Mulino
- ROMANELLI G. D., *Cicognara Leopoldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XXV, 1981, pp. 419-21
- RUSKIN J., *Le pietre di Venezia (1851-53)*, Milano, Mondadori
- VAUGHAN W., *L'arte romantica*, Milano, Mazzotta

1983

- Il teatro italiano*, V, *Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, Torino, Einaudi
- BARBALAN G. – ZANOLINI B., *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo
- BAROLO M. T., *Note alle memorie di Francesco Podesti*, «Labyrinthos», II, 3/4, pp. 128-96
- BOZZOLI M. C. e MAZZOCCA F. (a cura di), *Hayez*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale – Sala delle Cariatidi Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera novembre 1983 – febbraio 1984, Milano, Electa
- CAGLI B., *Ut pictura musica*, «Notizie da Palazzo Albani», XII, nn. 1-2, pp. 287-91
- CICOGLIA E. A., *Delle Iscrizioni Veneziane (1853)*, 6 vll., rist. anast. Bologna, Forni
- CONATI M., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore
- DALLA COSTA M., *La Basilica di S. Marco e i restauri dell'Ottocento. Le idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le "Osservazioni" di A. P. Zorzi*, Venezia, La Stamperia di Venezia
- DE STEFANIS CICCONE S., BONOMI I., MASINI A., *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento*, 5 vll., I, Pisa, Giardini
- DI BENEDETTO R., *Classicismo*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, I: *Il Lessico*, Torino, UTET, pp. 571-81
- FAVARETTO I., *La tradizione del Laocoonte nel Veneto*, «Atti dell'Istituto Veneto di SS. LL. AA.», CXLI, pp. 85-92
- FOLENA G., (a cura di), *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi
- GADAMER H. G., *Verità e metodo (1960)*, Milano, Bompiani
- GRANDI R. (a cura di), *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis
- NUTINI S., *Vincenzo Cuoco e il "Redattore cisalpino"*, «Risorgimento», XLVII (1983), 2, pp. 114-31
- PAVANELLO G. e ROMANELLI G. (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra, Venezia, Milano.
- ROSSETTO S., *Il «Giornale delle scienze e lettere delle Provincie venete» (la difesa della tradizione linguistica nel primo Ottocento)*, «Rivista Accademie e Biblioteche d'Italia», LI, nn. 4-5, pp. 318-25
- SALA DI FELICE E., *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Roma, F. Angeli
- TANI G., *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, 3 voll., Firenze, Olschki
- TINTORI G., *Bellini*, Milano, Rusconi
- VIALE FERRERO M., *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo

1984

- ASSUNTO R., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, Edizioni Novecento
- ID., *Verità e bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia neoclassica e primoromantica*, Roma, Quasar
- BENEVOLO L., *Introduzione all'architettura*, Bari, Laterza
- BLACK J., *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburgh, The University Press
- BORDINI S., *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma
- CARETTI L., *Manzoni. Guida storica e critica (1976)*, Bari, Laterza<sup>3</sup>
- Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La Quadreria e la Biblioteca di Padre Martini*, Bologna, Nuova Alfa
- DE PAZ A., *Il sublime nell'estetica e nella pittura romantica: Note tematiche e letture testuali*, «Studi di estetica», XII, 1-2, pp. 209-236
- ID. *La rivoluzione romantica: poetiche, estetiche, ideologie*, Napoli, Liguori
- DE STEFANIS CICCONE S., BONOMI I., MASINI A., *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento*, 5 vll., II-V, Pisa, Giardini
- DIDEROT D., *Lettera sui sordomuti (1751)*, a cura di E. Franzini, Milano, Guandi
- DOMBROSKI R. S., *L'apologia del vero. Lettura ed interpretazione dei 'Promessi Sposi'*, Padova, Liviana
- FARINELLI G., *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria

- GIORDANI P., *Pagine scelte*, a cura di G. Fortini, Piacenza
- GRONDA G., *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini
- HONOUR H., *Il Romanticismo*, Milano, Ed. di Comunità
- MAZZA B. (a cura di), *Il Caffè Pedrocchi in Padova: un luogo per la società civile*, catalogo della mostra, Padova, Signum
- HASKELL F. – PENNY N., *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica* (1981), Torino, Einaudi
- MARTINOTTI S., *Le Capitali della musica: Milano*, Milano, Silvana
- MAZZA B. e PUPPI L., *Guida storica al caffè Pedrocchi di Padova*, Padova, Liviana
- MAZZOCCA F. (a cura di), *Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno: episodi di vita risorgimentale*, Milano, Gallerie Salamon Agustoni Algranti
- MILLOSS A., *La lezione di Salvatore Viganò*, «La danza italiana», I, pp. 7-19
- MOMIGLIANO A., *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi
- MONTEVERDI M., *La pittura italiana dell'Ottocento* (1974), Busto Arsizio, Bramante Editrice<sup>2</sup>
- PINELLI A., *L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatrici del gusto neoclassico*, in AA. VV., *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Atti del convegno, Frankfurt am Main 24-26 novembre 1982, Berlin, Gebr. Mann Verlag, pp. 193-206
- RAIMONDI E., *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino
- RESTA A. (a cura di), *Giovanni Prati a cento anni dalla morte*, Atti del convegno, Terme di Comano – Trento 11-12 maggio 1984, Trento, Nuova Stampa Rapida
- ROBINSON M. F., *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, Venezia, Marsilio
- ROMANELLI G. (a cura di), *Venezia Vienna*, Milano, Banca Cattolica del Veneto-Electa
- ROSEN D. and PORTER A. (ed. by), *Verdi's "Macbeth": A Sourcebook*, Cambridge-New York, Cambridge University Press-Norton
- ROSENBLUM R., *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo* (1967), Roma, NIS
- ROSENKRANZ K., *Eстетica del brutto*, a cura di R. Bodei, Bologna, Il Mulino
- ROSSETTI F., *Della vita e delle opere di Simone Stratico*, Venezia 1876; P. DEL NEGRO, *I "Pensieri di Simone Stratico sull'Università di Padova" (1760)*, «Quaderni per la Storia dell'Università di Padova», XVII, pp. 32-79
- ROSSINI G., *Lettere*, raccolte e annotate per cura di F. e G. G. Mazzantini – G. Manis (1902), Firenze, Passigli
- TAMBURINI E., *Il luogo teatrale nella trattatistica dell'Ottocento. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni
- VILLARI P., *Carlo Tenca*, Milano, Zanichelli
- ZIINO A., *Luigi Romanelli ed il mito del classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, «Chigiana», n.s. XXXVI, pp. 173-215
- 1985
- Armida*, Programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice
- ARNALDI G. e PASTORE STOCCHI M. (a cura di), *Storia della cultura Veneta. 5/1*, Vicenza, Neri Pozza
- BARILLI B., *Il paese del melodramma*, Torino, Einaudi
- BELLAVITIS G. e ROMANELLI G., *Venezia*, Roma-Bari, Laterza
- BELLINA A. L. e BRIZI B., *Il melodramma*, in ARNALDI G. e PASTORI STOCCHI M. (a cura di), *Storia della cultura veneta, V/1: Il Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 337-400
- BINNI W., *Preromanticismo italiano*, Roma-Bari, Laterza
- BUDDEN J., *Le opere di Verdi*, 3 voll., I (1973), *Da "Oberto" a "Rigoletto"*, Torino, EDT
- BUZZONI A., *Torquato Tasso. Letteratura musica teatro arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa
- DEL NEGRO P., *I Periodici dell'antico regime della Biblioteca civica di Padova*, «Bollettino del Museo civico», LXXIV, pp. 175-221
- FABBRI P., *Perché la storia dell'opera italiana?*, «Musica/Realtà», XVII, pp. 29-48
- FALQUI L., *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento: Nazareni, Preraffaelliti, Rosa+Croce, Nabis*, Firenze, Alinea
- FAZIO E., *Bottesini, i salotti privati e le società cameristiche e orchestrali italiane nell'800*, Roma-Torino, ERI
- FOSCOLO U., *Poesie e carmi. Poesie – Dei sepolcri – poesie postume – Le Grazie*, a cura di F. Pagliai – G. Folena – M. Scotti, Firenze, Le Monnier
- GOLDIN D., *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi
- HASKELL F., *Mecenati e Pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca* (1963), Firenze, Sansoni
- HOFFMANN ERNS T. A., *Poeta e compositore*, Ravenna, Discanto
- ID., *Dieci anni di studi sulle fonti per la storia materiale dell'opera italiana nell'Ottocento*, «Rivista italiana di musicologia», XX, n. 1, pp. 124-163
- ISTITUTO PER LA STORIA DEL RISORGIMENTO ITALIANO COMITATO DI TREVISO (a cura di), *Il Veneto e Treviso tra Settecento e Ottocento*, Treviso, Comune di Treviso
- KRISELLER P. O., *Il sistema moderno delle arti*, a cura di P. Bagni, Firenze, Alinea



- LEVI D., *Strutture espositive a Trieste dal 1829 al 1847*, «Annali della Scuola Superiore di Pisa», serie III, XV, pp. 233-301
- MASSARO M. N., *Il ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova*, «Acta Musicologica», LVII, 2, pp. 215-75
- MAZZOCCA F., *Quale Manzoni? Vicende figurative dei 'Promessi Sposi'*, Milano, Il Saggiatore
- MONSARA R. M., *Niccolò Tommaseo e la crisi del Romanticismo*, Bari, Laterza
- MORENI C., *Vita musicale a Milano, 1837-1866: Gustavo Adolfo Nosedà: collezionista e compositore*, Milano, Amici della Scala
- NEGRELLI G. (a cura di), *La Favilla (1836-46). Pagine scelte della rivista*, Udine, Del Bianco
- PALAZZOLO M. I., *I salotti di cultura dell'Italia dell'Ottocento: scene e modelli*, Milano, F. Angeli
- PECCHIO G., *Della produzione letteraria*, Pordenone, Studio Tesi
- RAIMONDI E., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino
- ROSSELLI J., *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento* (1984), Torino, EDT
- ROUSSEAU J.-J., *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di G. Gentile, Napoli, Guida
- SALA DI FELICE E. e SANNIA NOWÉ L. (a cura di), *Metastasio e il melodramma*, Atti del seminario di studi, Cagliari 29-30 ottobre 1982, Padova, Liviana
- SASPORTES J., *Noverre in Italia*, «La danza italiana», n. 2, pp. 39-66
- SCOTT B. L., *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi 1810-1850*, PhD. Diss., University of Pennsylvania
- SIMMEL G., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Bologna, Il Mulino
- Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria
- VERTI R., *Dieci anni di studi sulle fonti per la storia materiale dell'opera italiana nell'Ottocento*, «Rivista italiana di musicologia», XX, pp. 124-63
- ID., *The "Indice de' teatrali spettacoli", Milan, Venice, Rome 1764-1823*, «Periodica Musica», III, pp. 1-7
- VERDI G., *Ernani*, ed. by C. Gallico, Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi
- VILLARI E., *Storie su storie: indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Vicenza, Neri Pozza
- ZORZI A., *Venezia Austriaca 1798-1866*, Roma-Bari, Laterza
- 1985-94
- MANCINI F., MURARO M. T., POVOLEDO E. (a cura di), *I Teatri del Veneto*, 5 vll., Venezia, Corbo e Fiore
- 1986
- ARNALDI G. e PASTORE STOCCHI M. (a cura di), *Storia della cultura veneta*, V/2, *Il Settecento*, Vicenza, Neri Pozza
- ID. (a cura di), *Storia della cultura veneta*, VI, *L'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza
- BERNABEI F., *Venezia roman(t)ica e gotica*, «Artibus et Historiae», VII, 13, pp. 113-25
- BIANCONI L. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino
- BRUGNOLI P. (a cura di), *La Pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, Verona Banca Popolare di Verona
- BUDDEN J., *Le opere di Verdi*, 3 vll., II (1978), *Dal "Trovatore" alla "Forza del destino"*, Torino, EDT
- DONADELLO R., *Il Tito Livio dalla sua istituzione all'unione di Venezia all'Italia: 1819-1866*, «Ginnasio Liceo Tito Livio, Annuario 1985-86», pp. 105-12
- GIAZOTTO R., *Maria Malibran*, Torino, ERI
- GIUSTI R., *Dandolo Tullio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XXXII, pp. 507-09
- HARWOOD G. W., *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, «19<sup>th</sup> Century Music», X, pp. 108-34
- LIPPMANN F., *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori
- Lorenzoni Adriano*, in BASSO A. (a cura di), *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, 16 vll., Torino, UTET, IV, p. 497
- MARETTO P., *La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Padova, Marsilio
- MONSAGRATI G. – PULCE G., *Dall'Ongaro Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XXXII, pp. 138-43
- MURARO M. T. (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki
- Nell'età del Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale settembre-novembre 1986, Bologna, Nuova Alfa Editoriale
- SOLERO A., *La mente di G. Rovani*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a.a. 1985-86
- SPETSIERI BESCHI C. e LUCATELLI E., *Risorgimento greco e filellenismo italiano: lotte, cultura, arte*, Roma, Ed. Del Sole
- VITALE M., *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi
- VON CHRIST K. – MOMIGLIANO A. (a cura di), *L'Antichità nell'Ottocento in Italia e Germania*, Atti della settimana di studi, 1-5 settembre 1986, Bologna, Mulino

ZACCARIA M. C., *Purismo*, in V. BRANCA (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET<sup>2</sup>, III, pp. 565-70

1987

A! A! A! [HUGO A., MALITOURNE A., ADER J. J.], *Traité du mélodrame* (1817), Parma, Pratiche

ARATO F., *Carlo Amoretti e il giornalismo scientifico nella Milano di fine Settecento*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», XXI (1987), pp. 175-220

