



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letteratura e Filologia Italiana

CICLO XXVI

COORDINATORE Prof. ssa DEI ADELE

Dalla sfida all'alleanza: frontiere dell'ecfrasi ottocentesca

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LETT/10

Dottorando

Dott.ssa ZUCCONI LAURA

Tutore

Prof. ssa LUCIANI PAOLA

Coordinatore

Prof. ssa DEI ADELE

Anni 2011/2013

Ringraziamenti

*Se vivrai il tuo sognare, le persone che hai bisogno di incontrare
ti troveranno.*

(Proverbio aborigeno)

Alla Prof.ssa Luciani, per avermi aiutato a realizzare cose che nemmeno sapevo di poter fare e al Prof. Sisi, per aver messo a disposizione del mio lavoro la sua profonda conoscenza.

Ai miei colleghi, alcuni compagni, di dottorato, per aver condiviso riflessioni e risate di fronte a mille caffè.

Alle partenze e agli amici che erano ad attendermi al ritorno.

Indice

| | |
|---|--------|
| <i>Premessa</i> | p. 4 |
| | |
| Capitolo 1 <i>La prosopopea: una matryoska di voci</i> | |
| 1. <i>L'illusione della presenza: la 'prosopopea totale'</i> | p. 10 |
| 2. <i>Dal monologo al dialogo: la 'parola spia'</i> | p. 30 |
| 3. <i>L'impronta del 'testo fonte'</i> | p. 60 |
| | |
| Capitolo 2 <i>L'ipertrofismo verbale: un atto iconoclasta</i> | |
| 1. <i>Il dispiegamento del gomito figurativo</i> | p. 76 |
| 2. <i>L'immagine addomesticata attraverso l'elogio</i> | p. 110 |
| 3. <i>La mescolanza come habitat naturale della creatività</i> | p. 129 |
| | |
| Capitolo 3 <i>Creatrice e non creatura: l'ecfrasi "ante picturam"</i> | |
| 1. <i>La Commedia: l'ardua scelta del "punto drammatico"</i> | p. 158 |
| 2. <i>L'ossessione manzoniana</i> | p. 189 |
| 3. <i>Il mito Torquato: risolto ma non risolto</i> | p. 215 |
| 4. <i>L'arte al servizio della leggenda</i> | p. 232 |
| | |
| <i>Bibliografia</i> | p. 251 |
| | |
| <i>Indice delle tavole</i> | p. 269 |

Premessa

L'interesse nei confronti del rapporto tra arte figurativa e letteratura è nato durante la stesura della tesi specialistica dedicata al poeta e traduttore trentino Andrea Maffei. Grazie alla centralità della figura maffeiana come scrittore d'arte, collezionista, consulente iconografico nonché mediatore culturale ho scoperto la produzione efrastica dei poeti minori suoi contemporanei, ancora mancante di uno studio critico. L'ecfrasi è un artificio letterario affascinante che affonda le radici nell'*Iliade* con la descrizione dello scudo di Achille, ma accompagna tutta la storia dell'uomo in forza dell'elasticità della sua natura che ha reso, però, lunga e controversa la ricerca di una definizione. Nel Novecento, supportato dal raffronto delle arti offerto dallo strutturalismo e dalla semiotica, il dibattito riprende giungendo ad accordarsi, almeno come punto di partenza, sull'enunciato di James Heffernan secondo cui l'ecfrasi è una rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva. La questione, tuttavia, è tutt'altro che conclusa dato che la capacità di adattarsi in risposta al contesto socio-temporale rende l'ecfrasi lo specchio delle motivazioni sottese all'atto di comprensione. Il riconoscimento si configura, quindi, come un mezzo di controllo perché il potere irrazionale delle immagini di creare l'illusione del visibile intimorisce. Inoltre data la capacità dell'ecfrasi di adattarsi in risposta al contesto socio-temporale la riflessione è estremamente attuale e contigua allo sviluppo dei più recenti mezzi di comunicazione.

L'approntamento del *corpus* si è sviluppato grazie a un meticoloso scandaglio della strenna delle *Gemme d'arti italiane*, degli *Album di Belle Arti*, delle *Glorie esposte a Brera*, delle raccolte poetiche e dei cataloghi d'arte. La documentazione espositiva ottocentesca, oltre a fornire spesso un primo apparato critico in forma di prosa, riveste un'importanza fondamentale soprattutto nei casi nei quali costituisce l'unica testimonianza rimasta di opere figurative andate disperse o distrutte e di poesie mai più ristampate. Un esempio di tale rilevanza è il rinvenimento, all'interno delle *Gemme*, dell'incisione del dipinto *Il saluto al mattino* di Eliseo Sala. L'incisione, accompagnata da due testi efrastici, rimane l'unica attestazione di un quadro andato ormai disperso. Dove la coppia efrastica composta da manufatto e testo in versi non è già confezionata è stato necessario ricercare indizi sull'elemento mancante

sfogliando le pagine delle riviste, dei carteggi e dei diari. Il lavoro si è rivelato doppiamente impegnativo e interessante perché la geminazione del *corpus* ha duplicato la mole di lavoro e le difficoltà di reperimento, imponendo l'esatto accoppiamento del testo con l'opera alla quale si riferisce, indicata, spesso, solo velatamente o con un nome differente, talvolta replicata in varianti distinguibili solo dopo un'attenta osservazione, in alcuni casi dispersa o di incerta datazione. La ricerca, che non si riduce ad una meccanica collazione, ha portato al reperimento di opere andate perdute ed alla definizione di 'coppie' di materiali intimamente collegati ma di fatto spesso disordinati.

Man mano che il *corpus* prendeva forma si è resa necessaria una sua classificazione, che si è cercato di elaborare con criteri ora fortemente empirici ora guidati da presupposti teorici quali la riflessione sulla prosopopea, i vari intenti del processo descrittivo e le strategie sottese alla traduzione ecfastica. Indizi utili alla decifrazione del linguaggio figurativo e all'analisi del legame ecfastico sono stati reperiti attraverso i saggi di critica d'arte di autori quali Giuseppe Mazzini, Pietro Selvatico e Giuseppe Rovani, i cui interventi costituiscono un punto di riferimento storico ma anche ideologico imprescindibile. Il contributo di Mazzini si è rivelato primario fin dall'inizio quando, grazie al suo intervento *Pittura storica*¹, nel quale sancisce l'avvio della pittura civile in Italia con la presentazione del *Pietro Rossi* di Hayez, ha permesso di delimitare l'arco cronologico del lavoro. Come anno di chiusura si è scelto il 1861, in forza della nascita del Regno d'Italia e, ancor più, dell'avvento all'Esposizione fiorentina della pittura di genere, segno della fine di un ciclo. Mazzini si batte inoltre contro l'arte fine a se stessa, rivendicandone la missione sociale e l'apertura a un pubblico più vasto possibile. Selvatico teorizza che l'artista rappresenti il "punto drammatico", cioè l'attimo prima che l'azione raggiunga il climax, lasciato all'immaginazione. Il nodo teorico è di estrema pertinenza soprattutto nel terzo capitolo dove il pittore deve scegliere tra i molteplici episodi di un poema o di un romanzo. L'analisi compiuta da Rovani, infine, grazie al fatto di essere posteriore di qualche anno, offre una lucidità e una chiarezza insuperate.

Coerentemente con la suddivisione del *corpus*, anche la disamina delle coppie opera figurativa-poesia ecfastica non ha seguito l'ordine cronologico. Nonostante tale

¹ G. MAZZINI, *Pittura storica*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2009, vol. I, *Dai neoclassici ai puristi*, p. 303.

scelta non abbia facilitato il lavoro, già reso complicato dalla sfasatura temporale tra la riforma letteraria, iniziata negli anni venti e quella artistica, in ritardo di circa un ventennio, l'analisi si è sviluppata attraverso il dispiegarsi di esempi accostati tra loro per similarità od opposizione, portando all'elaborazione di importanti nuclei teorici.

All'interno del primo capitolo l'indagine, muovendo dai diversi gradi della prosopopea, da quello assoluto, dove la poesia si configura come un monologo, a quello minimo dove i personaggi dell'opera parlano solo sotto forma di dialoghi all'interno di una narrazione, ha permesso l'individuazione di quella che, per comodità, ho definito 'parola spia'. Essa si pone come 'linea di confine' rispetto all'opera d'arte, ma, distinguendo, finisce per congiungere. Nelle poesie che adottano l'espedito della prosopopea il 'termine spia' è spesso "par", come ad esempio nel carme per l'*Achille ferito* di Innocenzo Fraccaroli, nel quale Giovanni Prati scrive "E par che sclami: Veramente a questo il decenne valor dovea serbarmi"². Quel "par" è il segno tangibile della 'messa in ascolto' del poeta nei confronti del manufatto artistico. Un secondo nodo analitico è costituito dal rapporto della lirica efrastica con il testo da me chiamato per comodità 'fonte'. Con la sopramenzionata definizione si indica il libro, storico o di fantasia, in prosa che ispira a livello tematico l'opera figurativa e, quindi, anche quella poetico-efrastica. La portata di tale condizionamento dipende tuttavia dal coraggio creativo del poeta.

Un altro risvolto osservato, talora collegato al fenomeno del 'testo fonte', è la corrispondenza tra il tema alto del manufatto artistico e il metro, alto anch'esso, del carme, in un canone di rapporti arti figurative-poesia ancora strettamente regolamentato. Simili attenzioni sono condivise dai partecipanti all'esperienza efrastica, così come è condivisa la conoscenza delle convenzioni figurative che permettono, osservando alcuni *señal* dell'opera, di passare dal nome comune a quello proprio: una bagnante può così diventare la Susanna biblica. I modi di pubblicazione del testo efrastico sono fattori di cui tenere conto: la destinazione a un *Album* espositivo impone una maggior fedeltà descrittiva, soprattutto nell'eventualità che manchi il sostegno iconografico, al contrario, la presenza di quest'ultimo e, nelle occasioni più feconde, di un articolo in prosa preposto alle riflessioni teoriche, in

² G. PRATI, *Opere edite ed inedite*, Milano, Casa editrice italiana di Maurizio Guidoni, 1863, vol. II, p. 20.

accompagnamento all'immagine e alla lirica, liberano l'ispirazione poetica da obblighi eccessivamente didascalici.