ASHBROOK W., *Donizetti and Romani*, «Italice», LX, 4, pp. 606-31

ID. *Donizetti. Le opere* (1982), Torino, EDT

BIANCONI L. e PESTELLI G. (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. [ma IV-VI], IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT

BIGGI M. I., *Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice (1809-1823)*, Venezia, Albrizzi

BOTTERI M., CINELLI B., MAZZOCCA F. (a cura di), *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra, Riva del Garda, s. l. [ma Trento], Il Museo

DAHLHAUS C., *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca* (1982), Bologna, Il Mulino

“Ernani” ieri e oggi, Atti del convegno internazionale di studi, Modena, Teatro San Carlo 9-10 dicembre 1984, Parma, Istituto di studi verdiani

FUBINI E., *L'Estetica musicale dal Settecento ad oggi*, nuova ed. ampliata, Torino, Einaudi

GADAMER H. G. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani

GIRARDI M., *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, «La danza italiana», 5/6, pp. 89-120

GOUDAR E., *Osservazioni sopra la musica ed il ballo*, ivi, pp. 35-76

GOETHE J. W., *Winckelmann* (1805), in VON SACHSEN S. (a cura di), *Goethes Werke* (1981), rist. anast. München, Hermann Böhlau, pp. 1-101

HASKELL F., *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven/Conn., Yale University Press

LINDENBERGER H., *L'opera lirica*, Bologna, Il Mulino

MAMY S., *I rapporti fra opera e ballo a Venezia nel Settecento*, «La danza italiana», 5/6, pp. 17-33

MANGINI G., *Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXII, pp. 114-44

MASSARO M. N., *Balli e ballerini fra Padova e Venezia*, ivi, pp. 76-88

MAZZOCCA F., *Francesco Teodoro Arese Lucini, n mecenate milanese del Risorgimento*, «Arte Lombarda», XXXIII, n. 88, pp. 80-96

MORANDOTTI A., *Andrea Maffei cosmopolita poeta trentino protettore di Hayez e Verdi*, «Il Sole-24 Ore», 28 giugno

MORELLI G., a cura di, *Tornando a “Stiffelio”*, Firenze, Olschki

*Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Atti del convegno internazionale in occasione della prima del *Rigoletto* in edizione critica, Vienna 12-13 marzo 1983, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi

*Oscar Chilesotti. Diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki

POWERS H. S., «*La solita forma*» and «*the Uses of Convention*», «Acta musicologica», LIX, pp. 65-90

PSEUDO LONGINO, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica

RATTNER GELBART N., *Feminine and Opposition Journalism in Old Regime France: les «Journal des Dames» 1759-1778*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press

RUFFIN E., *Il ballo teatrale a Venezia nel secolo XIX*, «La danza italiana», 5/6, pp. 151-80

SASPORTES J., *Introduzione alla danza a Venezia nel Settecento*, ivi, pp. 5-16

SERAGNOLI S., *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino

TOMLINSON G., *Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities*, «19<sup>th</sup> Century music», X, 3, pp. 43-60

TRENTIN G., *Francesco Clerico: il poeta del ballo pantomimo*, «La danza italiana», 5/6, pp. 121-50

UNIONE FEMMINILE NAZIONALE (a cura di), *Donna e arte: “esistere come pittrice nel lombardo-veneto tra cinquecento e ottocento”*, Milano, F. Angeli

1988

*Un secolo di costumi: abiti, oggetti, foto e documenti per una storia del costume negli iblei tra il 1800 e il 1900*, s.l.

BÀRBERI SQUAROTTI G., *Manzoni, le delusioni della letteratura*, Rovito, Marra

BIANCONI L. e PESTELLI G. (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll. [ma IV-VI], V, *La spettacolarità*, e VI *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT

BUDDEN J., *Le opere di Verdi*, 3 voll., III (1981), Da “*Don Carlos*” a “*Falstaff*”, Torino, EDT

CARLSON M., *Teorie del teatro. Panorama storico e critico* (1984), Bologna, Il Mulino

DAHLHAUS C., EGGBRECHT H. H., *Che cos'è la musica?* (1985), Bologna, Il Mulino

DIONISOTTI A., *Appunti sui moderni: Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino

EBERT-SCHIFFER S., EMILIANI A., SCHLEIER E. (a cura di), *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale 1988, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle

- FRANCESCHETTI A. (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del Convegno, Toronto, Hamilton, Montreal 6-10 maggio 1985, 3 voll., Firenze, Olschki
- GUCCINI G. (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, Il Mulino
- GUGLIELMINETTI M., *Gertrude, Tristano e altri malnati: studi sulla letteratura romantica*, Roma, Bonacci
- LEOPARDI G., *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, edizione critica a cura di O. Besomi et alii, Bellinzona, Casagrande
- MACCIANTELLI M., *La cultura figurativa italiana fra Weimar e Jena. Il caso di Correggio e dei Carracci*, «Il Verri», VIII, pp. 49-63
- MODICA M., *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti
- MURARO M. T. (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi*, I, Firenze, Olschki 1988
- ROMANELLI G., *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Venezia, Albrizzi
- SCHÖNBERG A., KANDINSKI V., *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti* (1980), Torino, Einaudi
- SCOTTON F. (a cura di), *Ippolito Caffi: viaggio in Oriente, 1843-44*, catalogo della mostra, Venezia
- SISI C. (a cura di), *Romanzi e pittura di storia*, Firenze, Coppini
- VANNOCCI C., *Gli scritti d'arte della Biblioteca Italiana*, Pisa, ETS
- 1989
- ALGAROTTI F., *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*, rist. anast. a cura di A. Bini, Lucca, LIM
- ALLORTO R., *Nuova storia della musica*, Milano, Ricordi
- BASSI E., URBAN L., *Canova e gli Albrizzi: tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Scheiwiller
- BERTI G., *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione di storia Patria per le Venezie
- BORIO G., GARDA M. (a cura di), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT
- BOSCAGLIA R. e TERRAROLI V., *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno Pavia 25-28 settembre 1985, Milano, Mazzotta
- BOSCHLOO A. W. A., *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale
- CAVALLINI I. (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, Modena, Mucchi
- CONATI M., *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento*, «Periodica musica», VII, pp. 13-28
- ID. (a cura di), *"Strenna teatrale europea" [Milano] 1838-1848*, Ann Arbor, UMI
- COTTIGNOLI A., *Ottocento inedito: Savino Savini e la Rivista Europea (con lettere del Tenca e del Correnti)*, s.l.
- DAHLHAUS C., *What Is a Musical Drama?*, «Cambridge Opera», I, pp. 95-111
- EMILIANI A. e PINELLI A. (a cura di), *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa. Scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)*, Bologna, Nuova Alfa
- FIDO F., *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi
- FONTENELLE, *Sur l'Histoire, Œuvres complete*, Corpus des Œuvres de philosophie en langue française, Paris, Arthème Fayard
- FREEDBERG D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London, University of Chicago
- GARDA M. – JONA A. – TITLI M. (a cura di), *La Musica degli Antichi e la Musica dei Moderni. Storia della musica e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*, Milano, F. Angeli
- GIRARDI M., *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli. 1792-1936*, Venezia, Albrizzi
- HASKELL F., *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati-Boringhieri
- LUPPI A. e PADOAN M., *Statuti della musica. Studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*, Como, A. M. I. S.
- MAGANI F., PALLUCCHINI R., *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA.
- MANGINI N., *Alle origini del teatro moderno e altri saggi*, Modena, Mucchi
- MARINELLI S., MAZZARIOL G., MAZZOCCA F. (a cura di), *Il Veneto e l'Austria, Vita e cultura artistica nelle città venete 1824-1866*, catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-20 ottobre 1989, Milano, Electa
- MARRI F. (a cura di), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Atti del convegno di studi, Livorno 14- 15 dicembre 1987, Firenze, Olschki
- MURARO M. T. e BRYANT D. (a cura di), *I vicini di Mozart, I: Il teatro musicale tra Sette e Ottocento, II: La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Firenze, Olschki
- NOCHLIN L., *The Politics of vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, New York, Harper & Row
- POMMIER É., *Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution*, «Revue de l'Art», LXXXIII, pp. 9-20
- POPPI C. (a cura di), *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Grafis
- POUGIN A., *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica* con note ed aggiunte di Folchetto (1881), a cura di M. Conati, Firenze, Passigli
- PREVITALI G., *La fortuna critica dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici* (1964), Torino, Einaudi

- RANDI E., *Pittura vivente. Jean Georges Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo e Fiore editori
- RICCI G. (a cura di), *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Atti del Convegno di Studio, Milano, Facoltà di Architettura novembre 1989, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati
- SCHLEGEL F., *Frammenti di estetica*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica
- SCHOPENHAUER A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), a cura di A. Vigliani, Milano, Mondadori
- SCOTT B. L., *Ritorni's «Ammaestramenti» and the conventions of Rossini Opera*, «Journal of Musicological Research», VIII, pp. 281-311
- SESTAN E., *De Boni Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XXXIII, pp. 396-405
- The Age of Napoleon. Costume from Revolution to Empire: 1789-1815*, New Yorktion, Fine Communications
- VACCARINO G., *I Giacobini piemontesi (1792-1814)*, 2 voll., Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali
- ZORZI A., *Venezia austriaca 1798-1866*, Roma-Bari, Laterza<sup>2</sup>

1990

- ASHBROOK W., *Popular success, the critics and fame: The early careers of Lucia di Lammermoor and Belisario*, «Cambridge Opera Journal», II, 1, pp. 65-81
- BALDUINO A., *Storia letteraria d'Italia*, Padova, Piccin-Vallardi
- BANU G., *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana* (1989), Milano, Rizzoli
- BASSO A. (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUUM)*, 12 voll., Torino, UTET

UTET

- BEGHELLI M. e GALLINO N. (a cura di), *Tutti i libretti di Rossini*, Milano, Garzanti
- BERENGO M., *Editoria e tipografia nella Venezia della Restaurazione. Gli esordi di Giuseppe Antonelli*, in S. RONDA GHIBAUDI e BARCIA F. (a cura di), *Studi politici in onore di Luigi Firpo, III: Ricerche sui secoli XIX e XX*, Milano, F. Angeli
- BERNARDONI V., *La teoria della melodia nella trattatistica italiana (1790-1870)*, «Acta musicologica», LXII, pp. 29-61
- BOTTONI L., *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Firenze, Olschki
- BRIGANTI A., CATTARULLA C., D'INTINO F., *I periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*, Milano, F. Angeli
- CAVALLINI I., «*Musica sentimentale*» e «*teatro della commozione*»: *la poetica del melodramma nelle «Osservazioni sulla musica» di Giuanrinaldo Carli*, «Recercare», II, pp. 5-32
- CECCOPIERI I., *L'archivio Camuccini. Inventario*, Roma, Società alla Biblioteca Vallicelliana
- COHEN H. R., CONATI M. (ET AL.), *L'opéra italien du dix-neuvième siècle à travers la presse contemporaine*, in *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, II, Torino, EDT, pp. 7-18
- CONATI M., *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento. Una introduzione*, in POZZI R. (a cura di), *La Musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, Firenze, Olschki, pp. 89-100
- CROCE B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi
- DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* (1980), Firenze, La Nuova Italia
- DARDI A., *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana. Con introduzione e note*, Firenze, Olschki
- DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. De Minuit
- DU BOS J. J., *Réflexions critiques sur la Poésie et la Musique* (1719), a cura di E. Fubini, Milano, Guerini e Associati
- ID., *Réflexions critiques sur la Poésie et la Musique* (1719), a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica<sup>2</sup>
- ECO U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani
- FEDI F., *L'Ideologia del Bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano, F. Angeli
- FELIGIOTTI V., *Disegni, incisioni ed inediti di Pietro Chevalier*, Padova, Bottega Delle Arti
- FONDAZIONE GIORGIO CHINI (a cura di), *Opera & Libretto. I*, Firenze, Olschki
- GIAZZOTTO R., *Le carte della Scala: storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*, Pisa, LIM
- KERMAN J., *L'opera come drama* (1956), Torino, Einaudi
- LIPPMANN F., «*Casta diva*»: *la preghiera nell'opera italiana della prima metà dell'Ottocento*, «Recercare», II, pp. 151-72
- MACCHIA G., *Elogio della luce: incontri fra le arti*, Milano, Adelphi
- PETROBELLI P., *On Dante and Italian music: three moments*, «Cambridge Opera Journal», II, 3, pp. 210-49
- POMPILIO A. ET AL. (a cura di), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di musicologia, Bologna 27 agosto – 1° settembre 1987, Ferrara-Parma 30 agosto, Torino, EDT

RAK M., *La società letteraria : scrittori e librai, stampatori e pubblico nell'Italia dell'industrialismo*, Venezia, Marsilio

RAUSA G., *Introduzione a Verdi*, Milano, Mondadori

RAYNOR H., *Storia sociale della musica*, Milano, Il Saggiatore

REGLI F., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860: dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici ...*(1860), rist. anast. Bologna, Forni

RICCARDI C., *Il reale e il possibile : il problema del vero dal 'Carmagnola' alla 'Colonna Infame'*, Firenze, Le Monnier

ROCCATAGLIATI A., *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate», VI, pp. 7-20

RÖTTGEN H., *Historismus in der Malerei – Historismus in Italien*, in MAI E. (a cura di), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, pp. 275-302

SPAGGIARI W., *Il ritorno di Astrea. Civiltà letteraria della Restaurazione*, Roma, Bulzoni

VICO G. B., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori

WATKIN D., *Storia dell'architettura occidentale - Seconda edizione* (1986), Bologna

ZOPPELLI L., *Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, «Recercare», II, pp. 35-70

1991

ADAMO M. R. e LIPPMANN F., *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI

ANTOLINI B. M., *La stampa periodica dell'Ottocento come fonte per la ricerca musicologica: il "Répertoire International de la Presse Musicale"*, «Rivista italiana di musicologia», XXVI, n. 2, pp. 347-385

BEVILACQUA A., *Diedo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, XXXIX, pp. 766-69

BRUNI A., *Canova nelle «Grazie»*, «Paragone Letteratura», n. s. XLII, 29 (500), pp. 37-51

BRUSCAGLI R. e TURCHI R. (a cura di), *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni

CASTELNUOVO E. (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 vll., Milano, Electa

DUBY G. e PIERROT M. (diretta da), *Storia delle donne in Occidente: ZEMON DAVIS N. e FARGE A. (a cura di) Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma-Barzi, Laterza

ELEUTERI E. M. (a cura di), *La musica nella pittura dell'Ottocento: Galleria d'arte Eleuteri*, Roma, Padiglione Italia

FERRARIO G., *Pagine e tavole da Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni (Milano, 1816-27)*, a cura di P. Collo, S. Vertone, Milano, Skira

*Gioacchino Rossini*, Bergamo, Edizioni Bolis

LESSING G. E., *Laocoonte (1762-63)*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica

MANGILI R., *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Milano, Mazzotta

MAZZALI P. T., *Il «Corriere milanese». Una voce di regime (1794-1815)*, tesi di laurea, relatore prof. L. Antonelli, Università degli Studi di Milano 1990-91

MELDOLESI C. – TAVIANI F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza

NICOLODI F. – TROVATO P., *Il "Lessico della critica musicale italiana" (LCMI), 1600-1900*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», V, pp. 227-35

PANCERA C., *Il pensiero educativo di Fénelon*, Firenze, La Nuova Italia

PIOTTO L., *Il "Giornale dell'italiana letteratura" (1802-1828): percorsi critici nell'ambito delle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova 2000-01

POMMIER É., *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1898 au 12 février 1990, sous la dir. de É. Pommier, Paris, La Documentation française

REATO D., DAL CARLO E., *La bottega del Caffè. I caffè veneziani tra Settecento e Novecento*, Venezia, Arsenale

ROSENTHAL H., WARRACK J., *Dizionario enciclopedico dell'opera lirica*, edizione italiana a cura di L. Alberti, Firenze, Le Lettere

SARTORI C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 vll., Cuneo, Bertola & Locatelli

SCHLEGEL F., *Dialogo sulla poesia (1798)*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi

SCOTT B. L., *Mayr, Rossini and the development of the opera early concertato Finale*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVI, pp. 236-66;

SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA (a cura di), *Storia della Musica, VIII: Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino, EDT<sup>2</sup>

*Tancredi*, programma di sala, Pesaro, Rossini Opera Festival

VITOUX F., *Rossini*, Milano, Rusconi

ZIINO A. (a cura di), *Musica senza aggettivi*, Firenze, Olschki

1992

- AA. VV., *La moda e il revival*, Novara, De Agostini
- APPOLONIA G., *Le voci di Rossini*, Torino, EDA
- BALLERINI G. (a cura di), *"I teatri" [Milano] 1827-1831*, Ann Arbor, UMI
- BARILLI R. (a cura di), *Il primo Ottocento italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale 20 febbraio – 3 maggio 1992, Milano, Mazzotta
- ID., *Sturm un Drang e pre-raffaellismo*, «'800 italiano», II, n. 5, pp. 17-22
- BASSI A., *La musica in Lombardia nel 1700: salotti, teatri, associazioni*, Bologna, A. Forni
- BERNABEI F., *La fortuna del Neoclassico*, «Neoclassico», I, pp. 11-37
- BREMMER J. and ROODENBURG H. (ed. by), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press
- BROOKS P., *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Parma, Pratiche<sup>2</sup>
- BUCARELLI M. (a cura di), *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, Perugia, Electa
- BUTAZZI G. e MOTTOLA MOLFINO A. (a cura di), *La moda e il revival*, Novara, De Agostino
- CARLI BALLOLA G., *Rossini*, Firenze, La Nuova Italia
- CARNAZZI G., *Da Rovani ai "perduti". Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, LED
- CAVALLINI I. (a cura di), *Itinerari del classicismo musicale. Trieste e la Mitteleuropa*, Atti dell'Incontro internazionale di musicologia sulla ricezione del classicismo musicale a Trieste e in altri centri della Mitteleuropa, Trieste 30 ottobre – 1 novembre 1991, Trieste, Circolo della cultura e delle arti di Trieste
- CROLL G., *Gasparo Angiolini*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan<sup>6</sup>, I, pp. 425-27
- CUOGHI COSTANTINI M. (a cura di), *Il tessuto nell'età di Canova*, Venezia, Arsenale
- CURTIUS E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia
- D'AMICO F., *Il teatro di Rossini* (1982), Bologna, Il Mulino
- D'ANGELO P., *Tra bello ideale e caratteristico*, ivi, pp. 37-41
- DE MICHELI M., *La scultura dell'Ottocento*, Torino, UTET
- DE PAZ A., *Il romanticismo e la pittura: natura, simbolo, storia*, Napoli, Liguori
- FABBRI P. (a cura di), *Gioacchino Rossini 1792-1992: il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini
- FINOCCHI A., *Lettrici. Immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso
- GABBI E. e ZANETTI D. (a cura di), *D. Sacchi, filosofo, critico, narratore*, Milano, Cisalpino
- GIORGETTI C., *Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*, Firenze, Le Lettere
- GOETHE J. W., *Vita di Winckelmann*, a cura di E. Agazzi, Bergamo, Moretti e Vitali
- GOLO STONE M., *Contro la modernità e la cultura borghese: I Promessi Sposi e l'ascesa del romanzo italiano*, «MLN», CVII, 1, pp. 112-32
- HEARTZ D. – BROWN B. A., *Classical*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan<sup>6</sup>, I, pp. 924-29
- HONOUR H., *Neoclassico*, «Neoclassico», I, pp. 45-59
- LOMBARDI C., *La dipintura poetica. Problemi di costruzione del racconto nei testi di critica della letteratura e di altre arti del primo Settecento*, Napoli, Liguori
- MALTESE C., *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943* (1960), Torino, Einaudi
- MAZZOCCA F., *Canova e Giordani*, «'800 italiano», II, n. 5, pp. 12-16
- ID., *Canova e la svolta romantica. Appunti sulla Maddalena penitente*, ivi, pp. 4-11
- MAZZOCCA F., PAVANELLO G., ROMANELLI G. (a cura di), *Antonio Canova*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr – Possagno, Gipsoteca 22 marzo – 30 settembre 1992, Venezia, Marsilio
- MELDOLESI C. – TAVIANI F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza
- MINEO N., *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini
- MORROCCHESI A., *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), rist. anast. Roma, Gremese
- NICOSIA C., *Le Accademie inutili: Leopoldo Cicognara e la crisi delle istituzioni artistiche*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 30-31, pp. 249-255
- PIAIA G. – SOPPELSA M. L. (a cura di), *I Riccati e la cultura della Marca nel Settecento europeo*, atti del convegno, Firenze, Olschki
- PARKER R., *Verdi Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan<sup>6</sup>, IV, pp. 932-35
- PAVANELLO G., *Il "Parnaso Veneto" di Francesco Hayez*, «Neoclassico», I, pp. 61-69
- PUPPI L., *Tre lettere inedite di Antonio d'Este al Selva*, ivi, II, pp. 91-95
- RICCI G. (a cura di), *L'architettura nelle Accademie Riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Atti del convegno, Milano, Guerini
- ROSSELLI J., *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino
- RUFFIN G., *Intorno al concetto di "classico" in musica*, «Neoclassico», II, pp. 5-35
- RUSSO L., *Perché non possiamo non dirci neoclassici*, ivi, pp. 103-04
- STEFANI O., *Canova pittore: tra Eros e Thanatos*, Milano, Electa 1992
- STEFFAN C., *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Edizione Studio Tesi

- STENDHAL, *Promenades dans Rome* (1829), Bari, Laterza  
 ID., *Vita di Rossini*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, EDT<sup>2</sup>  
*Storia dell'Arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi
- TEDESCHI R., *Addio, fiorito asil: il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Pordenone, Edizione Studio Tesi
- TINTORI G., MADAN DIAZ A., DAL BON B. (a cura di), *Rossini alla Scala. Bozzetti, figurini e costumi delle opere di Gioacchino Rossini rappresentate alla Scala*, Milano, Conservatorio "G. Verdi" / Associazione musicale italiana 1992
- UNIVERSITY OF MARYLAND. CENTER FOR STUDIES IN NINETEENTH-CENTURY MUSIC – CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUI PERIODICI MUSICALI (a cura di), *"L'Italia musicale" [Milano] 1847-1859*, 5 vll., Ann. Abor, UMI
- ID. (a cura di), *I Teatri (1821-1831)*, 2 vll., Ann. Abor, UMI
- VITALE M., *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei "Promessi sposi" e le tendenze della prassi corretoria manzoniana*, Milano, Cisalpino
- WINCKELMANN J. J., *Pensieri sull'imitazione*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica
- 1992-96
- CAGLI B. e RAGNI S. (a cura di), *Gioacchino Rossini. Lettere e documenti*, 2 voll., vol. I (29/II/1792 – 17/III/1822), vol. II (21/III/1822 – 11/X/1826), Pesaro, Fondazione Rossini
- 1993
- AGULHON M., *Il salotto, il circolo e il caffè: i luoghi della sociabilità nella Francia borghese, 1810-1848*, Roma, Donzelli
- ARTEAGA ESTEBAN DE, *La Bellezza Ideale*, a cura di E. Carpi Schirone, Palermo, Aesthetica
- AA. VV., *Opera&Libretto*, II, Firenze, Olschki
- AA. VV., *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere 15 maggio – 29 agosto 1993, Milano, Electa
- BELLOTTO F. (a cura di), *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, Atti del convegno internazionale di studio, Bergamo 17-20 settembre 1992, Bergamo, Comune di Bergamo
- BIANCONI L., *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino
- BORDONE R., *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medio Evo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori
- BRUMANA B. e CILIBERTI G. (a cura di), *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo*, Firenze, Olschki
- CARACI VELA M., CAFIERO R., ROMAGNOLI A., *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- CARRARINI R. e GIORDANO M., *Bibliografia dei periodici femminili lombardi 1786-1945*, Milano, Lampi di Stampa
- CASTELVECCHI M. S., *Walter Scott, Rossini e la couleur ossianique: il contesto culturale della «Donna del lago»*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XXXIII, pp. 57-71
- CATTIN G. e LOVATO A. (a cura di), *Contributi per la storia della Musica Sacra a Padova*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana
- CESARO B., *Scenografie di Giuseppe Borsato*, «Neoclassico», III, pp. 49-55
- COLOMBO A. – MONTALEONE C. (a cura di), *Carlo Cattaneo e il Politecnico: scienza, cultura, modernità*, Milano, F. Angeli
- COMETA M., *Duplicità del classico. Il mito del tempio di Giove Olimpico ad Agrigento*, ivi, pp. 7-27
- DELLA SETA F. (a cura di), *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT
- EMILIANI A. (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale 1993, Bologna, Nuova Alfa Editoriale
- ENGEL J. J., *Lettere intorno alla mimica* (1785-86), versione dal tedesco aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni, 2 vll. (1818-19), rist. anast. a cura di L. Mariti, Roma, Editori & Associati
- FABBRI P., *Italianità fuori d'opera*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», n. s. XLIII, 23, pp. 49-68
- ID., *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino
- FANCELLI M. (a cura di), *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venezia, Marsilio
- FORNARI G., «Determinare in tutta la sua estensione [...] lo stato attuale della musica in Italia». *Giannagostino Perotti e la ricerca di un primato perduto*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», n. s. XLIII, n. 23, pp. 9-25
- GIBELLINI P., *Mito e letteratura dall'Arcadia al Romanticismo*, Città di Castello, Tibergraph
- GOTTARDI M., *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca. 1798-1806*, Milano, F. Angeli
- HASKELL F., *Le immagini della Storia. L'arte e l'interpretazione del passato* (1993), Torino, Einaudi
- LANDI P., *Il mercato degli almanacchi e delle strenne a Milano nel "decennio di preparazione" (1850-1859)*, Milano, Cisalpino
- MARTINA A., «*Quidquid recipitur...*». *Considerazioni su una storia 'filologica' della recezione musicale*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVI, 1, pp. 31-52