Il secondo capitolo seleziona i testi poetici a partire dal criterio che li forma: la reazione emotiva, la traduzione o la narrazione. Mentre la prima ha il fulcro nella ricezione del poeta dell'esperienza artistica, la traduzione e la narrazione, rispettivamente ricalcando e dispiegando il nucleo dell'azione, si concentrano sulla fruizione da parte del lettore. Tale criterio ha come conseguenza la scelta della temporalizzazione da adottare per la pagina descrittiva: la contemporaneità tra osservazione del manufatto ed efrasi poetica oppure la verbalizzazione della gradualità del disvelamento. La questione non è di poco conto perché discende dalla scelta del punto di osservazione: nel primo caso si predilige lo sguardo di insieme, nel secondo il dettaglio³. In questa seconda sezione si assiste al concretizzarsi dell'ansia efrastica teorizzata da Thomas Mitchell ovvero la paura che l'esposizione verbale distrugga l'esperienza figurativa⁴.

Il terzo capitolo si occupa dei testi che condividono un collegamento storico-tematico con l'opera d'arte. In questo frangente si assiste al mutamento del ruolo del 'testo fonte' il quale, in mancanza di quello poetico-efrastico, assurge ad altro polo della coppia. Data la frequente anteriorità della parola rispetto all'immagine, l'efrasi si definisce *ante picturam* o addirittura primaria⁵. La folta schiera di testi di questo secondo gruppo propone, in forza della sua ricchezza espressiva, l'accostamento con la categoria del mito. Quest'ultimo, intimamente connesso all'efrasi, con la quale condivide la valenza di contenuto di senso contemporaneamente dentro e fuori dal tempo, è chiamato in causa ogniqualvolta l'artista si ispira a un episodio o a un personaggio storico-letterario. La scelta e la riproduzione da parte di molteplici artisti nel corso di tutto il secolo determina la mitizzazione del tema raffigurato, oltre a caricarsi, date le contingenze storiche, di istanze di rivendicazione politica e di orgoglio nazionale.

Il confronto fra testo e immagine, data la natura letteraria della ricerca, non dimenticato la centralità e priorità dell'elemento poetico spesso identificatosi con *topoi* quali lo sguardo d'interno sull'*atelier*, suffragato dalle numerose pagine che

³ P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

⁴ W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago-London The University of Chicago Press, 1994.

⁵ M. COMETA, *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Melteni, 2004.

descrivono le visite degli intellettuali agli artisti; il risveglio dall'estasi contemplativa non privo di affettazione emotiva; il *topos* della lode all'artefice; le istanze nazionalistiche ed infine le influenze orientaleggianti alla moda.

Se il variegato apparato critico ottocentesco si è rivelato fondamentale per comprendere l'ancora proficua riflessione sul confronto fra le due sfere artistiche, a partire dal quale Selvatico teorizza il punto drammatico in un sapiente e rinnovato richiamo al momento significativo di lessinghiana memoria, per quanto concerne gli studi novecenteschi è stata necessaria una maggiore cautela. I saggi ecfrastrici novecenteschi mostrano grandi disparità tra loro essendo influenzati dal progressivo ampliamento e dalla diversificazione dei canali comunicativi anche ma non solo artistici. Non si è dunque operata una scelta a priori, i contributi sono stati letti, considerati e utilizzati nei casi in cui hanno potuto fornire un supporto all'interpretazione. Il lavoro non ha pertanto portato delle scelte di campo preferendo piuttosto indagare quella diversità che, separando arte figurativa e poesia, le rende anche necessariamente complementari. Nella gara fra artista e poeta il vero vincitore è il lettore-osservatore che gode della vicendevole illuminazione di opera e lirica. Infatti, nel tentativo di superamento dei limiti delle due espressioni creatrici si forma uno spazio ecfrastrico nel quale due debolezze, come asseriva Leonardo alludendo agli archi, diventano una forza. Proprio questa contaminazione di strumenti e conoscenze intermediali, inaugurata nel corso del Romanticismo, è alla base delle arti contemporanee.

Capitolo I

La prosopopea: una matrioska di voci

1. *L'illusione della presenza: la 'prosopopea totale'*

Ben poteva la pittura, quando questo nobile artefice morì, morire anch'ella; che quando egli gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase. [...] Che in vero noi abbiamo per lui l'arte, i colori, e la invenzione unitamente ridotti a quella fine e perfezione, che appena si poteva sperare; né di passar lui giammai si pensi spirito alcuno. Ed oltre a questo benefizio che fece all'arte, come amico di quella, non restò vivendo mostrarci, come si negozia con gli uomini grandi, co' mediocri, e con gl'infimi. [...] perché restavano vinti dalla cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona natura, la qual era sì piena di gentilezza e sì colma di carità, ch'egli si vedeva che fino gli animali l'onoravano, non che gli uomini.⁶

Quando Giorgio Vasari pubblicò le *Vite* nel 1550 non avrebbe mai potuto immaginare l'enorme influenza che, ancora tre secoli dopo, le parole da lui dedicate a Raffaello Sanzio avrebbero esercitato sull'immaginario collettivo. Al momento della stesura dell'opera vasariana, gran parte dei particolari riguardanti la vita dell'artista urbinato erano andati perduti o erano stati tramandati per via orale, compromettendone la veridicità storica. Nonostante o, forse, proprio grazie a questo, Vasari, mescolando realtà e leggende popolari, tessé un alone mitizzante che conquista i pittori romantici. Questi, desiderosi di contrapporsi alla pittura eroica neoclassica fedele ai principi illuministici, ricercano e nei fatti di cronaca e nella letteratura tutto quanto può suscitare forti emozioni. Raffaello, artista ritenuto sublime per come seppe creare con grazia e perfezione, è scelto, al pari di altri personaggi romanzeschi, per dare vita a un'arte non eroica ma capace di suscitare *pathos* tra gli amatori. Tra i pittori che raffigurano momenti della vita dell'Urbinate come, in precedenza, era stato riservato solo agli eroi, i semi-dei di Omero, v'è

⁶ G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Milano, Società Tipografica De' Classici italiani, 1809, vol. VII, pp. 131-133.

Felice Schiavoni, soprannominato “il Raffaello Veneziano”⁷. Il suo dipinto *Raffaello Sanzio dipinge la Fornarina*⁸ (Tav. n. I), datato 1834⁹, attira l’attenzione del poeta Francesco Dall’Ongaro che dedica all’opera la poesia *Amore ed arte. Quadro di Felice Schiavoni*, già presente nella raccolta *Poesie* del 1840 e, in seguito, leggermente modificata, anche in *Fantasie drammatiche e liriche* del 1866¹⁰. Per entrambi il modello della Fornarina raffaelliana è imprescindibile mentre l’interpretazione data, venti anni prima, da Jean-Auguste Dominique Ingres è molto distante¹¹. In ambedue le versioni ottocentesche citate, tuttavia, la Fornarina ha, a differenza dell’originale cinquecentesco, il seno coperto. Non appare un caso, però, che il poeta, memore di quella nudità, propenda, inconsciamente, a descrivere l’anelito del pittore stanco con i versi “Vien, ch’io posi a te dallato, / Vien, ch’io sogni sul tuo sen”¹². Il quadro, raffigurante un pittore, una donna e la Fornarina dipinta non assicura che la figura femminile sia l’effigiata, il passaggio dal nome comune al nome proprio¹³ è risolto dal poeta che, conscio delle convenzioni figurative, le esplicita per l’osservatore dando voce alla Fornarina “in carne ed ossa”.

Tu mi guardi lusinghiero,
E sospendi il tuo lavor?
Sei tu stanco, o al tuo pensiero,
Mal rispondono i color?¹⁴

⁷ Schiavoni si guadagna il prestigioso appellativo nel 1823 quando espone a Milano l’opera *Il Riposo durante la fuga in Egitto*.

⁸ E. SPALLETTI, *Raffaello: elementi di un mito*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1984, n. 14, pp.183-184.

⁹ In basso a sinistra della tela è presente la dicitura: Fe. Schiavoni F. Venezia 1834. E. SPALLETTI, *Raffaello: elemtni di un mito*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1984, n. 15, p. 185.

¹⁰ In questa edizione il testo è datato Venezia 1842 anche se, evidentemente, la prima stesura deve essere precedente al 1840.

¹¹ Nel dipinto del francese Raffaello guarda il quadro (che si intravede solo per metà) mentre la Fornarina il pubblico, al contrario in quello dello Schiavoni Raffaello osserva la Fornarina che giudica il quadro rivolto verso gli spettatori. Sono altresì differenti la luce (diffusa in Ingres, direzionale in Schiavoni) e il vestiario, più lussuoso nel francese.

¹² F. DALL’ONGARO, *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Successori Le Monnier, 1866, p. 219.

¹³ “Panofsky distingue il soggetto primario o naturale e il soggetto secondario o convenzionale. Una donna nuda (soggetto primario) è riconoscibile come Eva (soggetto secondario) se le viene offerta una mela da un serpente; (...) Un quadro o una scultura appare allora come un assieme di oggetti rappresentabili con parole o nomi, ed è l’unione di questi oggetti (...) che, una volta individuati gli oggetti stessi, rivela una sintassi e individua un personaggio” (C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 91). Si veda anche E. PANOFSKY, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.

¹⁴ F. DALL’ONGARO, *Fantasie drammatiche e liriche*, cit., p. 219.