- MATZ M. J., *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press
- MAZZINI G., *La pittura moderna in Italia* (1841), edizione a cura di A. Tugnoli, Bologna, Clueb
- PEZZINI BERNINI G. e FIORANI F. (a cura di), *Canova e l'incisione*, Treviso, Ghedina & Tassotti editore
- PUCCI G., *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma, NIS
- ROSSELLI J., *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino
- SALVETTI G. (a cura di), *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, Milano, LIM
- SARACINO E., *Tutti i libretti di Donizetti*, Milano, Garzanti
- STENDHAL, *Vite di Haydn, Mozart e Metastasio* (1814), Pisa, ETS
- TANCINI F., *Novellieri settentrionali tra sensismo e romanticismo. Soave, Carrer, Carcano*, Modena, Mucchi
- TOSCHI L., *Il teatro italiano, IV. Vittorio Alfieri, TRAGEDIE*, Torino, Einaudi
- 1994
- APOLLONIA G., *Giuditta Pasta, casta diva*, «Tracce», I, pp. 29-46
- Balli teatrali a Venezia (1746-1859), partiture di sei balli pantomimici di Brighetti, Angiolini e Viganò*, Milano, Ricordi
- BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raion classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814* (1984), Paris, Albin Michel
- BERNARDONI V., *Bonifazio Asioli e l'istruzione musicale nella Milano napoleonica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII, 4, pp. 575-93
- CANAVESIO W., *Proporzioni armoniche e moda egizia nel confronto tra Gianfrancesco Galeani Napione e Leopoldo Cicognara*, «Bollettino Storico – Bibliografico Subalpino», XCII, 2, pp. 603-26
- CANOVA A., *Scritti*, a cura dell'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato
- CARNESECCHI R., «*Venezia sorgesti dal duro servaggio*». *La musica patriottica negli anni della repubblica di Manin*, Venezia, Il Cardo
- CESCATTI O. (a cura di), *Tutti i libretti di Bellini*, Milano, Garzanti
- CONATI M. (a cura di), *La Ricezione di Rossini ieri e oggi*, convegno organizzato con la collaborazione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione Giorgio Cini – Fondazione Gioacchino Rossini – Società Italiana di Musicologia, Roma 18-20 febbraio 1993, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei
- CRISTELLI F., *Ricerche sul pensiero politico di Giovanni Rosini (Lucignano 1776-Pisa 1855)*, Firenze, Centro Editoriale Toscano
- DE' CALZABIGI R., *Scritti teatrali e letterari*, 2 voll., a cura di A. L. Bellina, Roma, Salerno
- DE VAN G., *Verdi, Un teatro in musica* (1992), trad. it. di R. de Letteriis, Firenze, La Nuova Italia
- FABBRI P. (a cura di), *Gioacchino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*, Atti del Convegno internazionale di studi, Pesaro 25-28 giugno 1992, Pesaro, Fondazione Rossini
- ID., *Rossini the aesthetician*, «Cambridge Opera Journal», VI, n. 1, pp. 19-29
- ID. (a cura di), *Tancredi*, Pesaro, Fondazione Rossini
- FERRI C., *Cicognara e la formazione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Venezia Arti», VIII, pp. 85-88
- FONDAZIONE GIORGIO CINI (a cura di), *Le Parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, 3 vll., Firenze, Leo S. Olschki
- FOSCOLO U., *Opere, I: Poesie e tragedie*, ed. diretta da F. Gavazzoli, con la collaborazione di M. M. Lombardi e F. Longoni, Torino, Einaudi-Gallimard
- HERDER J. H., *Plastica* (1778), a cura di G. Maragliano, Palermo, Aesthetica
- MACCHIA G., *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi
- MAZZOCCA F., *Francesco Hayez*, catalogo ragionato, Milano, Motta
- NICOLODI F. – TROVATO P. (a cura di), (a cura di), *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki
- PAILOT DE MONTABERT J. N., *Teoria del gesto* (1813), introduzione di M. G. Messina, trad. it. a cura di F. Castellani, «Neoclassico», IV, pp. 37-45
- PALLUCCHINI R., *La Pittura nel Veneto – Il Settecento*, I, Milano, Electa
- PETROBELLI P. e DELLA SETA F. (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, Istituto internazionale di Studi Verdiani
- RUFFIN E. e TRENTIN G. (a cura di), *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, con introduzione di J. Sasportes, Milano, Ricordi
- Scritti in onore di Nicola Mangini*, Roma, Viella
- SERIANNI L. e TRIFONE P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi
- Sorgete! Ombre serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, catalogo mostra, Parma, Istituto internazionale di Studi Verdiani
- SPINA L., «*Sempre a pro degli studiosi*»: *la biblioteca di Emmanuele Antonio Cicogna*, «Studi Veneziani», n.s. XXIX, pp. 295-355
- VALLVERDE I., *Moderne/Modernità. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Frankfurt am Main, Peter Lang



ZOPPELLI L., *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio

1995

Antonio Canova. *The Three Graces. A Celebratory Exhibition*, catalogo della mostra, Edinburgh, National Gallery of Scotland

BASSO A. (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 5 voll., Torino, UTET

BERNABEI F., *Percorsi della critica d'arte*, Padova, Cleup<sup>2</sup>

BIANCHINI A., *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori

BIGGI M. I. (a cura di), *G. Borsato scenografo alla Fenice*, Venezia, Marsilio

EAD., *Scenografie rossiniane di Giuseppe Borsato*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», pp. 61-83

BODEI R., *Le forme del Bello*, Bologna, Il Mulino

BORGESE G. A., *Storia della critica romantica in Italia* (1905), Milano, Il Saggiatore

CARETTI L. (a cura di), *Manzoni e gli scrittori. Da Goethe a Calvino*, Roma-Bari, Laterza

DE PAZ A., *La pittura dei romantici: un'introduzione tematica*, Bologna, CLUEB

DUAULT A., *Verdi. La musica e il dramma*, Torino, Einaudi

GARDA M., *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Lucca, Ricordi/LIM

GOSSETT P., ASHBROOK W., BUDDEN J., LIPPMANN F., *Rossini, Donizetti, Bellini*, Milano, Ricordi

GUITTON É. (a cura di), *Ginguené (1748-1816). Idéologue et médiateur*, Atti del convegno, Rennes, Presses Universitaires de Rennes

HAYEZ F., *Le mie memorie*, con appendice a cura di G. Carotti e con discorso di E. Visconti Venosta (1890); a cura di F. Mazzocca, Vicenza, Neri Pozza

LUCCHESI RAGNI E. – MONDINI M. (a cura di), *Ritratti del primo Ottocento a Brescia*, Brescia, Comune di Brescia

LUCCIARDI F., *Di alcune compagnie di attori-cantanti e cantanti-attori nella critica fra Sette e Ottocento*, in C. ALBERTI – G. PIZZAMIGLIO (a cura di), *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994)*, Venezia, Regione del Veneto, pp. 307-21

MURARO M. T. (a cura di), *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki

NOCCIOLINI M., *Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXIX, n. 1, pp. 5-30

PALLUCCHINI R. (a cura di), *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano, Electa

*Pensiero religioso e forme letterarie nell'età classico-romantica*, Udine, Campanotto

ROSSI F., *Accademia Carrara*, Milano, Silvana

TENCA C., *Delle strenne e degli antichi almanacchi: saggi sull'editoria popolare (1849-49)*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori

TIMPANARO S., *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, Pisa, Nistri-Lischi

SCOTT B. L., *Aspects of form in the Ottocento libretto*, «Cambridge Opera Journal», VII, 1, pp. 23-35

ID., *Tectonic and Linear Form in the Ottocento libretto: The case of the Two Otellos*, «Opera Journal of the National Opera Association», XXVIII, pp. 2-14

SZONDI P., *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe* (1974), Milano, Guerini

VEGETTI FINZI S. (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza

1996

*Atti del II Congresso Nazionale di Storia del Giornalismo*, Trieste, Comitato Provinciale di Trieste

BAUMGARTEN A. G., KANT I., *Il Battesimo dell'estetica*, Pisa, ETS

BENT I. (ed. by), *Music theory in the age of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press

BERNABEI F., *Le trame della storia. Sotto-Passages nella critica d'arte e d'architettura*, Milano, Guerini

BIGGI M. I., *Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820 – 1839*, Venezia, Marsilio

BINOTTO R., *Personaggi illustri della Marca Trevigiana. Dizionario bio-bibliografico, dalle origini al 1996*, Treviso, Canova

BRIGANTI A., CATTARULLA C., D'INTINO F., *Stampa e letteratura: spazi e generi nei quotidiani italiani dell'Ottocento: catalogo ragionato*, Milano, F. Angeli

BRUSANTIN M. – PAVANELLO G., *Il Teatro La Fenice, i progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia, Albrizzi

CAPPONI G., *Carteggio: 1828-1873*, a cura di R. Lambruschini e V. Gabbrielli, Firenze, Fondazione Spadolini – Nuova Antologia

CHEGAI A., *Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi e il "Macbeth" fiorentino del 1847*, «Studi verdiani», II, pp. 40-74

CIARLANTINI P., *Andrea Maier e il suo Siscorso sulla musica italiana (1821)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXXVI, 1, pp. 67-129

DACREMA N. (a cura di), *Il Lombardo-Veneto. 1814-1854 storia e cultura*, Udine, Campanotto Editore

GULLINO G., *L'Istituto Veneto di scienze lettera ed arti, dalla Rifondazione alla II Guerra Mondiale (1838-1846)*, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA.

LORCA F. G., *Il duende: teoria e gioco*, a cura di E. Pastena, Milano, Adelphi

- MARRI F. e RUSSO F. P. (a cura di), *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, Atti del convegno di studi, Livorno 23-24 settembre 1996, Lucca, LIM
- MAZZA D., *Pensiero religioso e forme letterarie nell'età classico-romantica*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto
- MAZZINI G., *Filosofia della musica* (1836), a cura di S. Ragni, Pisa, Domus Mazziniana
- MENGES A. R., *Pensieri sulla Pittura nella traduzione di José Nicolas de Azara* (1780), a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica
- MORELLI G. (a cura di) *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Firenze, Olschlki
- MURARO M. T. (a cura di), *Gran Teatro La Fenice*, Cittadella (Pd), Bertoncetto
- PAREYSON L., *Conversazioni di estetica*, Milano, Mursia
- PARRINI E., *La narrazione della storia nei 'Promessi Sposi'*, Torino, Einaudi
- POLVERARI M. (a cura di), *Francesco Podesti*, catalogo della mostra di Ancona, Mole Vanvitelliana 2 giugno – 1 settembre 1996, Milano, Electa
- POPPI C., *Pelagio Palagi pittore. Dipinti delle raccolte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna 6 ottobre – 8 dicembre 1996, Milano, Electa
- ROCCATAGLIATI A., *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM
- SCHWEIZER E., *Il Sermone sulla Mitologia di Vincenzo Monti*, in PANSÀ M. G. (a cura di), *Bufere e molli burette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, Milano, Guerini, pp. 165-266
- SOMMARIVA A., *Felice Romani: melodrammi, poesie, documenti*, Firenze, Olschlki
- Spettacolo e comunità: teatro, musica e arte a Modena nell' Ottocento*, catalogo della mostra, Modena 20 gennaio - 11 febbraio 1996, s. l.
- TINTORI G., *Versi d'amore, d'odio e di guerra nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Lucca, LIM
- TONINI L. (a cura di), *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, Atti del Convegno (Pratolino, 1991), Firenze, Olschlki
- TORTORA D., *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da «Tancredi» a «Semiramide»*, Roma, Torre d'Orfeo
- TOURNIKIOTIS P. (a cura di), *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, New York, Melissa
- VERTI R. (a cura di), *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, Pesaro, Fondazione Rossini
- 1997
- AGOSTI G. e CERIANA M., *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Firenze, Centro Di
- Antonio Canova*, Atti del convegno di studi, Venezia 7-9 ottobre 1992, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA.
- ARASSE D., *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion
- ARMANI G., *Carlo Cattaneo: una biografia*, Milano, Garzanti
- BENISCELLI A. (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni
- BERENGO M., *Una tipografia liberale veneziana della Restaurazione. Il Gondoliere*, in GANDA A. (a cura di), *Libri, Tipografi, Biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschlki, pp. 335-54
- BERNARDELLO A., *Veneti sotto l'Austria. Ceti popolari e tensioni sociali*, Verona, Cierre
- BINNI A. - COMMONS J., *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira
- BONFATTI E., FACELLI M. (a cura di) *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, Roma, Artemide
- CERAGIOLI F. (a cura di), *Leopardi a Pisa... cangiato il mondo appar...*, catalogo della mostra, Pisa, Palazzo Lanfranchi 14 dicembre 1997 – 14 giugno 1998, Milano, Electa
- D'ANGELO P., *L'estetica del Romanticismo*, Bologna, Il Mulino
- DE PAZ A. e MARCON G., *Dal Romanticismo alla Scapigliatura: percorsi e figure dell'arte del 19° secolo*, Napoli, Liguori
- DE STEFANO G. – PALLADINI G. A., *Storia di Venezia 1797-1997*, Venezia, Supernova
- DÖHRING S. – HENZE-DÖHRING S., *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag
- DONÀ M. e LESURE F. (a cura di), *Scritti in memoria di Claudio Sartori*, Lucca, LIM
- FARINELLI G. ET ALII, *Storia del giornalismo italiano*, Torino, UTET
- FEDI F., *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi
- GILARDONI N. (a cura di), *Son regina son guerriera: Giuditta Pasta: donna italiana, artista europea tra età neoclassica e romantica*, Saronno, Comune di Saronno
- GIURA V. (a cura di), *L'Italia del secondo Settecento nelle relazioni segrete di William Hamilton, Horace Mann e John Murray*, Napoli, ESI
- GOETHE J. W., *Viaggio in Italia (1786-1788)*, a cura di L. Rega, Milano, BUR
- GRONDA G. e FABBRIO P. (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori
- MAZZOCCA F., *Hayez privato. Arte e passioni nella Milano romantica*, Torino-Londra, Umberto Allemandi & C.
- MELLI G., *Percorsi ottocenteschi*, Lucca, Pacini Fazzi
- MIDDELDORF KOSEGARTEN A., *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Göttingen, Universität Göttingen Kunstsammlung
- MODICA M., *Che cos'è l'estetica?*, Roma, Editori Riuniti
- NARDO D., *Minerva Veneta: studi classici nelle Venezia fra Seicento e Ottocento*, Venezia, Il Cardo