L'uso immediato della prosopopea, senza alcun verso introduttivo e omettendo le virgolette del discorso diretto costituisce un espediente di sicura resa espressiva; infatti, quando il *medium* diventa trasparente, il poeta perde la coscienza del suo mezzo di espressione e la rappresentazione sostituisce l'oggetto rappresentato¹⁵. Le parole immaginate dal poeta per la Fornarina, potendo adattarsi sia a quella in piedi accanto a Raffaello sia a quella sulla tela di fronte al pittore, costituiscono solo uno degli indizi del verbalizzarsi della stratificazione a scatole cinesi del dipinto. Il poeta descrive l'opera di un pittore che raffigura un predecessore dipingere l'amata accanto a lui. Il testo libera il nucleo di senso imprigionato in una tela che ne custodisce un'altra al suo interno e il processo di composizione pittorica risiede nello spazio fra di esse. L'ispessimento di senso coinvolge anche il dato temporale dal momento che su un piano tridimensionale si intrecciano la fase dello Schiavoni pittore, il momento raffigurato, a sua volta suddiviso in quello del Raffaello pittore (solo intuibile) e quello visibile, lo stadio del Dall'Ongaro prima osservatore e successivamente scrittore che semantizza il prosieguo dell'episodio dipinto. Se la tela coinvolge, oltre al tempo presente, quello passato dedicato al completamento del ritratto della Fornarina, la poesia parte dal dato contemporaneo per irradiarsi, attraverso i sogni di gloria di Raffaello, in un futuro prossimo.

Se l'interno idolo vago
L'arte mia raggiunge alfin,
a mirar la bella imago
verrà il mondo pellegrin.¹⁶

L'inserimento da parte del poeta del terzo stadio cronologico, non raffigurato dallo Schiavoni, completa la figurazione ed esplicita la funzione addizionale del testo nei confronti del dipinto. Il quadro, seppur per via indiretta, si pone in scia della tradizione della riproduzione dell'amata, dal Dall'Ongaro geminata nell'immagine "pinta nel (...) cor"¹⁷ di Raffaello e in quella deposta su tela.

¹⁵ Si veda M. KRIEGER, J. KRIEGER, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992. M. RIFFATERRE, *Prosopopea*, *Yale French Studies*, 69, 1985, pp. 107-123.

¹⁶ F. DALL'ONGARO, *Fantasie drammatiche e liriche*, cit., p. 219.

¹⁷ *Ibidem*.

Fisi innanzi al viso bello
Chiederanno in vario stil:
– Onde attinse Raffaello
Un’idea così gentil? –

– Pellegrini, inutil brama!
Non vedrete il mio tesor:
Ella è presso all’uom che l’ama,
Ella posa sul mio cor...¹⁸

Come per Raffaello l’amore è più importante del successo, così in un madrigale per Vittoria Colonna Michelangelo, in forza del potere salvifico del ricordo dell’amata impresso nel cuore, non teme di oltrepassare il confine della morte.

Come portato ho già più tempo in seno
L’immagin, donna, del tuo volto impressa,
or che morte s’appressa¹⁹

La prossimità dei versi michelangioleschi risalta ancor di più se confrontati con il parallelo riferimento alla morte che si incontra nella strofa che il Dall’Ongaro ha espunto nella seconda versione del testo.

Quanto io t’amo, e come è forte
L’amor mio conosci tu?
Non potria la stessa morte
Rallentar la sua virtù!²⁰

La forma che il poeta sceglie di dare al suo testo passa inevitabilmente dai modi con i quali l’amore e l’arte scelgono di creare l’immagine. A questo proposito è illuminante leggere alcune considerazioni sul ritratto e, in particolare, su quello dell’amata espresse dal Dall’Ongaro in una pagina dei suoi *Scritti d’arte*.

¹⁸ Ivi, p. 220.

¹⁹ M. BUONARROTI, *Le Rime*, Firenze, Le Monnier, 1863, p. 101.

²⁰ F. DALL’ONGARO, *Poesie*, Trieste, H. F. Fovarger editore, 1840, vol. II, pp. 97-98. Nella presente edizione si incontra una riproduzione del quadro dello Schiavoni accompagnata dai versi “Ad altri sia l’imago impressa/ Pur che tu mi sia fedel” quasi identici a quelli di *Amore e arte* “Abbian pur l’imago impressa (...) sol che tu mi sia fedel”.

Si adopera la riproduzione fotografica come la moneta spicciola; ma chi vuole un ritratto che resti, una effigie che ritragga non solamente i lineamenti materiali ma l'anima, il sentimento, la vita, ricorre pur sempre ai buoni pittori, e domanda il lento e sapiente magistero dell'arte. Si è capito che il ritratto non può essere un'opera istantanea. Rade volte avviene che voi presentate all'obbiettivo del fotografo la vostra fisionomia nel suo sincero carattere. La vita è qualche cosa di così mutabile che sfugge alla lente. Ne avrete le linee, i tratti principali, ma non l'espressione, che è l'anima. Questa non si rivela che all'occhio del grande artista, il quale, componendo e scomponendo, trova alcune volte il tono del colore, il campo di luce, la curva insensibile che rende il vero e crea nel medesimo tempo l'opera d'arte. Poiché il ritratto è anch'esso un prodotto sintetico del vero esteriore e della intuizione ideale dell'artista, l'immagine, prima di passare sulla tela, attraversa gli organi visivi del pittore, si modifica nel cervello di lui e n'esce trasfigurata in bene o in male, secondo la ricchezza e la qualità delle idee e delle fantasie dell'artista, verificandosi anche in questo l'aforisma del grande Leonardo, che ogni pittore pingé sé stesso. Vedete il ritratto di Monna Lisa. Voi ne scorgete le tracce in moltissime pitture del Luino e degli altri pittori contemporanei. Donde mai l'eccellenza e la bellezza incomparabile della Gioconda del Louvre, se non dal genio, e forse dall'amore che le portava Leonardo? Egli la vedeva cogli occhi propri; la vedeva, non solo in quell'aspetto che appariva agli altri, ma quale l'aveva immaginata, sognata ed amata.

Monna Lisa non era più la donna comune: essa era il complesso di tutte le bellezze e di tutte le armonie che successivamente erano passate come lampo nel sorriso e nello sguardo di lei, animati dal sorriso e dallo sguardo del pittore, e indovinati e interpretati da quella mente di poeta e d'artista. Facendo il ritratto di una donna, egli aveva dipinto la donna nel suo carattere universale di bellezza e di grazia. Ecco ciò che nessun processo fotografico potrà mai dare; ecco come il vero si trasforma nell'ideale e diviene un'opera d'arte. (...) Il soggetto, è vero, c'entra per molto, se non in questo, nei ritratti più celebri. La Monna Lisa e la Fornarina non erano pei due pittori due donne comuni.²¹

La poesia, oltre a questi elementi originali, si fonda su *tópoi* tipici della tradizione ecfraistica, come l'intraducibilità del reale in arte, "il pennello è inanimato,/ è fallace ogni color"²² e il tentativo di superarla attraverso un'intercessione di ispirazione divina che può attuarsi solo durante il sonno.

²¹ F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, Milano, Hoepli, 1873, pp. 107-109.

²² F. DALL'ONGARO, *Fantasie drammatiche e liriche*, cit., p. 219.

In quell'estasi divina
Forse in cor mi resterà
Qualche forma peregrina
Per compir la tua beltà.²³

Tuttavia la dichiarazione di impossibilità funziona da carburante per l'interpretazione e la conseguente descrizione verbale, come dimostra la finissima operazione lessicale messa a punto dal Dall'Ongaro. Egli distingue l'"imago" che Raffaello dipinge dall'"idolo vago" che custodisce nell'animo. Il colore che utilizza è "fallace" non solo nell'accezione comune di ingannatore e inadatto ma anche, in quella più tecnica, di un pigmento che perde la tinta. Il verbo "posare" ricorre in due occasioni, nella prima è riferito a Raffaello "Vien, ch'io posi a te dallato"²⁴ ed è quantomeno curioso che un lemma quasi sempre attribuito all'effigiato sia, invece, destinato al pittore. Nel secondo caso, "Ella posa sul mio cor"²⁵, alla stereotipata immobilità dell'operazione ritrattistica è sottesa, ancora, una definizione pratica che concerne il passaggio di un liquido allo stato solido²⁶, non mancando di ricordare i colori ad olio che asciugano sulla tela. Le forme ricercate dal pittore sono "peregrine", cioè rare e preziose a differenza del pubblico che è pellegrino, ovvero errante ma anche straniero, estraneo alla sfera, nonostante tutto, privata dei due amanti.

Un'altra sfaccettatura di questo quadro d'interno è la valenza di sguardo nell'*atelier* dell'artista, un genere pittorico e letterario di diffuso successo nell'Ottocento. Lo studio dell'artista affascina sia perché ha l'onore di custodire la scintilla creatrice sia perché si pone come un terreno libero dalle briglie ufficiali delle Accademie. Proprio a causa di questa alterità, le descrizioni di tali luoghi trovano spazio solo nella letteratura diaristica ed epistolare. Tra il pubblico serpeggiano *tópoi* tradizionali che tratteggiano l'artista come un alienato, immerso in una quotidianità segnata da squallore e scaltrezze. Se ne ha un compendio nella feroce satira di Salvator Rosa ripresa da Luigi Carrer su «Il Gondoliere» del 1841.

²³ Ivi, p. 220.

²⁴ Ivi, p. 219.

²⁵ Ivi, p. 220.

²⁶ Si dice soprattutto dell'olio che "posa".

Tralascio il viver tuo senza governo:
 Il vestir da guidon scomposto e sporco
 Dimostrando di fuor l'abito interno.
 Colla chioma arruffata a guisa d'orco
 Avere un sito, che da lungi ammorbato?
 Ed in tutte le cose essere un porco.
 Con una faccia accidiosa e torba
 Dormire in un casson pieno di paglia,
 quasi giusto tu sia nespola o sorba.
 L'usar cartone invece di tovaglia
 Sulla tua mensa, in cui giammai satolla
 Non vinsi con la fame una battaglia.
 Per la pigrizia ch'hai nella midolla
 Mangiar sempre ova sode, e a un tempo istesso
 Cuocer in un paiuol l'uova e la colla.
 Trapasso che da lunge e che da presso la casa tua con il fetore
 annoia
 Per tante anatomie che tu ci hai messo.
 [...]

E pur questa vitaccia alla turchesca
 Degna sol di galera e di legnami
 Voi chiamate una vita pittoresca?²⁷

La rappresentazione che Schiavoni offre dell'Urbinate al lavoro e, quindi, anche in parte di sé stesso²⁸, si erge a difesa della categoria. Raffaello è raffigurato vestito con elegante sobrietà, provato dal duro lavoro, circondato da pochi ferri del mestiere in un angolo pulito ma disadorno. Dall'Ongaro, in modo speculare, sottolinea l'estenuante e centralizzante "lotta tra l'amante e l'artista"²⁹, quest'ultimo armato solo di pennelli e colori inanimati, senza alcuna concessione ad eccessi e divagazioni maledette. L'imponente figura dell'Urbinate seguirà ancora Schiavoni a cui, nel 1841, viene commissionata, da parte del futuro imperatore di tutte le Russie Alessandro II, *La morte di Raffaello*. Nell'opera, ambientata anch'essa nello studio, un gruppo di sedici personaggi emblematici dell'epoca³⁰ è raccolto in stato di attesa e contrizione di fronte alla salma. La Fornarina è posta stavolta sullo sfondo, non ha più lo sguardo sbarazzino e riottoso che faceva sussultare l'amato timoroso del giudizio, ma contempla grata l'uomo che l'ha resa eterna.

²⁷ Si cita da *Raccolta di poesie satiriche*, Milano, Società Tipografica dei classici italiani, 1808, pp. 405-406.

²⁸ Si ricordi il detto di Leonardo da Vinci ricordato anche dal Dall'Ongaro: "Ogni pittore pingesé stesso" (si veda la citazione num. 16 del presente lavoro).

²⁹ F. DALL'ONGARO, *Note*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 183.

³⁰ Si distinguono: il Cardinal Bembo, Baldassare Castiglione, Ariosto, Michelangelo e Benvenuto Cellini.

Immortalata anch'essa ma rimasta ingiustamente anonima è la fanciulla raffigurata da Eliseo Sala nel dipinto *Il saluto al mattino* (Tav. n. II), apparso sotto forma di incisione sul numero inaugurale della collana delle *Gemme d'Arti Italiane*³¹. La testata, pur appartenendo al genere letterario della strenna, si distingue dalla superficialità dei contenuti tipica di tale pubblicistica tanto da indurre Carlo Tenca a celebrarne così l'uscita.

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. [...] Ed ecco in che modo le *Gemme d'Arti Italiane* sorsero a contendere la palma all'*Album dell'Esposizione di Milano*, ecco come dalla rivalità di due strenne nacque il presentimento d'una crisi che minaccia di rovesciare da cima a fondo un'industria di tredici anni.³²

Meno di dieci anni prima c'era già stato un tentativo di differenziarsi dalla “voluta assenza di ogni legame tra gli scritti raccolti” e dal “tono di occasionalità e di svago” che caratterizzano le *Strenne*, fondate sul criterio di “commissionare ad autori di grido componimenti poetici, novelle, racconti, critiche d'arte o di teatro”³³. Tuttavia gli *Album* di Brera, a cui aveva partecipato anche Tenca, avevano subito cadute di qualità a causa delle logiche di mercato. Le *Gemme* sono la prima rivista a commentare esclusivamente opere d'arte create da artisti italiani nell'anno appena concluso, diventando così il campo privilegiato da dove poter apprezzare gli sviluppi della critica d'arte a cavallo della metà del secolo. Se la qualità delle legature e delle incisioni è decisamente superiore alla media, quella degli articoli è altalenante, anche se giustificata dal fatto che ai “poveri illustratori non [era] dato le

³¹ La tela, andata dispersa, è nota solo grazie a tale riproduzione.

³² C. TENCA, *Le Strenne*, in «Rivista Europea», gennaio 1845, pp. 115-125 (si cita dalla ristampa in C. TENCA, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di G. Scalia, Bologna, Cappelli, 1959, p. 56, p. 61.

³³ G. BERENGO, *Intellettuai e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 181.

più volte di vedere se non alla distanza di duecento e trecento miglia la cosa illustrata!”³⁴. Andrea Maffei cura la compilazione fino al 1848 quando il progetto si arresta a causa del triennio rivoluzionario. Nel momento in cui questo riprende, affidato ad Antonio Zoncada, lo spazio dedicato agli interventi critici diminuisce in favore delle poesie ispirate alle opere d’arte. L’*Introduzione* accoglie le riflessioni del direttore e nella parte finale della pubblicazione viene aggiunta una rubrica dedicata all’annuale Esposizione braidense. Le *Gemme* si interrompono con il numero 14 nel 1861. La caratura degli articolisti resta in ogni momento altissima, potendo ospitare nomi del calibro di Tenca e Maffei stessi, Giulio Carcano e Pietro Selvatico. Proprio quest’ultimo interviene sul primo numero, quello che ospita anche *Il saluto al mattino*, con un significativo articolo il cui intento è quello di riscattare la produzione “di genere” fino a quel momento “rabassat[a] col nome di minor pittura”³⁵, mettendone in evidenza il carattere didascalico. Proseguendo la teorizzazione espressa nel 1837 nelle *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui modi di farla maggiormente prosperare* e continuata, nello stesso anno, in *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tratti dalla vita contemporanea*, il critico padovano propugna una nuova pittura di genere mossa dall’afflato religioso e basata sull’ideologia della famiglia. Affrancandosi dalle minuziosità realistiche fiamminghe l’umile poesia didascalica deve mirare alla nobilitazione della vita domestica e alla denuncia delle ingiustizie sociali.

Se v’ha mezzo con cui l’arte possa giovare alla società, adesso che la società non ha più come un tempo bisogno dell’arte, egli è quello di rappresentare le azioni contemporanee che agitano tutti gli spiriti, tengono occupate tutte le menti. [...] Pittura di genere, ma di quel genere che fa battere più presto il cuore e pensare seriamente alle sciagure de’ nostri fratelli. [...] Né con questo intendo che s’abbi da abbandonare o da spregiare la pittura religiosa, o quella che presenta i grandi fatti de’ trascorsi secoli. [...] solo vorrei che si tenesse in molta stima anche quell’arte che può parlare più direttamente a noi uomini del secolo decimonono,

³⁴ L. TOCCAGNI, *Coro di frati di Sant’Efrema a Napoli. Dipinto di Vincenzo Abbati*, in *Gemme d’Arti Italiane*, I, 1845, pp. 113-117.

³⁵ P. SELVATICO, *L’apertura di una nuova osteria. Quadro ad olio di Eugenio Bosa*, in *Gemme d’Arti Italiane*, I, 1845, p. 15. All’interno dell’intervento Selvatico lancia anche una poderosa stoccata a “certi amatori di libri o di quadri che si contentano d’uno sfuggevole colpo d’occhio per sentenziare”.

metterci innanzi i nostri vizii e farcene vergognare, od indicarci quelle intime ed occulte virtù che gioverebbe mettere in luce.³⁶

Se tali istanze potranno in parte trovare realizzazione in un dipinto successivo del Sala, *La toeletta del mattino*³⁷ (1846) sarà grazie anche al precedente del *Saluto* e alle critiche ricevute. Recensendo l'esposizione di Brera del 1844 sulle pagine della «Rivista Europea», Selvatico, pur elogiando il “bravo Sala” ritrattista, lo mette in guardia nei confronti della deriva verso la moda delle “figure ideali”, antitetica rispetto alla missione morale dell'arte delineata dal critico due anni prima in *Sull'educazione del pittore storico moderno*.

Anche del Sala Eliseo abbiamo molti bei ritratti, tra i quali va distinto sopra gli altri un ritratto di donna, dipinto con verità somma. Sala dipinge con brio, con diligenza e sa dare molta venustà ai suoi ritratti, senza ricorrere troppo a mezzi accessorj. Però notai in lui una leggiera tendenza al vitreo ed al trasparente, specialmente nelle carni, ch'egli deve tentare a tutta possa di evitare. Basterà ch'egli guardi i ritratti del Mobrhafen, per convincersi come questa tendenza conduca facilmente al manierato ed al falso.³⁸

Sul numero delle *Gemme* l'incisione è presentata da un anonimo M. (Andrea Maffei) che ne mette sapientemente in luce il fascino frutto di un'alchimia di componenti diverse: l'ascendenza neo-settecentesca della scena, il respiro storico dell'ambientazione e lo scorcio paesaggistico sulla sinistra, citazione da repertorio italiano. La raggiunta maturità artistica del Sala si evince dalla sedimentata lezione formale appresa da Hayez e da Natale Schiavoni nell'ambito del tema iconografico della *Malinconia*. Maffei, che ha la lungimiranza promozionale di inserire l'emergente seguace di Hayez sul prestigioso palco delle *Gemme*, pur cogliendo l'ispirazione narrativa e decorativa dell'opera, pone l'accento soprattutto sulla sua carica sensuale.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. CAPITELLI, *Da Canova al Quarto Stato*, Milano, Skira, 2008, n. 43, pp. 178-179.

³⁸ P. SELVATICO, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in «Rivista Europea», Milano, Tipografia-Libreria Pirotta, agosto-settembre, 1845, p. 314.

La giovinetta, svegliata allor allora dal sonno tranquillo e soave dell'età sua, fa d'un braccio e d'una mano molle sostegno alla bella persona, la quale, parte ignuda e parte ravvolta dalle vesti ancora incomposte, rivela la freschezza rugiadosa delle sue forme, e sfiorando colle dita dell'altra mano le labbra, dischiuse ad un sorriso ineffabile, manda un bacio alla luce del mattino, che penetra per la finestra ed il lumina i serici e i vaghi ornamenti di quella stanza.³⁹

Alludendo elegantemente alla mutua ispirazione che lega colori e versi Maffei lascia la parola al poeta constatando che “Il creatore di un così caro dipinto ottenne una nobile ricompensa. L'arte fu premiata dall'arte”⁴⁰. Sfruttando la prosopopea diretta, senza intermediazioni, Antonio Gazzoletti opera uno sforzo di immedesimazione che, però, troppo preso in una ricerca di accostamento con le *Malinconie* hayeziane, equivoca l'essenza del dipinto. Il poeta, infatti, si ostina nell'addossare alla figura salottiera del Sala il grave fardello dell'anima romantica che la ragazza pare, tuttavia, scrollarsi di dosso infastidita.