- Opera: percorsi nel mondo del melodramma*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni 17 dicembre 1997 - 9 marzo 1998, Milano, Skira
- PIZZAGALLI D., *L'amica: Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano, Mondadori
- ROMANELLI G. (a cura di), *Venezia. L'arte nei secoli*, 2 vll., Udine, Magnus
- ROSSI PINELLI O., *Artisti come professionisti, artisti come profeti. Accademie, mestieri e mercato nel XVIII secolo*, Roma, Lithos
- RUSSO P., *La parola e il gesto. Studi sull'opera francese nel Settecento*, Lucca, LIM
- SCHLEGEL A. W., *Corso di letteratura drammatica* (1809), nuova edizione a cura di M. Puppo, Genova, Il Melangolo
- Son Regina, son Guerriera. Giuditta Pasta: donna italiana, artista europea tra età neoclassica e romantica*, catalogo della mostra, Saronno, Biblioteca Civica di Saronno
- TONETTI E., *Governo austriaco e notabili sudditi. Congregazioni e municipi nel Veneto della Restaurazione (1816-1848)*, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. e AA.
- TURI G., PALAZZOLO M. I. (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti
- VARESE R., *Canova. Le tre Grazie*, Milano, Electa
- 1998
- ADORNO T. W., *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music* (1963), tradotto da R. Livingstone, London, Verso
- AMBIVERI C., *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese
- BALATA N., *Filippi Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, L, pp. 693-95
- BAROCCHI P., *Storia moderna dell'arte in Italia, I: Dai Neoclassici ai Puristi 1780-1861*, Torino, Einaudi
- BERNABEI F., *Il dibattito sull'arte e la storia dell'arte nel Veneto del primo Ottocento*, «Rassegna veneta di studi musicali», Atti del convegno sulla musica strumentale nel Veneto, XIII-XIV, numero speciale, Padova, CLUEB, pp. 25-50
- BERNARDONI V., *Le «tinte» del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», V (1998), 1, pp. 43-68
- BICKENDORF G., *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin, Berliner Schriften zur
- BIGGI M. I. e MURARO M. T., *Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice (1840-1902)*, Venezia, Marsilio 1
- BONOMI I., *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*, Roma, Bulzoni
- BROOK P., *Lo spazio vuoto* (1968), Roma, Bulzoni
- CARDINI R. – REGOLIOSI M. (a cura di), *Neoclassicismo linguistico*, Roma, Bulzoni
- CASANELLI R., REBORA S., VALLI F. (a cura di), *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della Patria*, Milano, Accademia di Brera
- CHEGAI A., *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere
- CRIPPA P., *Giuseppe Verdi: il melodramma italiano e la sua estetica nell'Ottocento*, San Marino, Aiep
- DELLA PERUTA F. (a cura di), *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Milano, Amici del Museo del Risorgimento
- FAGIOLI VERCELLONE G., *Fumagalli Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, L, pp. 717-19
- FEHL M. R., FEHL P., *The dedication copy of Leopoldo Cicognara's Catalogo ragionato of 1821 (BAV: riserva IV. 169) and the Fondo Cicognara at the Vatican Library: thoughts on a legaci*, in *Collectanea in honorem rev. mi patris Leonardi Boyle, O. P. septuagesimum quantum annum feliciter complentis*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 173-209
- FRANTZ P., *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Press Universitaires de France
- GALLO D., *La 'Storia della scultura' de Cicognara: une polémique franco-italienne sous l'Empire et la Restauration*, in O. BONFAIT (a cura di), *Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Parigi, Flammarion, pp. 229-37
- GIRARDI M., *Accademie e società filarmoniche a Venezia nell'Ottocento*, Trento, Provincia Autonoma di Trento
- ID., *“Per servire anche la Cappella”: l'istruzione musicale a Venezia nell'Ottocento e l'orfanotrofio dei Gesuati*, Venezia, Fondazione Levi
- JOHNS C. M. S., *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley – Los Angeles – London, The University of California Press
- LEOPARDI G., *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, Rizzoli
- ID., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri
- MAGLIANI M., VAROTTO M., ZAMPIERI G. (a cura di), *Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998*, atti della giornata di studi, Musei civici di Padova agli Eremitani 16 novembre 1998, Padova, Comune di Padova
- MAZZOCCA F. (a cura di), *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi
- MELANI D., *Fumagalli Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, L, pp. 726-28
- PARKER R. (a cura di), *Storia illustrata dell'opera* (1994), Milano, Giunti-Ricordi

- PASSADORE F. –ROSSI F. (a cura di), *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994, Venezia, Edizioni Fondazione Levi
- PAVANELLO G., *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma*, «Arte Veneta», LII, 1, pp. 86-111
- RIGON F., *Le tre Grazie. Iconografia dall'antichità a oggi, dal classicismo al marketing*, Cittadella, Biblos
- ROMANELLI G., GOTTARDI M., LUGATO F., TONINI C. (a cura di), *Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione, 1848-49*, Milano, Electa
- SARCHI A., *Quatremère de Quincy e Octavien Guasco: abbozzo per una genesi dello Jupiter Olympien*, «Ricerche di Storia dell'arte», LXIV, pp. 79-88
- SCAFIDI N., *La danza in Italia: la Scala, la Fenice, il San Carlo, dal 18° secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese
- STUDI IN ONORE DI ELENA BASSI, Venezia, Arsenale
- TAMASSA C., *Galeazzi Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LI, pp. 393-95
- TELLINI G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori
- TENCA C., *Scritti d'arte 1838-59*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, Clueb
- TOFFOLO S., *Oscar Chilesotti. 1844-1916. Un intellettuale veneto tra cultura e musica*, Verona, Il Segno dei Gabrielli
- 1999
- AA. VV., *Pia de' Tolomei: una leggenda romantica*, Torino, U. Allemandi
- BAJAC Q. (rédigé par), *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, catalogue, Paris, musée d'Orsay 1<sup>er</sup> mars – 6 juin 1999, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux
- BANZATO D., PELLEGRINI F., PIETROGIOVANNA M. (a cura di), *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, Padova, Il Poligrafo
- BARILLI R. (a cura di), *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, catalogo della mostra, Monza, Serrone della Villa Reale 30 aprile – 25 luglio 1999, Milano, Mazzotta
- BASSO A. (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, 3 vll., Torino, UTET
- BAZZOCCHI M. S. (a cura di), *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno, Firenze, Olschki
- BENZONI G. e COZZI G. (a cura di), *Venezia e l'Austria*, Atti del Convegno, Venezia 28-31 ottobre 1997, Venezia, Marsilio
- BRUNETTA E., *Treviso e la Marca tra Ottocento e Novecento*, Treviso, Canova
- CAFIERO R. e MARINO M. (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del convegno, Reggio Calabria, Jason
- Chateaubriand et les Arts. Recueil d'études publié sous la direction de MARC FUMAROLI de l'Académie française. Avec le soutien de La Fondation Singer-Polignac*, Paris, Editions de Fallois
- CHRISTIN O. e GAMBONI D. (a cura di), *Crises de l'image religieuse: de Nicée II à Vatican II*, Paris, Guimard
- COPPOTELLI M. R., *Gervasoni Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LIII, pp. 470-71
- CORVO N., COLOTTI M. T., GIANNI N., TULLIO F. A. (a cura di), *L'opera buffa napoletana*, Roma, Benincasa
- DÈCINA LOMBARDI P., *Balzac e l'Italia*, Roma, Donzelli
- DEL VENTO C., *Sul «Diario Italiano» di Ugo Foscolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVI, n. 574, pp. 222-38
- DE MARINIS M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni
- ECO U. (a cura di), *L'Ottocento (archivio elettronico): arte, letteratura, teatro e musica*, Roma, L'Espresso
- GANERI M., *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni
- GINEX G., REBORA S., *Imprenditori & cultura: raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, Milano, Mediocredito Lombardo – Amilcare Pizzi
- GOTTARDI M., *Venezia suddita: 1798-1866*, Venezia, Marsilio
- GRANDESSO S., *Pietro Giordani a Bologna protagonista del dibattito artistico italiano. Il suo ruolo nell'incontro di Giacomo Leopardi con le arti figurative*, in BAZZOCCHI M. S., *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 19-55
- GRANSINIGH V., *Aspetti della fortuna critica, iconografica e artistica di Tiziano a Venezia nella prima metà dell'Ottocento*, tesi di specializzazione, Udine, Università degli Studi di Udine
- KRUFTH. W., *Storia delle teorie architettoniche dall'Ottocento a oggi* (1987), Roma-Bari, Laterza
- ID., *Storia delle teorie architettoniche: da Vitruvio al Settecento* (1985), trad. it. Roma-Bari, Laterza
- ISTITUTO LOMBARDO DI SS. LL. (a cura di), *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Atti dell'Incontro di Studio, Milano 1997, Milano, Istituto lombardo-accademia di SS. LL.
- MARINELLI S. e MAZZA A. (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Verona, Banca Popolare di Verona – Banco S. Geminiano e S. Prospero
- MARRI TONELLI M., *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Il Museo
- MELLINI G. L., *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milano, Skira
- MONTORBIO L., *Notizie dell'abate Antonio Meneghelli, primo direttore del Giornale Euganeo*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di SS. LL. AA.», CXI, 3, pp. 101-18

- PAVONI R., *Rispettabilissimo Goethe... Caro Hayez... Adorato Thorvaldsen...: gusto e cultura europea nelle raccolte d'arte di Enrico Mylius*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi
- REOMOMCK W. ET AL. (a cura di), *Memory & Oblivion: proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Amsterdam, Amsterdam University Press
- ROSSI F. (a cura di), *La Fenice. Un secolo di libretti d'opera (1792-1891)*, CD-ROM, Roma, Officine del Novecento
- RUMI G., *Gioberti*, Bologna, Mulino
- SIGNORINI R. (a cura di), *Giornata di studio in onore di Carlo d'Arco nel secondo centenario della nascita (1799-1999) e nel ventesimo anniversario d'attività della Fondazione d'Arco (1979-1999)*, Atti del convegno, Mantova 18 settembre 1999, Mantova, Editoriale Sometti
- STEFANI O., *Antonio Canova. La statuaria*, Milano, Electa
- TESTA F., *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Bologna, Minerva
- VARESE R., *Pier Alessandro Paravia biografo di Canova*, «Venezia Arti», XIII, pp. 43-50
- VIGANÒ S., *Prometeo – Libretto del balletto*, Novara, Legenda

2000

- AMOROSO L., *Ratio e aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Pisa, ETS
- ARTAUD A., *Il teatro e il suo doppio* (1938), Torino, Einaudi
- BALLINI P. L., *La rivoluzione liberale e le nazioni divise*, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. ed AA.
- BARILLI B., *Il paese del melodramma* (1930), a cura di F. d'Amico, Milano, Adelphi
- BAUGMARTEN A. G., *Æsthetica* (1750-58), a cura di S. Tedesco, Palermo, Aesthetica
- BIETOLETTI S., *La negazione del mito culturale e figurativa e aspirazioni nazionalistiche nell'Italia del primo Ottocento*, in *Il mito di Europa: da fanciulla rapita a continente*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti
- BIGGI M. I., FERRARO C., *Rossini sulla scena dell'Ottocento: bozzetti e figurini delle collezioni italiane*, Pesaro, Fondazione Rossini
- BORTOLATTO L., *Antonio Canova e il mito di Tersicore*, «Arte. Documento», XIV, pp. 204-09
- BOSCOLO L., DURANTE S. (a cura di), *La musica strumentale nel Veneto*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova 4-6 novembre 1996, Padova, Cleup
- CAMPANINI G., *Rosmini e Roma*, Roma, Stresa
- CONATI M., *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT
- MILA M., *Verdi*, raccolta curata da P. Gelli, Milano, Rizzoli
- DANELON F. (a cura di), *Interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommeseo, Scalvini*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni
- D'ANGELO P. (a cura di), *La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura*, Milano, Guerini
- DEGRADA F. (a cura di), *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, Milano, Skira
- DE PAZ A., *Innovazioni e modernità: aspetti e percorsi della critica d'arte nell'età romantica*, «Rivista di Storia delle Idee», III, pp. 391-420
- DONATONE G., *William Hamilton: diario segreto napoletano (1764-1789)*, Napoli, Grimaldi
- Donizetti. Parigi e Vienna*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei
- DORSI F., RAUSA G., *Storia dell'opera italiana*, Milano, Mondadori
- FALIER G., *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova* (1823), a cura di G. Pavanello, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo
- Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*, Atti del convegno internazionale di Studi, Oria novembre 1998, Bari, Laterza
- GENTILI S., NARDI I., *L'immagine del quotidiano: letteratura di costume e pittura di genere tra '700 e '800*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- GRECO F. C. e DI BENEDETTO R. (a cura di), *Donizetti. Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- GREER D. (ed by), *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future*, Proceedings of the 16<sup>th</sup> International Congress of the International Musicological Society, London 1997, Oxford, Oxford University Press
- LANZI L., *Il taccuino lombardo: viaggio del 1793 specialmente pel Milanese e pel Parmigiano, Mantovano e Veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti*, a cura di P. Pastres, Udine, Forum
- Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835): cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento: atti del Convegno*, Pavia, Aisthesis
- MANZONI A., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), a cura di G. Macchia, G. Portinari, S. De Laude, F. Danelon, Milano, Centro nazionale studi manzoniani
- MARIUZ P., *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite della Fondazione Canova di Possagno*, Possagno, Fondazione Canova
- MAZZOCCA F. ET AL. (a cura di), *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli 28 ottobre 2000 – 28 gennaio 2001, Milano, Skira
- MAZZOLA F. (a cura di), *Musei Civici di Vicenza – Dipinti e sculture del XIX secolo*, Venezia, Marsilio
- MONSAGRATI G., *Giordani Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LV, pp. 219-26