Io pur son mesta; io pur d'arcano pianto
Bagno sovente involontaria il petto
Finchè non giunga a ricrearmi il santo
Lume che aspetto.

[...]

E poi che inesaudita al mondo intero
Per dir l'affanno mio chiesi un accento,
A te mi levo, a te cerco il mistero
Del mio tormento! ...⁴¹

Se il prodotto gazzolettiano è l'emblema degli ingiusti fraintendimenti che possono pesare su un'opera quando il poeta giunge al processo efrastico non scevro da pregiudizi, si deve dar atto al Gazzoletti di aver “aggiunto” alla rappresentazione la

³⁹ A. MAFFEI, *Il saluto al mattino di E. Sala*, in *Gemme d'Arti Italiane*, I, 1845, p. 135.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. GAZZOLETTI, *Ivi*, p. 136.

fondamentale presenza del Sole. Nel dipinto, infatti, se ne intuisce la valenza, confermata dal titolo, ma la veduta è come tagliata, mortificata nel breve spicchio naturalistico relegato a sinistra. Il testo allora e soprattutto la seconda strofa espandono i confini della cornice, appropriandosi dei toni caldi del giallo, ed esaltano la sfera luminosa nel cielo.

Dicon che il forte tuo sguardo di foco
Tutto cerchi il creato, e che sicuro
Dalla pupilla tua non v'abbia loco
Quantunque oscuro.⁴²

Se per Maffei lo sguardo oltre la finestra è alla ricerca soprattutto di qualcuno che possa ricambiare i brividi sentimentali, l'occhio pesante del Gazzoletti, ormai sostituitosi a quello della ragazza, vede nel sole il necessario soddisfacimento del bisogno di un senso, di una giustificazione al dolore esistenziale.

Così ciechi, indistinti a me nel seno
Vagan sensi e sospiri in lotta eterna
Come aspettando il pio raggio sereno
Che li discerna.⁴³

Discernere i moti dell'animo è operazione simmetrica a quella di scomporre e ricomporre le varie parti di un'opera composta di "forma e colore"⁴⁴. Certo è che è veramente arduo ritrovare tali tormenti nello sguardo curioso della ragazza, considerando soprattutto che il culmine della pittura del Sala è la "resa intimistica e introspettiva, dove i volti dei soggetti dipinti comunicano, come scriveva la critica del tempo, attraverso gli occhi specchio dell'anima"⁴⁵. La linea interpretativa del poeta si disinteressa completamente del fine apparato decorativo in cui spiccano vari elementi d'arredamento quali: il corposo pannello della tenda scura, i quattro

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ S. BIETOLETTI, M. DANTINI, *L'Ottocento italiano: la storia, gli artisti, le opere*, Milano, Giunti, 2001, p. 112.

cerchi iscritti in un altro che adornano l'anta della finestra, la colonna, di cui si intravede, alla sommità, parte di una statua e il parapetto interno che ospita, in funzione esaltatrice, la mano della fanciulla, con le dita leggermente allargate dalla pressione che il corpo proteso vi esercita. Il Gazzoletti concentra l'acme della poesia nel monologo che si configura, in realtà, come un dialogo con il sole. Il bilanciamento dei due interlocutori è perfetto⁴⁶, confermando la capacità dei versi gazzolettiani di creare la presenza del sole o l'illusione della stessa che, poi, in arte, sono la stessa cosa. Il messaggio esistenziale solo accennato dal Maffei

La gioja che spira dal suo volto e quel misto d'innocenza e d'abbandono non soltanto palesano, a chi vi mira, che nessuno dei tanti dolori, di cui pur troppo è travagliata la vita, trovasse un varco al suo cuore, ma che non sia fin ora presaga come la serenità di quel raggio possa venir offuscato da nugole e da procelle anche innanzi al tramonto.⁴⁷

trova una più concreta attenzione nella poesia affiancata a quella di Gazzoletti. L'autore, Agostino Cagnoli, opera una scelta formalmente opposta, preferendo alla prosopopea un accorato augurio alla fanciulla che resta muta. La contrapposizione fra le due scelte efrastiche, resa ancor più evidente dalla giustapposizione dei testi voluta dal curatore, è stridente: in una la parola è completo appannaggio dell'opera d'arte, nell'altra del poeta. Viene spontaneo chiedersi se sia più lecita una prosopopea infedele o un monologo osservatore-centrico che, però, prima di parlare si è posto in ascolto dell'immagine. Fatti salvi i tratti comuni al testo gazzolettiano, il seno, lo sguardo (in entrambi anche sotto forma di "pupilla"), il bacio, Cagnoli si premura di inserire nella rappresentazione un "fido letticiuol" che, se non fosse che la *Toietta* è di un anno successiva alla poesia, verrebbe da pensare che sia lo stesso su cui si siede la ragazza per infilarsi la calza. Il testo riserva maggiore attenzione all'ambientazione e all'impatto posturale della ragazza in essa.

⁴⁶ Il conteggio dei riferimenti mostra l'esatta parità (quindici) tra quelli al Sole: "t" (v. 1), "O Sole" (v. 3), "o cara luce" (v. 3), "tuo" (v. 5), "tua" (v. 7) "tu" (v. 9), "tuo" (v. 10), "tuo" (v. 12), "tuo" (v. 14), "tu" (v. 23), "Te" (v. 31), "Te" (v. 32), "o Sole" (v. 32), "te" (v. 35), "te" (v. 35) e quelli alla ragazza: "io" (v. 3), "mio" (v. 4), "Io" (v. 9), "mi" (v. 11), "quest'alma" (v. 11), "a me" (v. 17), "nel seno" (v. 17), "Io" (v. 25), "io" (v. 25), "-mi" (v. 27), "mio" (v. 30), "mio" (v. 30), "mio" (v. 34), "mi" (v. 35), "mio" (v. 36).

⁴⁷ A. MAFFEI, *Il saluto al mattino di E. Sala*, in *Gemme d'Arti Italiane*, cit., p. 135.

Alla molle persona
Che par neve non tocca,
erta sull'origlier fai d'una mano
sostegno; indi coll'altra in atto umano
raccogli un bacio dalla dolce bocca,
e, invece di parole,
mandi, o cara, quel bacio incontro al sole.⁴⁸

Attraverso gli ultimi due versi citati Cagnoli sembra voler giustificare il silenzio a cui ha costretto, nell'intento di darle voce, la fanciulla raffigurata. Il poeta, infatti, si disinteressa quasi completamente del dipinto, sfruttandolo solo come punto di appoggio per riaffermare gli atteggiamenti melanconici di ascendenza pindemontiana e leopardiana tipici di tutta la sua produzione: il rimpianto della giovinezza ormai sfiorita, il colloquio intimo con la natura e una certa rassegnazione consolatoria che costituisce l'approdo di Cagnoli al termine del suo personale percorso sulle orme del pessimismo leopardiano.

Per incontrare la corrispondenza in scultura del *Saluto al mattino* è sufficiente attendere un paio di anni; nel 1846, infatti, Vincenzo Vela espone a Brera *La preghiera del mattino*⁴⁹ (Tav. n. III) suscitando l'entusiasmo del pubblico e della critica. L'opera era stata commissionata allo scultore l'anno precedente dal conte Giulio Litta Visconti, patriota e collezionista di pittura romantica che, sulla scia del successo ottenuto proprio quell'anno da quel "miracolo di scultura" de *Il Vescovo Luino*⁵⁰, concede carta bianca a Vela. La carica innovativa dell'*Orante* è sintetizzata dal commento entusiasta del Tenca.

Forse la più ardita novità, che siasi tentato a' nostri tempi nella scultura [...] L'artista ha immaginato una fanciulla , che appena sorta dal letto, così come trovasi, colla camiciola che le cade

⁴⁸ A. CAGNOLI, Ivi, p. 136.

⁴⁹ S. Grandesso, *Da Canova al Quarto Stato*, cit., n. 41, pp. 174-175.

⁵⁰ L'opera, eseguita su commissione del Municipio di Lugano, è esposta nel maggio del 1845 nel suo studio milanese dal venticinquenne Vela. Oltre al citato elogio dell'Hayez (*Le mie memorie*, a cura di G. Carotti, Milano, 1890, p. 198) si può leggere quello che ne tesse Carlo Tenca, *Il Vescovo Luino: Statua di Vincenzo Vela*, in «Rivista Europea», 1845, p. 494: "Da quindici giorni tra noi un nome è su tutte le labbra. È il nome di un artista giovane, modesto, sconosciuto che scopre per primo suo lavoro una statua meravigliosa, un capo d'opera".

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 raccoglimento, che assorbe l'anima dopo una fervosa aspirazione. La sua posa è tranquilla e severa, 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 camiciola che le scorre sotto il ginocchio piegato e le scende fino ai piedi.⁵¹

A partire dall'esempio rivoluzionario della *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini, ovvero della perfetta coniugazione fra l'idea astratta e la natura 'migliorata', la sapiente osservazione del vero da parte del Vela fa di una posa intima e quotidiana il modello di una bellezza in grado anche di farsi portatrice di uno spessore spirituale e morale. L'opera risponde pienamente così alla raccomandazione mossa dal Selvatico per un'arte di soggetto contemporaneo, domestico e familiare.