MORI M. T., *Salotti: sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci  
MORINI E., *Storia della moda XVIII-XX secolo*, Milano, Skira  
MOZZONI L. e SANTINI S. (a cura di), *Tradizioni e regionalismi: aspetti dell'ecclettismo in Italia*, Atti del convegno, Napoli, Liguori  
NICOLodi F. – TROVATO P. (a cura di), *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Olschki  
NICOSIA C., *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva  
PAVANELLO G. (a cura di), *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA.  
PEROSA S. (a cura di), *Ruskin a Venezia. La bellezza in declino*, Atti del Convegno di Studi, Venezia, Isola di San Giorgio 15-16 dicembre 2000, Firenze, Leo S. Olschki  
PIERI P., *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazioni del classicismo*, Bologna, Pendragon  
PINDEMONTI I., *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Olschki  
PINELLI A., *Nel segno di Giano*, Roma, Carocci  
POMMIER É., *Più antichi della luna. Studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, Bologna, Minerva  
PRETO P., *Il Veneto austriaco 1814-1866*, Padova, Fondazione Cassamarca  
SITÀ M. G. – FRISIANO R., *Alberto Mazzucato: un musicista friulano nella Milano ottocentesca* (Casiacco di Vito d'Asio, Pordenone 15-16 maggio 1999), Udine, Pizzicato  
TOMAN R. (a cura di), *Neoclassicismo e romanticismo. Architettura. Scultura. Pittura. Disegno. 1750-1848*, Köln, Könemann Verlagsgesellschaft mbh  
TRANIELLO F., *Gioberti Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LV, pp. 94-107  
VARESE R., *Una Maddalena di Antonio Canova*, «Arte. Documento», XIV, pp. 200-03  
*Verdi e La Fenice*, Roma, Officine del Novecento  
ZUCCONI G. e CASTELLANI F. (a cura di), *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita*, catalogo della mostra, Padova, Museo Civico di Piazza del Santo 2 aprile – 2 luglio 2000, Venezia, Marsilio

2001

ARGAN G. C., *L'Arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei* (1970), Firenze, Sansoni  
BASEVI A., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), ed. critica a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti  
CADIOLI A., *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore  
CAMBRIA F., *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaka Book  
CANTATURRI G., FERRARI S. e FILIPPI P. M. (a cura di), *Il Settecento tedesco in Italia. Gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel XVIII secolo*, Bologna, Minerva  
CAPANO L. (a cura di), *La pittura in Lombardia. L'Ottocento e il Neoclassico*, Milano, Electa  
*Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C. M. Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani  
CATALANO E., *Foscolo tragico: dal Tieste alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Roma-Bari, Laterza  
COLLI A., *Giuseppe Verdi. Un mondo da scoprire*, Milano, Banca Popolare  
CONTI B., *“Il Giornale di Treviso” (1821-1830): interventi sulle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a.a. 2000-2001  
DELLA PERUTA F., LACAITA C. G., MAZZOCCA F. (a cura di), *I volti di Carlo Cattaneo (1801-1869): un grande italiano del Risorgimento*, Milano, Skira  
GABLE D., *Mode Mixture and Lyric Form in the Operas of Giuseppe Verdi*, Ann Arbor, UMI  
GIOACHINO M., *In ignorata stanza: studi su Luigi Carrer*, Treviso, Canova  
GIRARDI M., *La musica nei periodici veneziani della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento*, Lucca, LIM  
GODI G. e SISI C., *La Tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta 5 maggio – 29 luglio 2001, Milano, Mazzotta  
KLEINERT A., *Les «Journal des Dames et des Modes» ou la conquête de l'Europe féminine (1797-1839)*, Stuttgart, Thorbecke Verlag  
LATHAM A. and PARKER R. (ed. by), *Verdi in Performance*, Oxford, Oxford University Press  
MARELLI I., *Brera mai vista. Il romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, Milano, Electa  
MARINELLI S.. (a cura di), *L'Ottocento a Verona*, catalogo della mostra, Verona, Cariverona  
*Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del convegno di studi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 2-5 dicembre, Roma, Aracne  
MONTECCHI G., *Itinerari bibliografici: storie di libri, di tipografi e di editori*, Milano, F. Angeli  
PASADORE F. - ROSSI F. (a cura di), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Fondazione Levi  
PIOTTO L., *Il “Giornale dell'italiana letteratura” (1802-1828): percorsi critici nell'ambito delle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova 2000-01  
RESCIGNO E., *Dizionario verdiano*, Milano, Rizzoli  
ROETTGEN S. (a cura di), *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio  
ROVANI G., *Cento anni (1856-1864)*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann, Milano, Rizzoli

SALA DI FELICE E. e CAIRA LUMETTI R. M. (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, atti del convegno internazionale di studi, Roma 2-5 dicembre 1998, Roma, Aracne

SCHILLER J. C. F., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), a cura di A. Negri, Roma, Armando Editore

SCHLEGEL F., *Descriptions de tableaux*, ed. par. Benedicte Savoy, Paris, Ecole nationale Supérieure des Beaux-Arts

SITÀ M. G., FRISANO R., *Alberto Mazzucato. Un musicista friulano nella Milano ottocentesca*, Udine, Pizzicato

SORBA C., *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino

TABORELLI G., ARAGONA L., *Vincenzo Bellini. La vita, le opere, l'eredità*, Milano, Silvana

*Il teatro di Donizetti*, Atti dei convegni delle celebrazioni 1797/1997 -1848/1998, 3 vll., I, *La vocalità e i cantanti*, atti del convegno, Bergamo 25-27 settembre 1997, Bergamo, Fondazione Donizetti

2002

AGLIATI C., *Il ritratto carpito di Carlo Cattaneo: percorsi possibili nella rappresentazione iconografica di un mito repubblicano*, Milano, Casagrande

BAGGIO P., *Pietro Chevalier, 1795-1864. Scritti d'architettura*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a. a. 2001-02

BARBARISI G. e CARNAZZI G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e fortuna di Melchiorre Cesarotti*, 2 voll., Milano, Cisalpino

BATTEUX C., *Les Beaux-Arts réduit à un même principe* (1746), Palermo, Aesthetica

BIETOLETTI S., DANTINI M., *L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze, Giunti

BORDINI S., *L'Ottocento 1815-80*, Roma, Carocci

BRUNI F. (a cura di), *Niccolò Tommaseo e il suo mondo: patrie e nazioni*, Venezia, Ed. della Laguna

CESARI A., *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, testo critico e commento di A. Piva, Roma-Padova, Antenore

CONATI M., *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Parma, EDT COTTIGNOLI A., *Manzoni fra i critici dell'Ottocento. Studi e ricerche* (1978), nuova ed. cresciuta Bologna, Clueb

FARINELLI G., MAZZA TANUCCI A., PACCAGNINI E., *La letteratura italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci

FOSCOLO U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di W. Binni, Milano, Garzanti

FRAGONARA M., *Incisione a contorno e l'idea del bello. Appunti sull'incisione neoclassica*, «Rassegna di studi e di notizie», XXIX, 16, pp. 71-96

FRANCHINI S., *Editori, lettrici e stampa di moda: giornali di moda e di famiglia a Milano dal Corriere delle Dame agli editori dell'Italia unita*, Milano, F. Angeli

FUSARI S., *Editoria e cultura a metà Ottocento: le "Gemme d'Arti Italiane", 1845-1861*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a. a. 2001-02

GANZER G. (a cura di), *Michelangelo Grigoletti*, catalogo della mostra, Udine

GARDIN G., *Critica d'arte nel "Giornale Euganeo" (1844-1848)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2001-2002

HUERBEN S., "O patria mia": *Patriotism, dream, death*, «Cambridge Opera Journal», XIV (2002), nn. 1-2, pp. 161-75

INFELISE M., *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione (secoli XVI e XVII)*, Bari, Laterza

MARCHESCHI D., *Scritti di critica e di storia dell'arte*, Firenze, Loggia de' Lanzi

MAZZOCCA F., *L'ideale classico: arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza

MAZZOCCA F., COLLE E., MORANDOTTI A., SUSINO E. (a cura di), *Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, Milano 2002, Milano, Skira

MELLI G., *Un pubblico giudicante. Saggi sulla letteratura italiana del primo Ottocento*, Pisa, ETS

NANNI L., *Il silenzio di Ermes. Della scienze e dell'arte: contro la teoria standard della comunicazione*, Roma, Meltemi

PAVANELLO G. (a cura di), *L'Enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, atti del convegno di studio, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA. 17-18 ottobre 2002, Venezia, Istituto Veneto di SS. LL. AA.

ID. (a cura di) *La Pittura nel Veneto – L'Ottocento*, I, Milano Electa

PETROBELLI P., *Verdi e Madame de Staël*, in OSTHOFF W. und GOLDIN FOLENA D. (hrsg. von), *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*, Laaber, Laaber Verlag, pp. 153-64

PORZIO M. (a cura di), *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori

RESCIGNO E., *Dizionario rossiniano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i librettisti, gli impresari, i teatri, gli amici, i parenti, le città*, prefazione di B. Cagli, Milano, Rizzoli

ROSINI G., *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova* (1825), a cura di C. Sisi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo

VOUILLOUX B., *Le Tableau Vivant. Phryné, l'Orateur et le Peintre*, Paris, Flammarion

2003

- ALFIERI G. (a cura di), *Storia della lingua e storia*, Atti del II Convegno ASLI, Catania 26-28 ottobre 1999, Firenze, Cesati
- ALLITT J. S., *Gaetano Donizetti. Pensiero, musica, opere scelte*, Villa di Serio, Edizioni Villadiseriane
- ANDROSOV S., GUDERZO M., PAVANELLO G. (a cura di), *Canova*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, Museo Civico – Possagno, Gipsoteca 22 Novembre 2003 – 12 Aprile 2004, Milano, Skira
- ARMANI G., *Cattaneo riformista*, Venezia, Marsilio
- AUTIZI F., AURIZI M. B., *Vincenzo Stefano Breda. Un collezionista dell'Ottocento*, Padova, Il Poligrafo
- BEGHELLI M., *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani
- BELLINA A. L., GIRARDI M., *La Fenice 1792-96: il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio
- BROOK P., *La porta aperta* (1993), Torino, Einaudi
- BRUNI A., *Foscolo fiorentino all'ombra di Canova*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXX, 590, pp. 206-34
- CANOVA A., *Epistolario 1816-1817*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, 2 vll, Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, Roma, Salerno
- CARRARA E., *Dall'arte per una nazione all'arte della nazione. La pittura di storia come 'genere nazionale': testimonianze di un dibattito (1840-1871)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVII, pp. 248-57
- CATTOI D. (a cura di), *Pietro Estense Selvatico un architetto padovano in Trentino tra romanticismo e storicismo. Nuovi studi sulla cultura artistica dell'Ottocento*, Trento, Museo Diocesano Trentino
- CHIANCONE C., *Ambrogio Levati e le origini del romanzo storico in Italia*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», LXVI, pp. 175-95
- CONSIGLIA G., *Le biografie del Canova nell'Ottocento*, Napoli,
- CORONA CORRIAS M., *Carlo Cattaneo: temi e interpretazioni*, Firenze, Centro Editoriale Toscano
- DE GIORGI F., *Rosmini e il suo tempo*, Brescia, Morcelliana
- DELLA SETA F., MONTEMORRA MARVIN R., MARICA M. (a cura di), *Verdi 2001*, Atti del convegno internazionale Parma-New York-New Haven 24 gennaio-1° febbraio 2001, Firenze, Olschki
- FARINELLA V. e PANICHI S., *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, con un saggio introduttivo di Salvatore Settis sulla «Acropoli futura», Roma, Donzelli
- FAVARO A., *Isabella Teotochi Albrizzi: la sua vita, i suoi amori e i suoi viaggi*, Udine, Gaspari
- GANZER G., MACOVEZ G., BERTI S., *Tra melodramma e proclama politico: scene dell'opera dalla fine del '700 a Verdi*, Pordenone, Vianello
- GIUGLIANO C., *Le biografie del Canova nell'Ottocento*, Napoli, Loffredo
- GRANUZZO E., *Cultura, politica, architettura negli interventi di Gaetano Pinali, Milano-Venezia-Verona 1800-1836*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a. a. 2002-03
- GUANA C., *La Storia pittorica di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze, Olschki
- KINTZLER C., *Peinture et musique: penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq Cedex, Presses Univ. Septentrion
- LA BARBERA S., *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento: Palermo*, Palermo, Flacovio
- MAGGIO SERRA R., MAZZOCCA F., SISI C. e SPANTIGATI C. (a cura di), *Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803)*, catalogo della mostra, Torino, Archivio di Stato 5 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004, Milano, Electa
- MENGES A. R., *Pensieri sulla bellezza*, a cura di G. Faggin, Milano, Abscondita
- MILA M., *Verdi*, a cura di P. Gelli, Milano, Rizzoli
- MORMORIO D., *Vedute e paesaggi italiani dell'800*, Milano, Motta 2000; C. SISI (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa
- PASQUALIN R., *Critica d'arte nella rivista "Il Vaglio" (1836-52)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università degli Studi di Padova a. a. 2002-03
- PAVAN M., *Scritti su Canova e il Neoclassicismo*, a cura di G. Pavanello, Possagno, Canova
- PAVANELLO G. (a cura di) *La pittura nel Veneto - L'Ottocento*, II, Milano, Electa
- PINTO S., BARROERO L. e MAZZOCCA F. (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna capitale delle arti*, catalogo della mostra, Milano, Electa
- POMMIER E., *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard
- SALVETTI G. (a cura di), *Milano e il suo Conservatorio. 1808-2002*, Milano, Skira
- SARTORIE., *L'Empire des Sciences. Napoléon et ses savants*, Paris, Ellipses édition marketing
- SCIOLLA G. C. (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Milano, Skira
- TEOTOCHI ALBRIZZI I., *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova* (Pisa 1821), ed. moderna a cura di M. Pastore Stocchi – G. Venturi, 2 vll., Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo
- Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, Clueb
- VEZZOSI M., *1780-1880: dal respiro dell'antico ai moti del cuore: pittura e scultura italiana tra neoclassicismo e tardo romanticismo*, Firenze, Polistampa
- WALTON B., *Looking for Revolution in Rossini's Guillaume Tell*, «Cambridge Opera Journal», XV, n. 2, pp. 127-52