So bene che i barbassori in aria di scherno chiamano le tele figuranti così fatti temi *minor pittura, pittura di genere* [...] in un secolo come il nostro in cui non gli dèi, né gli eroi dell'antichità, ma l'umanità sola può essere fine d'ogni poesia, l'arte non ha che una sorgente da cui attingere con sicuro vantaggio comune; una sorgente che in tanta corruttela e decomposizione di principii, in tanta indifferenza ad ogni sorta di fede, in tanta lotta d'idee, in tanto disinganno d'entusiasmo, in tanto intronizzamento del fatto, può sola rimanere pura, confortatrice in mezzo allo scoramento ed alla noia attuale, voglio dire la famiglia.⁵²

La *Preghiera del mattino*, oltrepassando i consueti schemi figurativi e gerarchici scultorei, rivendica la stretta parentela con le bellezze 'moralì' ma anche sensuali raffigurate da Hayez, Molteni e Sala evidenziando la novità stilistica che permette al Tenca di usare espressioni pittoriche come "tutta la magia della tavolozza" per realizzare "collo scalpello gli effetti quasi del colorito"⁵³. Il pittoricismo dell'*Orante* è il felice concorso di mirabili dettagli quali: la naturalezza della postura, il realismo della veste rinnovato dal chiaroscuro che delinea pieghe originali al classico panneggio, l'acconciatura la quale, nella finta trascuratezza rivela, al contrario,

⁵¹ C. TENCA, *Scritti d'arte (1838-1859)*, a cura di A. Cotiglioni, Bologna, 1998, pp. 120-121.

⁵² P. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. MAZZOCCA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, p. 566.

⁵³ C. TENCA, *Scritti d'arte*, cit., pp. 120-121.

l'estrema cura posta dallo scultore per racchiudere l'apparenza di vita nei confini di una linea di contorno così scarna.

Coi pittori disegnava molto e conservò sempre in quest'arte una gran maestria, non troppo frequente negli scultori.⁵⁴

Per mano del Vela la pittura ha trovato il modo di venir tradotta e resa nel marmo.⁵⁵

Tale breve compendio di commenti dimostra la consapevolezza da parte della critica contemporanea della novità stilistica realizzata da Vela che, attraverso l'originalissimo pittoricismo e il richiamo alla bellezza delle *Malinconie* hayeziane, colma il divario venutosi a creare fra pittura e scultura nelle gerarchie espressive della cultura romantica.

Il rilievo dell'opera è immediatamente percepito anche dall'Editore delle *Gemme d'Arti Italiane* che, esprimendo il timore di "raffreddare colla sciolta parola i caldi sentimenti che al vederla mi nacquero al cuore", si affida a una canzone di Pietro Rotondi per "parlar degnamente di una statua di sì mirabile ed ispirata bellezza"⁵⁶. Dopo tre strofe introduttive che invitano coloro che non hanno né l'indole né la forza per elevarsi "dal volgo ignavo" ad astenersi dall'arte, il poeta si rivolge, con studiato contrasto, direttamente a Vela. Lo scultore è ben degno di accostarsi alla Musa e ne è prova proprio l'*Orante*, la cui ispirazione deriva certo dai "casti rapimenti del cuore"⁵⁷. Inizia quindi un progressivo addestramento del poeta all'interno della sfera sensoriale dell'opera d'arte. A conferma della connessione che, stilisticamente, lega l'*Orante* alla *Fiducia in Dio*, i versi del Rotondi ricalcano il colloquio con la ragazza in preghiera, espediente inaugurato dal Maffei per descrivere l'opera del Bartolini⁵⁸. Nonostante l'esempio illustre, però, il risultato non pare all'altezza dell'opera descritta: Rotondi infatti imposta l'intero testo, più che sulla protagonista, sul

⁵⁴ M. CALDERINI, *Vincenzo Vela*, Torino, Celanza, 1920, p. 7.

⁵⁵ G. ROVANI, *Rivista artistica. Vincenzo Vela scultore*, in «Lo spettatore industriale», 1846, II, p. 243.

⁵⁶ Introduzione a *La preghiera del mattino*, in *Gemme d'Arti Italiane*, a. III, 1847, p. 27.

⁵⁷ P. ROTONDI, *La preghiera del mattino*, in *Gemme d'Arti Italiane*, cit., p. 27.

⁵⁸ Rimandando alla successiva trattazione del caso si cita qui solo il verso incipitario, "Chi t'ha rapito, creatura bella,/L'ale, il moto, i colori e la favella?" (A. MAFFEI, *Poesie scelte edite ed inedite*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1869, p. 118).

momento in cui è colta, quello della preghiera appunto. Il risultato è un risicato e fin troppo rispettoso livellamento sull'impressione immediata evocata dall'opera. La ragazza, a cui è negata la parola, è costretta a cedere il ruolo di protagonista al Dio che sta pregando in quanto l'ambientazione religiosa si estende ipertroficamente fino a diventare l'unico polo prospettico da cui si osserva. Il testo è colmo di riferimenti alla purezza della fanciulla che viene addirittura innalzata al rango di angelo.

Dal fronte verginal, dalle modeste
Atterrate pupille, dalla pia
Sembianza tutta effonde una celeste
Aureola che india.
Prega fervente, o candida fanciulla,
perché al limo sorvoli ogni colomba;
e per le madri immote ad una culla,
cui depredò la tomba
[...] Quegli ch'è Giusto e Santo.
Che si perdoni, prega, a chi perdona⁵⁹

I riferimenti biblici non fanno che accentuare l'allontanamento dalla dimensione fisica della statua verso un ideale che poco ha a che fare con le emozioni suscitate da essa ma riguarda bensì il sovrapporre all'immagine reale una, più acconcia, elaborata dall'occhio dell'osservatore. Benché la canzone si possa classificare come descrittiva dell'opera d'arte, rari sono i richiami ad essa tanto che, espunto il titolo, sarebbe possibile accostare i versi del Rotondi a una miriade di opere raffiguranti il medesimo tema. Il testo si inserisce a pieno, comunque, nel genere ecfrastrico grazie al sapiente utilizzo di elementi topici quali l'ispirazione onirica ("questa pura/effigie ti sognasti"⁶⁰) e l'implicita lode all'Artefice attraverso la delusa realizzazione che si tratta 'solo' di marmo.

Deliro, tu sei marmo...ed io ho già il cuore
Ben più degli occhi attonito sentiva;
o Artefice, ti dica questo errore,
ti dica s'Ella è viva!⁶¹

⁵⁹ P. ROTONDI, *La preghiera del mattino*, in *Gemme d'Arti Italiane*, cit., p. 28.

⁶⁰ Ivi, p. 27.

⁶¹ Ivi, p. 28.

Posta in questi termini la canzone sembra davvero aver poco da offrire al lettore, eppure proprio l'ossessione virginal e quell'unico vero dettaglio messo fugacemente in luce evidenziano come la poesia del Rotondi non sia il frutto di un'analisi superficiale ma di un occultamento, banale semmai, di ciò che trapela. Rotondi avverte l'impatto emotivo, non solo sacrale, della ragazza scolpita e cerca di ricondurlo a più casti sentimenti travestendolo da donna-angelo⁶². Tuttavia, avrebbe dovuto prevedere che i suoi versi non avrebbero potuto sopprimere completamente la forza di un'opera di tale grandezza⁶³.

Chi non tenta di velare l'*Orante* ma, anzi, ne esalta l'energia vitale è Maffei. Il primo incontro tra il traduttore e Vela ha luogo nel 1845 all'esposizione milanese de *Il Vescovo Luino*. Maffei, su suggerimento di Hayez, si reca ad ammirare l'opera e, nonostante prediliga la pittura, rimane colpito dalla felice unione di novità e chiarezza formale e di contenuti. Riprova del profondo apprezzamento di Maffei per Vela è la richiesta di una replica dell'*Orante* che Vela trasforma da commissione a dono per l'amico.

⁶² Tale dimensione della figura femminile si inserisce all'interno della suggestione dantesca che permea il testo indicata prima dal "volgo ignavo" e dopo dal termine "india" coniato proprio da Dante.

⁶³ "Il marmo è [...] lungi dall'essere la materia ideale che si crede. Non è né il bianco «in sé», né una materia «per sé»; è già, come tale, una metamorfosi; geologicamente parlando, il marmo è solo una trasformazione del calcare, un cambiamento di *texture* al contatto con le rocce eruttive [...] ciò che è chiamato un «metamorfismo da contatto»; soprattutto, esso non esiste, o non esiste quasi (chi lo sa?), allo stato assolutamente puro: è giocoforza ritrovarvi qualche ossidazione o la presenza di materie organiche; cosa che gli conferisce, appunto, le sue macchie o le sue *vene*. L'*Encyclopédie*, citando Plinio, insiste poi sul fatto che il marmo di Paros, il più pregiato, il più bello, il più celebre, in fondo non è quello più bianco. Il valore notoriamente fascinante di questo materiale non sarebbe allora da ricercare nella perfezione della sua bianchezza o dei suoi effetti mimetici, ma proprio nella sua relativa imperfezione, nel turbamento che essa suscita. Discreta imperfezione, mai o quasi considerata tale, *idéal oblige*. Essa sarebbe infatti l'indizio del desiderio (quindi del difetto), una qualità del fondo, una qualità dell'*Ineinander*: una sorta d'incarnato, dunque la *macatura* di cui parlava Dolce. Il valore fascinante del marmo non dipenderebbe allora né dalle sue sole qualità di «purezza» o di bianchezza, né dalle sue qualità mimetiche, dato che il marmo non somiglierà mai veramente alla pelle, tranne se...e tutto sta qui: un pallore fissato per sempre [...] dove tuttavia passa, in maniera aleatoria, il sospetto dell'incarnato, o del *livor* ovidiano. [...] questa specie d'instabilità dell'aspetto [...] produce un'affinità speciale tra la permanenza del materiale, la sua durezza, e una nozione del passaggio, del fenomeno-indizio, il sospetto di una macchia, un sintomo [...] Fenomeno-indizio di un sangue nella pietra". (G. DIDI-HUBERMAN, *La pittura incarnata*, Milano, Il saggiatore, 2008, pp. 90-91.)

Io non so che abbia fatto a favor tuo ma se mai io avessi la tua buona amicizia che mi fa lieto e superbo, sarebbe bastante come premio. Nel pregarti a farmi la statuetta dell'Orante io mi intesi di darti una commissione secondo le mie poche forze pecuniarie. Ora tu vuoi convertire questa commissione in un dono. Non so dirti quanto ne sia commosso. La mia coscienza vorrebbe ch'io lo rifiutassi sentendomi immeritevole di tanta generosità. Ma come rifiutare un tuo dono?⁶⁴

La piccola riproduzione dell'*Orante* si aggiunge alla collezione Maffei a Riva del Garda già all'inizio del 1854.