2004

ADORNO Th. W., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965* (1965), a cura di G. Borio, Torino, Einaudi  
BARBARISI G. e A. CADIOLI (a cura di), *Idee e figure del "Conciliatore"*, Milano, Cisalpino

BELLI G. – TIDDIA A. (a cura di), *Il secolo dell'Impero: principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915, catalogo della mostra, Trento 25 giugno – 31 ottobre 2004, Milano, Skira*

BERTONCINI G., "Una Bella Invenzione": Giuseppe Montani e il Romanzo Storico, *Napoli, Liguori*

BETRI M. L. E BRAMBILLA E. (a cura di), *Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento, Venezia, Marsilio*

*Brera mai vista : virtuosa del bel canto ritratta da Giuseppe Molteni: Giuditta Pasta in Nina o sia la pazza per amore, Milano, Electa*

BRUSATIN M. - DELFINI FILIPPI G. - PORCELLATO G., Antonio Canova: arte e memoria a Possagno, Ponzano, Vianello  
CANUTI R., *Longi Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LXV, pp. 642-45

CASALE V., D'ACHILLE P., *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni*, atti del 3. Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana, Roma 30-31 maggio 2002, Firenze, F. Cesati

CAVALLINI I. (a cura di), *Oscar Chilesotti. La musica antica e la musicologia storica*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi

CERIANA M. – MADERNA V. –QUATTRINI C. (a cura di), *Una virtuosa del bel canto ritratta da Giuseppe Molteni: Giuditta Pasta in Nina o sia la pazza per amore*, catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera febbraio – maggio 2004, Milano, Electa

CHIANCONE C., *Locatelli Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LII, pp. 370-72

ID., *Un "pirata" dell'Ottocento. Francesco Regli critico e giornalista*, «Atti dell'Ateneo di SS. LL. AA. di Bergamo», LXVII, pp. 485-508

COHEN S. J. (ed. by), *International encyclopedia of dance*, 5 voll., Oxford, Oxford University Press

CORTI C. e MESSINA M. G., *Poesia come pittura nel romanticismo inglese*, Napoli, Liguori

DELLA SETA F., RICCIARDI S. (a cura di), *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica*, atti del Convegno internazionale, Siena 1-3 novembre 2000, Firenze, Olschki

DE MARINIS M., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza

DEMATTÉ E., *Giuseppe Bianchetti l'Alcibiade di Treviso*, Treviso, Canova

FABRIZI A., *Manzoni storico e altri saggi sette-ottocenteschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina

FAVARO F., *Le rose colte in Elicona. Studi sul classicismo di Vincenzo Monti*, Ravenna, Longo

LA BARBERA S. (a cura di) *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia, Atti del Convegno,*

*Palermo 15-17 aprile 2003, Bagheria (Palermo), Aiello & Prrovenzano*

MARIN C., *Tommaso Locatelli (1799-1868)*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei Padova, Università degli studi di Padova a. a. 2003-04

MIGGIANI M. G. (a cura di), *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di studi, Venezia 14-16 dicembre 1999, Bologna, Forni

MISSIRINI M., *Vita di Antonio Canova. Libri quattro* (1824), a cura di F. Leone, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo

MURARO M. T., *Scena e messinscena: scritti teatrali, 1960 – 98*, a cura di M. I. Biggi, Venezia, Marsilio

- NENCI C. (a cura di), *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, Milano, Jaca Book
- PALAZZOLO M. I., Lampato Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LXIII, pp. 241-44
- PAROLIN P., Il Fondo Musicale "Chilesotti", «*Bollettino del Museo Civico*», n. s. XXVII
- PASTORE STOCCHI M. (a cura di), *Il primato della scultura: fortuna dell'antico fortuna di Canova*, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo
- PAVANELLO G., STRINGA N. (a cura di), *Ottocento Veneto. Il trionfo del colore, catalogo della mostra*, Treviso, Casa dei Carraresi, 15 ottobre 2004 – 27 febbraio 2005, Treviso, Canova
- PETRINI S., *Fuori scena: il teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni
- PETRIOLI P., *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena, Accademia Senese degli Intronati
- PIZZAGALLI D., *L'amica: Clara Maffei*, Milano, Mondadori
- RUOZZI G. (a cura di), *Niccolò Tommaseo: tra modelli antichi e forme moderne*, Bologna, Gedit
- SCOTT B. L. (ed. by), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press
- SCRIMA V., *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED
- SEMINARA G. – TOLEDO A., *Vincenzo Bellini nel II centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale*, Catania 8 – 11 novembre 2001, Firenze, Olschki
- SENICI E. (a cura di), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge, Cambridge University Press
- SISI C. (a cura di), *Paesaggi: pretesti dell'anima: visione ed interpretazioni della natura nell'arte italiana dell'Ottocento*, Milano, Skira
- SMART M. A., *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press
- Il teatro di Donizetti*, Atti dei convegni delle celebrazioni 1797/1997 -1848/1998, 3 vll., II: *Percorsi e proposte di ricerca*, atti del convegno, Venezia 22-24 maggio 1997, Bergamo, Fondazione Donizetti
- TRINCHERO C., *Pierre-Louis Ginguené (1748-1816) e l'identità nazionale italiana nel contesto culturale europeo*, con prefazione di S. Zoppi, Roma, Bulzoni
- 2005
- BARBIER P., *La Malibran. Reine de l'opéra romantique*, Paris, Pygmalion
- BERTELLI I., *L'itinerario umano e poetico di Giovanni Berchet*, Pisa, Giardini
- BROGI D., *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini
- CARDELLI M., *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze, Capponi
- CEVESE R., *L'interesse alle arti di studiosi vicentini dell'Ottocento e del primo Novecento*, Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana
- CHIANCONE C., «*Francesco Pezzi veneziano*». *Gli esordi di un giornalista nella Milano napoleonica*, «*Società e storia*», n. 110, pp. 647-704
- DEL COMO N., PORATI A., *Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità*, Milano, F. Angeli
- DISPERDI E., *Carlo D'Arco, la stampa di traduzione e l'«Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano»*, «*Civiltà mantovana*», XL, n. 119, pp. 11-36
- DI STEFANO A., *Manzoni e il melodramma: rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Milano, Vecchiarelli
- FERIN J., «*Il Gondoliere*» *sulle arti figurative*, tesi di laurea, relatore prof. F. Bernabei, Padova, Università di Padova a.a. 2004-2005
- GELLI P. (a cura di), *Dizionario dell'opera lirica 2006*, Milano, Baldini Castoldi Dalai
- GESTEL CHINELLI C., *Niente zucchero nel calamaio: lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto
- GNAN P. (a cura di), «*Un affare di dinaro, di diligenza, di scienza*». *L'edizione padovana dell'Encyclopédie méthodique (1784-1817)*, Padova, Biblioteca Universitaria
- GRANDE M., *Scena evento scrittura*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni
- HANSMANN M. e SEIDEL M. (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Atti del convegno, Firenze 7-10 ottobre 2002, Venezia, Marsilio
- MARIN C., *La ricerca di una nuova 'venezianità': Tommaso Locatelli e la critica d'arte nell'Ottocento*, «*Atti dell'Istituto Veneto di SS. LL. AA.*», CLXIII, pp. 194-225

- EAD., *La 'voce' di Venezia: Tommaso Locatelli, giornalista dell'Ottocento*, «Atti e memorie dell'Ateneo Veneto», serie III, CXCII, 4/2, pp. 93-120
- MAZZOCCA F. (a cura di), *Romantici e macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, Milano, Skira
- MAZZOCCA F. e VENTURI G. (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. I: Venezia e Roma*, Firenze, Proemio Editoriale
- MOLA A. A., *Silvio Pellico: carbonaro, cristiano e profeta della nuova Europa*, Milano, Bompiani
- NOIRAY M., *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve
- PAPPACENA F., *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis (1820-1830)*, Lucca, LIM
- PINELLI A., *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, bibliografia ragionata a cura di K. Quinci e C. Savettieri, Roma, Carocci
- POCHINI A. (a cura di), *Biblioteca Canoviana (1823)*, a cura di A. Bruni, M. Pastore Stocchi, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo
- RAINOLDI F., *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, Edizioni Liturgiche
- RODA M., *Londonio Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LXV, pp. 608-10
- SINISI S., *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Firenze, Carocci
- TATTI M. (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, introduzione di G. Ferroni, Roma, Bulzoni
- TESTA A., *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore
- TONANI E. (a cura di), *Storia della lingua e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del convegno, Firenze, Cesati

2005-07

- SISI C. (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, 3 voll., Milano, Electa

2006

- AGOSTI T., *Luigi Carrer (1801-1850): un veneziano tra editoria, scrittura e poesia*, Venezia, Ateneo Veneto
- ALBERGONI G., *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, F. Angeli
- BARBARISI G. (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, atti del convegno di studi, Gargagnano 25-27 settembre 2003, 3 voll., Milano, Cisalpino
- CHIAPPINI S., *Folli, sonnambule, sartine: la voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere
- CUOCO V., *Platone in Italia (1801)*, Roma-Bari, Laterza
- DE GRASSI M., *Un genio per le Arti Belle: note sul collezionismo dell'Ottocento a Belluno*, Belluno
- DELLA PERUTA F. (a cura di), *Nell'officina della "Biblioteca Italiana"*, Milano, F. Angeli
- FERNOW C. L., *Über den Bildhauer Canova und Dessen Werke*, a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo
- FILIPPINI N. M., *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, F. Angeli
- FONDAZIONE BIBLIOTECA DI VIA SENATO (a cura di), *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca di via Senato 28 settembre 2006 – 28 gennaio 2007, Milano, Biblioteca di via Senato
- MARRI TONELLI M., *Maffei Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Enciclopedia Treccani, LXVII, pp. 215-20
- MELCHIORI G., *Shakespeare all'opera*, Roma, Bulzoni
- [NOVERRE J. G.], *Lettres sur la danse. Présentation de Maurice Béjart*, Paris, Éditions du Sandre
- PAROLIN P., *Il Fondo Musicale "Chilesotti"*, «Bollettino del Museo Civico di Bassano del Grappa», n. s. XXVII (2006)
- ROSSI M., *Le fila del tempo: il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze, Olschki
- SAVARESE G., *Indagini sulle «arti sorelle». Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G. P. Maragoni, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore
- SAVATTIERI C., *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma, Carocci
- SIRTORI M., *Lector in musica: libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*, Venezia, Marsilio

2007

- AGNOLETTA A., *Canova e l'arte sacra*, Milano, Alfieri & Lacroix
- BERNABEI F. – MARIN C., *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete. 1820-1860*, Treviso, Canova
- BORIO G. e GENTILI C. (a cura di), *Armonia e tempo*, Roma, Carocci
- EID. (a cura di), *Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci
- CAMBRIA F., *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo in Antonin Artaud*, Pisa, ETS
- Canova e la danza*, catalogo della mostra, Bucarest 10 settembre – 10 ottobre 2007, Bucarest, Istituto di Cultura Italiano

- CAPPONE S., *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere italiano*, Napoli, Liguori
- CARDELLI M., *Pietro Giordani conoscitore d'arte*, Città di Castello, Gestioni Grafiche
- CICOGNARA L., *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, rist. anast. a cura di G. Venturi, B. Steindl, F. Leone, VII vll., Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo
- CIOFFI R. e ROVETTA A. (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Vita e Pensiero
- CHIANCONE C., *Francesco Pezzi direttore della «Gazzetta di Milano» (1816-1831)*, «Società e storia», n. 117, pp. 508-54
- COLIVA A. – MAZZOCCA F. (a cura di), *Canova e la Venere Vincitrice*, vatalogo della mostra Roma, Galleria Borghese 18 ottobre 2007 – 3 febbraio 2008, Milano, Electa
- DACREMA N. – CUSATELLI G. (a cura di), *Il Lombardo-Veneto. 1815-1859. Storia e cultura*, Udine, Campanotto
- FURLAN C., *Da Vasari a Cavalcaselle. Storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento*, Udine, Forum
- GENS J.-C. et RODRIGO P. (rass. par), *Puissances de l'image*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon
- GENTILI S. – NARDI I. (a cura di), *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume e pittura di genere tra '700 e '800*, Perugia, Ed. Scientifiche Italiane
- LOMBARDI C., *La ballerina immaginaria: una donna nella letteratura e sulla scena nell'età dell'industrialismo: 1832-1908*, Napoli, Liguori
- MANCINI M., *Immaginando Ivanhoe. Romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Milano, Mondadori
- MILLAN-ZAIBERT E., *Friedrich Schlegel and the emergence of romantic philosophy*, Albany (NY), State University New York Press
- MOMESSO S., *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella (PD), Bertoncetto
- MORANDOTTI A., *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina
- MOZZONI L. e SANTINI S., *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti*, Napoli, Liguori
- NICOLODI F. – TROVATO P. (a cura di), *LESMU. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, con la collaborazione di R. Di Benedetto, CD-ROM, Firenze, Cesati
- PANOFKY E., *Idea. Contributi alla Storia dell'estetica* (1924), Torino, Bollati Boringhieri
- RUSSO F. P. (a cura di), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, Atti del convegno di studi, Lucca, LIM
- RUTHERFORD S., *“La cantante delle passioni”: Giuditta Pasta and the idea of poetic performance*, «Cambridge Opera Journal», XIX, pp. 107-38
- SINI C. (a cura di), *Corpo e linguaggio*, Milano, Cisalpino
- TASINATO M., *Passeggiando con la mimesis. L'illusione teatrale tra antico e moderno*, Verona, Ombre Corte
- Il teatro di Donizetti*, Atti dei convegni delle celebrazioni 1797/1997 -1848/1998, 3 vll., III: “Voglio amore, e amor violento”. Atti del convegno internazionale di studi sulla drammaturgia delle opere di Gaetano Donizetti, atti del convegno, Bergamo 8-10 ottobre 1998, Bergamo, Fondazione Donizetti
- TELLINI G., *Manzoni*, Roma, Salerno
- TOMMASEO N., *Gli articoli del giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete 1823-1824*, a cura di A. Cotugno, Roma, Antenore
- 2008
- BERTI G., ERICANI G., INFELISE M., *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gambi*, Milano, F. Angeli
- BOTTACIN F., *I disegni per la Gerusalemme Liberata di Giovanni De Min*, «Monografie di “Notizie di Palazzo Albani”», II
- CERRI A., *Oltre il sipario. L'immagine occidentale dell'altro da sé attraverso l'opera lirica italiana dell'800*, Roma, Bulzoni
- CHIARI M. A., WIEL M., GENTILI A. (a cura di), *L'attenzione e la critica : scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo
- DESIDERI F. – CANTELLI C., *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Roma, Carocci
- FIDOLINI M., *Arte e artificio. Disvalori, mistificazioni e deliri*, Firenze, Polistampa
- MAZZOCCA F., *Canova e il neoclassicismo*, collana “I grandi maestri dell'arte”, Milano, Il Sole 24 ore – Firenze, Education.it S.p.A.
- UNIVERSITY OF MARYLAND. CENTER FOR STUDIES IN NINETEENTH-CENTURY MUSIC – CENTRO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUI PERIODICI MUSICALI (a cura di), *Gazzetta Musicale di Milano (1842-62, 1866-1902)*, 10 vll., Ann. Abor, UMI

## Abstract

Il presente lavoro prende le mosse dalla collaborazione ad un progetto PRIN, chiuso due anni fa, volto ad indagare il rilievo assunto dal mezzo giornalistico nella diffusione della conoscenza artistica, anzitutto per quanto riguarda la produzione contemporanea e poi anche la storia dell'arte in generale. Nell'ambito di questi studi, il nostro lavoro si è proposto l'obiettivo di indagare in maniera più sistematica, di quanto fatto finora, il materiale primo-ottocentesco, il quale ci è parso particolarmente stimolante per la specificità dei periodici pubblicati in quegli anni, costituendo una sorta di fase embrionale della divulgazione artistica di massa: nel tardo affermarsi di una critica figurativa specifica, quasi assente nel panorama italiano della prima metà del XIX secolo, le riviste di letteratura o di intrattenimento, strenne, riviste militanti svolsero una fondamentale funzione supplente, con l'accentuazione di volta in volta degli aspetti dell'arte più fruibili per i diversi tipi di pubblico, cui esse si rivolgevano. Nella loro scarsa professionalità, queste testate garantiscono una pluralità di visuali, fondamentali per una considerazione unitaria del complesso universo culturale ottocentesco, aliena da preventive idiosincrasie monolitiche: esse non furono infatti semplici contenitori di idee e manifestazioni, che sarebbero potute figurare comunque altrove, bensì agirono quali precisi collettori di istanze, gusti e intenzioni didattiche in buona parte originali e generati appunto dal mezzo, sensibile agli umori del pubblico, ma guidato da esigenze di orientamento di tali umori secondo finalità diverse, previste dai vari compilatori. Osservatorio privilegiato per una valutazione dialettica del classico binomio di avanguardia e tradizione, tali periodici offrono dunque la possibilità di procedere allo studio del panorama artistico ottocentesco, da una molteplicità di prospettive, tali da intaccare uno sterile esclusivismo e sensibilizzare l'attenzione degli studiosi su aspetti altrimenti trascurati del moderno fare artistico, agevolando così i nostri tentativi di comprendere la modernità.

La compresenza, in gran parte delle pubblicazioni esaminate, di argomenti legati alla letteratura, alle arti figurative ed a quelle sceniche e musicali, ci ha quindi posti di fronte alla necessità di considerare con una nuova prospettiva la controversa questione delle arti sorelle, pensata non più (o non semplicemente) nell'ottica del produrre artistico, bensì nei termini della ricezione e dell'interpretazione delle opere stesse: negli anni di passaggio da un sistema di produzione e consumo dell'opera d'arte interno a predeterminati circuiti informativi e culturali, entro i quali artefici e spettatori condividevano i medesimi valori e le stesse conoscenze basilari (peraltro reiterati attraverso un intenso scambio epistolare), ad un'inedita forma di relazione, delegittimante qualsivoglia predeterminazione del pubblico, cui il prodotto artistico si rivolgeva, la percezione della nuova, forse incolmabile distanza tra artista e consumatore incoraggiò lo studio comparato delle diverse tipologie espressive, stimolando un rinnovamento nella ricerca delle sollecitazioni reciproche, offerte dall'una all'altra forma artistica, ai fini del conseguimento di un sistema storico-critico più fruibile dal variegato pubblico moderno. Nel corso della nostra indagine è stato pertanto determinante raccogliere un quantitativo opportuno di documenti e testimonianze, atto ad evidenziare le modalità e le intenzioni, secondo cui nel corso dell'Ottocento si impostarono concretamente i rapporti fra arti sceniche e figurative, cercando di cogliere tutti i punti di volta della gestazione di quel pensiero, grazie all'interna dinamica di operazioni concettuali per loro natura estremamente sensibili alle attitudini, agli orientamenti od anche semplicemente al gusto del coevo *milieu* culturale: si è così chiarita l'importanza dei rapporti di mutuo soccorso, che le diverse forme critiche offrono l'una all'altra nel momento in cui, entrando in crisi la tradizionale concezione mimetica, il consueto rapportarsi al reale, quale referente privilegiato della produzione artistica, sembrò incompiuto e carente dentro le forme tradizionali delle singole arti, oramai avviate ad una sintesi superiore.

Abbiamo scelto di ordinare la documentazione attorno ad alcuni nuclei chiave della riflessione artistica ottocentesca, che, indagati in questa prospettiva unitaria di relazione tra le arti, ne ricevono nuova luce: innanzitutto il Classico, con la presenza più o meno costante e conduttrice del Bello Ideale, la Storia ed il Vero, temi, intorno a cui si mossero argomenti e discussioni, eventi artistici vecchi e nuovi. Nel renderne conto ed interagendo con essi, la pubblicistica ci offre la possibilità di mettere a fuoco aspetti trascurati circa le sollecitazioni reciproche tra le singole arti, coinvolte in un gioco di rimandi interpretativi, fondamentali per l'affinamento di un sistema critico, capace di riconoscere e rendere conto della qualità e della novità delle opere e delle tendenze, di cogliere insomma i punti caldi della produzione contemporanea e mettere in campo strumenti adatti ad evidenziare, in senso positivo o negativo, il loro peculiare significato. Se nel primo capitolo una dominante viene trovata nella scultura (paragrafo sulla fortuna di Canova) e parzialmente nel ballo pantomimo, la pittura di storia emerge nel secondo capitolo, dedicato agli anni Venti-Quaranta, quale nucleo propulsivo di intenzioni ed istanze civili e patriottiche, in stretto rapporto con il melodramma, che invade le scene con i nuovi contenuti emozionali: indagando il rapporto fra vero e verosimile, dove ancora il teatro fornisce un modello, ora acclamato ora fortemente paventato, per la qualità espressiva della pittura soprattutto, nel gioco conflittuale tra affetti (sentimenti invocati dal Purismo per svecchiare le convenzioni cristallizzate del passato) ed effetti (oltranzesime espressive, che forzano la misura delle possibilità comunicative delle immagini) sono ripercorse e contestualizzate le note relazioni fra Hayez ed il melodramma. Quindi, nel quarto capitolo vengono affrontate direttamente questioni critico-linguistiche, già presentatesi nelle precedenti campionature, mettendo a fuoco l'uso fatto dai commentatori dei diversi settori (figurativo, letterario, teatrale, musicale) delle relazioni fra i vari campi, cercando di collegarle con eventi che, in ciascuno di tali ambiti, avessero catturato l'attenzione del momento, fornendo elementi di novità, o di immediata percepibilità di emozioni, sentimenti, messaggi, promettenti ottimo materiale anche per gli altri: la verifica ivi compiuta delle commistioni attuate dai vari gazzettieri a diverso livello di pertinenza, ha permesso di controllare lo stimolo, che ne derivò per la creazione di uno strumento descrittivo e valutativo sempre più affilato,

offrendo in ogni caso testimonianza del virtuale superamento in atto dei limiti chiusi in sé delle varie arti e del bisogno di allargarsi verso le tecniche e le possibilità delle altre, con effettive invasioni di campo, più o meno pertinenti, più o meno alla moda.

All'esposizione descritta sono aggiunti una scheda relativa alle riviste consultate, con la menzione dei più importanti personaggi che vi scrissero, un cd-rom con i dati ricavati dagli spogli, un'antologia disposta per argomento dei pezzi più significativi.

## Abstract

This work begins with the PRIN collaboration (Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale, i.a. Project of National Interesting Research) closed in 2006, whose aim was to study the importance of the journalistic medium in the diffusion of artistic knowledge: first of all concerning the contemporary production, and then also the history of art in general. In this field of study our work target was to analyze more systematically than before the material of the beginning of the nineteenth century which, for the specificity of the periodicals published in those years, seems particularly challenging and constitute a sort of embryonic stage of the mass artistic publication. In a period in which a specific figurative criticism was late in establishing itself and was almost absent in the first half of the nineteenth century in Italy, the literature or entertainment magazines, the books published for Christmas and the militant magazines fundamentally functioned as substitutes underlining, from time to time, those art aspects which were easier for the different types of public to use. In their scarce professionalism these headings guaranteed a plurality of points of view, fundamental for the unitary consideration of the complex universe of the nineteenth century culture, and alienated by preventive and monolithic idiosyncrasies. In fact, these magazines weren't simple containers of ideas or expressions which could have appeared anywhere, but they acted as precise collectors of requests, tastes and educational intentions. Most of these were original and created by the medium that was sensitive to the moods of the public but was also guided by the orientation needs of these moods, according to different goals for-seen by the varies compilers. Privileged observatory for a dialectic evaluation of the classic binomial name "avant-garde and tradition", these periodicals therefore offered the possibility to continue the study of the artistic nineteenth century landscape from many different view points. In this way such views attacked a sterile exclusive status and attracted the intellectuals' attention on aspects of the modern-art-making that otherwise would have been ignored, helping us to understand modernity.

The presence, in most parts, of the examined publications of literary arguments in contemporary with figurative, scenic and musical arts, has forced us to consider with a new point of view the controversial issue of the "sister arts": it isn't analyzed anymore (or not just) from the view of the art-maker, but in terms of reception and interpretation of the works themselves. Inside the mass modern informative circuits, the perception of the new and maybe overwhelming distance between art-maker and consumer encouraged, in fact, the comparative study of the different expressive typologies with the aim to achieve an historic-critic system which were easier for a variegated modern public to use. During our study it was, therefore, decisive the collection of an appropriate number of documents and testimonies that highlighted the modality and the intentions through which the relationship between figurative and scenic-arts had been concretely arranged during the nineteenth century: the target was to note all the core points in the making of that philosophy, thanks to the internal dynamics of mental actions, whose nature paid an extreme attention to the attitudes, to the orientations or simply to the taste of the coeval cultural *milieu*. In this way the importance of the mutual aid relationship that the different critics gave each other in this particular historical moment, had been clarified: in these years the traditional imitative concept entered a period of crisis and the usual comparison to reality, as a privilege representative of the artistic production, seemed to be unfinished and lacking inside the traditional forms of the individual arts which were already launched to a higher synthesis.

We decided to arrange the documents around several key-units of the nineteenth century artistic observation that, studied from this unitary perspective of relationship among arts, receive new light from the arts themselves: first of all the Classic with the more or less constant and leading presence of Ideal Beautiful, the History and the Truth, all themes around which took place argumentations and discussions, artistic events new and old. Explaining these events and interacting with them, the publishing gives us the opportunity to focus on the neglected aspects regarding mutual prompting among the individual arts, involved in a game of interpretations which are fundamental to improve a

critic system that is able to recognize and explain the quality and the innovation of works and tendencies. And so able to find the key-points of the contemporary production and to set up means suitable to highlight their peculiar meaning in a positive or negative way. If in the first chapter a dominant characteristic is found in sculpture (paragraph on the success of Canova) and partially in the pantomimic dancing, the historical subject painting comes up in the second chapter dedicated to the Twenties - Forties, as a propulsive core of intentions and civil and patriotic requests, strongly bound to the melodrama which invades the scenes with new and emotional contents. With the study of the relationship between truth and plausibility where the theatre, once again, sets a style – now acclaimed now dreaded, especially for the expressive quality of the painting – the well-known relationships between Hyez and the melodrama are retraced and put into context, in the conflicting game between affections – feelings invoked by the Purism in order to dust crystallized rules of the past – and effects – expressions to the bitter end forcing the measure of the communicative possibility of images. Then, in the fourth chapter, we face critic and linguistic arguments already shown in the previous sample-documents, focusing on the use that the commentators of the various sectors (figurative, literary, theatrical and musical) made of the relationships among different areas. These relationships were connected with the events that, in each and every field, caught the attention of that moment and so gave new elements or the immediate sensation of emotions, feelings, messages which guaranteed the best material also for other critical and literary typologies. The test carried out on the interferences of various journalists on different levels of pertinence gave a good control deriving from the creation of a descriptive and evaluating instrument which was becoming “sharper” every day. It testifies, in any case, the virtual overtaking in course of the strangled limits of the various arts and the need to spread towards the techniques and eventually towards the other artistic forms with camp invasions, more or less pertinent, more or less up to-date. Further to this exposure there are also: an attachment concerning the referring magazines with a mention of the major personalities who wrote in them, a CD with data obtained from the documents and an anthology arranged by subject of the most important parts.