Ti ringrazio della mirabile statuetta che mi hai mandato. La vista di quest'angelica figurina, che feci collocare vicino al mio letto mi ha sollevato e mi solleva lo spirito abbattuto dal male e parmi sentir meno i miei dolori.⁶⁵

L'edizione dei versi maffeiani del 1858, *Versi editi e inediti*, contiene il sonetto dedicato all'*Orante* che comparirà anche nelle edizioni del 1864 e del 1878, a testimonianza della valenza dell'opera per il poeta. Letti subito dopo quelli del Rotondi, i versi maffeiani sembrano ritrarre un'opera all'opposto di quella tutta verginale avvalorata dalle *Gemme*. Fatta eccezione per il titolo, *L'Orante scolpita da Vincenzo Vela*, la poesia non rivela in alcun modo il suo riferirsi a un oggetto e, anzi, adottando una prosopopea diretta e totale, mira a far credere al lettore che colei che parla sia una ragazza in carne e ossa. Maffei non ripropone l'accorgimento del colloquio utilizzato per la *Fiducia in Dio* e dal suo collega Rotondi per l'*Orante* ma, in maniera originale e coraggiosa, si lascia scomparire per riservare tutta la scena alla ragazza. In forza della vividezza del modellato e delle parole che Maffei immagina per lei, l'*Orante* non sfigurerebbe su un palcoscenico teatrale.

È l'ora , o madre, del periglio è questa!

⁶⁴ Lettera di Maffei a Vela del 18 novembre 1853, citata in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Riva del Garda, 1987, p. 184.

⁶⁵ Lettera di Maffei a Vela, 23 febbraio 1854, in *Museo Vela. Le collezioni*, Lugano, Cornè Banca, 2002, p. 65.

Più non regge il mio cor debole, infermo
A quel volto, a quegli occhi, a quella voce.

Salvami, tu che il puoi, dalla funesta
Virtù che mi soggioga, e fammi schermo,
custode angelo mio, della tua croce.⁶⁶

Se l'*Orante* del Rotondi si avvicina a un angelo quella del Maffei si dibatte fra i primi turbamenti sentimentali. Nonostante tale interpretazione possa apparire il frutto delle fantasie erotiche di un uomo ormai maturo qual è Maffei di fronte a un'adolescente inesperta e ipersensibile, essa è suffragata da elementi ben precisi. La croce che dovrebbe allontanare la tentazione ricade con naturalezza sul seno, lasciato intravedere da quella veste che lascia anche scoperte le spalle. L'altro oggetto religioso, il breviario, è, sí, tenuto aperto con l'indice per non perdere il segno ma tale premura rivela in realtà un animo preoccupato di smarrire la concentrazione necessaria tanto che il libricino si appoggia poco sotto la zona del bacino, dove le braccia si incrociano raddoppiando la linea di tensione. La lettura del Maffei è tutta legata alle istanze emotive suscitategli dall'opera come testimonia scrivendo a Vela.

Io non sono di quelli che guardano alla materia più tosto che al lavoro: non ti diano dunque pensiero le poche macchie che per avventura fossero unite al marmo. [...] Un tuo lavoro è cosa per me impareggiabile⁶⁷.

2. *Dal monologo al dialogo: la 'parola spia'*

È ora necessario un passo indietro per dedicare il giusto spazio alla già citata *Fiducia in Dio* di Bartolini⁶⁸ (Tav. n. IV). L'opera è eseguita su commissione della contessa Rosa Trivulzio, rimasta vedova di Giuseppe Poldi Pezzoli. Il riferimento alla consolazione divina in seguito al lutto è suggellato nella parte posteriore del

⁶⁶ A. MAFFEI, *Versi editi e inediti*, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 89.

⁶⁷ Lettera di Maffei a Vela del 18 novembre 1853, citata in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 184.

⁶⁸ F. MAZZOCCA, *Canova e il neoclassicismo*, Milano, il Sole 24 ore, 2008, n. 37, pp. 285-286.

pedistallo dove sono scolpiti la data e i simboli del legame matrimoniale e della vedovanza. La *Fiducia in Dio* è esposta a Brera nel 1836 dove, a causa della felice sintesi tra perfezione formale e affetti domestici, attira le critiche degli schieramenti opposti di naturalisti e idealisti. L'opera coniuga il bello naturale di una posa spontanea della modella, colta durante una pausa, con il bello scelto di altre tre modelle integrate nella principale, in una splendida rivisitazione di una delle più famose sculture canoviane, la *Maddalena penitente*. Pietro Giordani, recensendo l'opera sulle *Glorie*, dimostra di aver colto a pieno lo spessore semantico della statua.

Ha studiato con tanto amore e con tanta fatica lungamente, parendogli che in essa meglio che nelle altre abbia dimostrato ciò che egli sente dell'arte [...] osservare la natura, sceglierne il bello, e rappresentarlo.⁶⁹

Aveva già promesso *Fiducia*, e stava lavorando nella *Ninfa Arnina*, che è sdraiata bocconi. Volle sostarsi dalla fatica; e disse alla modella di riposarsi: la quale spontaneamente di sdraiata ch'era si adagiò a questa giacitura, lasciò andare abbandonate le braccia; alzò la testa, come ora vediamo nella *Fiducia*: e in quella positura tanto parve al Bartolini bella, e al suo intento opportunissima, che senza dimora come potè meglio si pose a disegnare quel novello e impensato atteggiamento; e pieno di quel soave concetto abbandonò la Ninfa, cercò una modellina confacevole, e pose in creta *Fiducia*; affermando che mai non gli sarebbe riuscita se avesse di sua fantasia comandato l'atteggiare della fanciulla.⁷⁰

Per illustrare degnamente l'opera sull'*Album* dell'anno successivo Sacchi sceglie un componimento del Maffei, nel quale si cerca un dialogo con la fanciulla la quale non pare più la ragazza del popolo che aveva posato per Bartolini, ma una creatura celeste.

Pur or da quelle tue labbra celesti
La preghiera degli angeli movesti.⁷¹

⁶⁹ P. GIORDANI, *Le Glorie delle Belle Arti esposte nel Palazzo di Brera in Milano*, Milano, Vallardi, 1837, p. 73.

⁷⁰ P. GIORDANI, *La Fiducia in Dio del Bartolini*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., pp. 664-667.

⁷¹ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite ed inedite*, cit., p. 118.

Al di là della lode all'artista attraverso l'elemento topico dell'ispirazione divina, il poeta non riesce ad avvicinarsi veramente alla statua tanto che manca qualsiasi riferimento tecnico ad essa. Maffei, incapace forse di gestire l'innovativa fisicità della *Fiducia*, preferisce esaltarne la dimensione spirituale allontanandola da sé. Dello stesso anno è la poesia di Giuseppe Giusti, sarebbe sufficiente il primo verso per apprezzare la comunione istantanea che si realizza tra il poeta e l'opera d'arte che è ormai parte integrante della sua quotidianità dato che ne tiene una riproduzione sulla scrivania. Evitando i timori reverenziali che hanno bloccato il collega Maffei, Giusti coglie il momento del trapasso della ragazza dal corpo alla pura anima. Dalla fronte, più vicina a Dio, alle ginocchia sembra diffondersi quella lingua infuocata di Spirito Santo che è privilegio di chi si affida totalmente al Signore.

Quasi obliando la corporea salma
[...] Sulle ginocchia il bel corpo abbandona
soavemente [...]
Ma nella fronte che con Dio ragiona
Balena l'immortal raggio dell'alma.⁷²

Pur diversificandosi per la capacità di penetrazione nel presente assoluto dell'opera d'arte, i due testi condividono una serie di punti in comune. Il primo riguarda il taglio testuale che per entrambi consiste in una prosopopea al limite con il descrittivismo e introdotta da due espressioni molto simili: "Par tu dica"⁷³ in Maffei e "Par che dica"⁷⁴ in Giusti. Il termine "par" ricorrente in molti testi efrastici di autori differenti è una delle spie fondamentali della 'messa in ascolto' del poeta, in uno sforzo ricettivo frenato dai dubbi interpretativi e dalle differenze strutturali fra le arti che evidenzia la pazienza e l'umiltà necessarie alla traduzione efrastica. Si assiste a uno smottamento intrasensoriale, movimento congenito al mondo efrastico: se il poeta sceglie di adottare la prosopopea, la vista passa in secondo piano a favore del senso dell'udito. Si osserva, non per vedere, ma per ascoltare, sforzandosi di carpire il significato di quel messaggio, talvolta dirompente, altre flebile, ma sempre pronunciato in una

⁷² G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, Livorno, Gio Batta Rossi editore, 1863, p. 31.

⁷³ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite ed inedite*, cit., p. 118.

⁷⁴ G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 32.

lingua semiconosciuta. Si può paragonare l'idioma dell'opera d'arte a quelle lingue che coniugano la struttura sintattica di una famiglia linguistica con il bagaglio semantico di un'altra; il poeta percepisce a sprazzi parole di senso compiuto ma deve faticosamente ricostruire un ordine sintattico sconosciuto e tradurlo fedelmente in quello a lui connaturato.

Se "par" rimanda alla sfera efrastica, l'altra parola in comune fra i due testi, "affetto", si riferisce al contenuto semantico dell'opera espresso nel passo in cui Giordani immagina come deve essersi svolta la committenza.

Quel che io vorrei è un lavoro d'arte più grazioso che magnifico; il quale io possa tenere nelle mie camere, e cotidianamente sotto gli occhi di Giacomo e Matilde miei figli; mostrando loro un saggio de' pensieri eleganti e degli affetti delicati che dalle nobili arti negli animi non duri s'infondono; ripetendo come vissi contenta del padre loro, e come la sua partita mi lasciò mesta e perpetuamente ricordevole: cosicché quella scultura sia per essi cotidiana scuola di parentevole pietà e di sentimento del bello.⁷⁵

La suggestione di fondo, tuttavia, è quella dantesca, citata esplicitamente da Giordani che rimanda all'ottavo canto del *Purgatorio*, e velata in richiami semantici dai due poeti.

Ella giunse e levò ambo le palme,
ficcando li occhi verso l'oriente,
come dicesse a Dio: 'D'altro non calme'.
'*Te lucis ante*' sí devotamente
le uscío di bocca e con sí dolci note,
che fece me a me uscir di mente;
e l'altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,
avendo li occhi alle superne rote.⁷⁶

È il punto in cui Dante si avvicina maggiormente al tipo del 'vago poetico' che si è prestato a interpretazioni romanticamente ammodernate. In un'atmosfera di attesa e di

⁷⁵ P. GIORDANI, *Le Glorie delle Belle Arti*, cit., 1837, p. 79.

⁷⁶ DANTE, *La Divina Commedia, Purgatorio*, canto VIII, vv. 10-18.

inquietudine a causa del timore di cedere alle tentazioni, il pellegrino Dante, allo stesso modo della fanciulla della *Fiducia*, doma la nostalgia attraverso la penitenza e la preghiera e si distacca progressivamente dalle cose terrene. Maffei richiama il “D’altro non calme” con “altro io non curo”⁷⁷ e l’estasi dantesca con “Ah forse in te vaneggio”⁷⁸. Dal canto suo Giusti, oltre a citare in *incipit* il verso “Come dicesse a dio: D’altro non calme”, riecheggia il “levò ambo le palme” in “l’una e l’altra palma”⁷⁹. Se, come afferma Mario Specchio “vedere non può essere per un artista, quale che sia il suo specifico mezzo espressivo, se non un vedere dal doppio percorso, con gli occhi e con lo spirito”⁸⁰, le pupille di Maffei e di Giusti si muovono felicemente attraverso il filtro dell’immaginario dantesco.

Dante che visita e consiglia il suo amico Giotto ci indicherebbe il sacro legame che deve stringere lettere ed arti.⁸¹

Il “sacro legame” invocato da Selvatico si instaura ufficialmente tra Maffei e Hayez nel 1837 nell’ambito dell’esecuzione, nella volta della Sala delle Cariatidi in Palazzo Reale a Milano, del grande affresco encomiastico *Allegoria dell’ordine politico di Ferdinando I d’Austria*. La committenza rientra nei festeggiamenti per l’incoronazione del nuovo sovrano, nel quale vengono riposte profonde speranze di conciliazione che si riveleranno purtroppo miopi illusioni. Maffei si mette nel solco dei poeti che in passato hanno assolto la funzione di guida per la pittura, ultimo fra i quali il padre putativo Monti che aveva affiancato Andrea Appiani nella decorazione dello stesso Palazzo Reale durante la composizione dell’*Apoteosi di Napoleone I*, rivale e modello della nascente opera dell’Hayez. Maffei non solo propone l’imponente struttura allegorica dell’opera ma soprattutto spinge il pittore ad intraprendere un viaggio tra Vienna e Monaco da cui Hayez torna profondamente rinnovato nei temi e nelle soluzioni formali. Il rapporto tra Maffei e Hayez risale però

⁷⁷ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite ed inedite*, cit., p. 118.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 31.

⁸⁰ M. SPECCHIO, *Prefazione* a R. M. RILKE, *Lettere su Cézanne*, Firenze-Antella, Passigli Editori, 2001, p. 14.

⁸¹ P. SELVATICO, *Sull’educazione del pittore storico*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d’arte del primo Ottocento*, cit., p. 563.

almeno al 1836 quando il poeta gli dedica la sua traduzione dei *Canti Orientali* di Thomas Moore⁸². Negli anni seguenti al pittore saranno dedicate anche le traduzioni della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller nel 1843, illustrata con incisioni tratte da disegni proprio di Hayez⁸³, e quella di *Cielo e Terra* di Byron nel 1853.

Proprio il Maffei traduttore della grande letteratura europea, da Franz Grillparzer a Lord Byron, attraverso cui si diffonde anche in Italia l'immagine di una Venezia seducente e pericolosa, concubina sia della ragion di Stato sia di quella del cuore, influenza profondamente Hayez. Se è *Valenza Gradenigo davanti agli Inquisitori* dipinto nel 1835 ad inaugurare la serie dedicata dal veneziano agli aspetti più oscuri ma anche universalmente più popolari, della storia della sua città e *L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari* del 1854 rappresenta il culmine della congiunzione lettere-arti, il trittico della vendetta amorosa si ritaglia uno spazio a parte. In *Accusa segreta* (1847-1848) (Tav. n. V), *La vendetta di una rivale* o *Le veneziane* (Tav. n. VI) e *Consiglio alla vendetta*⁸⁴ (Tav. n. VII) (entrambi del 1851) si assiste a un'importante svolta nel modo di rappresentare la Serenissima. Negli anni trenta e quaranta Hayez ha scelto di raffigurare episodi storicamente accertati, nel trittico, invece, ogni riferimento a fatti e personaggi realmente esistiti scompare a favore della valenza simbolica e allegorica⁸⁵. Il mutamento interpretativo si deve alle delusioni politiche degli anni quaranta che spingono Hayez ad abbandonare il messaggio libertario delle opere precedenti per affidare alla ricercatezza formale il grido di denuncia della crisi degli ideali risorgimentali e, quindi, del ruolo didattico della pittura romantica.

⁸² “Le belle fantasie che l'intelletto Ispirâr del più molle anglo cantore, E rifuse nel mio verso negletto Sono in povera creta un vago fiore, Degnamente io presento al tuo concetto, O divin delle tele animatore, poiché tutto possiedi il grande arcano Di temprar l'ideale al bello umano”.

⁸³ Hayez cura anche tavole e vignette per le edizioni Pirola del *Don Carlo Infante di Spagna* (1842) e del *Wallenstein* (1845), come ricorda Alessandro Visconti: “Ma le edizioni più belle sono per il teatro di Schiller tradotto da Andrea Maffei, e le tragedie di Lord Byron pure tradotte dal Maffei. Nella edizione di Schiller si vede il gusto fine dell'editore che chiama a raccolta artisti e incisori più celebri del suo tempo. Hayez prepara deliziosi bozzetti e schizzi, il pittore Riccardi invia le sue testate, il principio e la fine di ogni atto, ed altre vignette nel testo; il Ratti incisore rinomato, e il Sacchi vi collaborano”. (*Una stamperia milanese (sec. XVIII- sec. XX)*, coi tipi e a cura della Ditta tip. Ed. Libr. L. di G. Pirola, Milano, 1928, p. 165).

⁸⁴ F. MAZZOCCA, *Da Canova al Quarto Stato*, cit., n. 50, pp. 192-193.

⁸⁵ M.C. GOZZOLI, F. MAZZOCCA, *Hayez*, Milano, Electa, 1983, pp. 194-196.

Rappresenta una scena d'invenzione mesta e delicata, più propria forse di un quadretto di genere o d'un acquerello, che non d'una tela delle dimensioni del vero.⁸⁶

Nonostante lo slittamento verso la metafora, l'attenzione filologica per le fonti, curatissima in Hayez, non cambia, si sposta solamente da quelle prettamente storiche (Sabellico, Marin Sanuto, Pierre Daru, Jean-Charles-Léonard Sismonde de Sismondi) a quelle letterarie, oltre a Grillparzer e Byron, sono rilevanti anche gli spunti provenienti da Eugène Scribe e Giuseppe Verdi. *Il consiglio alla vendetta* è eseguito per Enrico Taccioli, proprietario terriero ma soprattutto fedele collezionista di Hayez a cui aveva già commissionato *Interno di Harem* (1840), *Marin Faliero che rimprovera Steno* (1844) e che nel 1852 chiederà all'artista un ritratto della moglie Selene Ruga. *Il consiglio alla vendetta* è esposto alla rassegna di Brera nel 1851 dove riscuote un grande successo grazie alla pregevole operazione di *restyling* formale, avvalorata dalla genia veneziana dell'artista, delle stanche convenzioni vedutistiche. Il legame con l'amico Maffei non si ferma, però, alle suggestioni veneziane d'oltralpe ma si concretizza nella composizione di due romanze con esplicita funzione didascalica in sede espositiva.

Ho pensato sul tuo soggetto una romanza che intitolerò *Maria o La vendetta*, divisa in cinque parti. I^a *L'incontro*, II^a *L'abbandono*, III^a *Il Consiglio*, IV^a *Il Tribunale segreto*, V^a *Il Rimorso*. Di queste cinque parti ho per ora verseggiata la seconda che può fare al caso tuo e corrisponde a quel prodigio dell'arte che vuoi chiamare *Il Consiglio alla vendetta*. I versi sono corti e non molti, e trascritti che siano e posti ai piedi del quadro, occuperanno il lettore per tre soli minuti.⁸⁷

⁸⁶ C. TENCA, *Il consiglio alla vendetta*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», Milano, Canadelli, 1851, pp. 149-150.

⁸⁷ F. HAYEZ, *Le mie memorie*, 1890, cit., p. 146.

Uno dei versi della romanza *La vendetta*, “Via dal mio cor sì vil pensiero”, è intagliato nel fastigio della cornice originale, oggi dispersa, con cui è esposto *Il consiglio alla vendetta*⁸⁸. Le due romanze, pur nelle loro differenze, sono un caso unico nella produzione contemporanea, poichè Maffei le concepisce come un copione teatrale con dialoghi, una sorta di voce narrante con funzione coreutica e didascalie sceniche. Nella prima, *La vendetta*, Maffei inserisce una nota che sembra contraddire la precedenza cronologica dei quadri indicata nella lettera sopracitata.

Questa e la seguente romanza, *Le Veneziane*, diedero argomento a due bellissimi dipinti di Francesco Hayez.⁸⁹

È davvero arduo e probabilmente non indispensabile stabilire l’anteriorità di uno dei due elementi perché pittore e poeta hanno elaborato “l’argomento” insieme ed il trittico e le romanze sono ‘nati’ assieme. Maffei, servendosi di una totale prosopopea, catapulta il lettore all’interno dei quadri vanificando la presenza dell’io osservatore e la dimensione oggettuale del trittico. Espungendo la cornice dai quadri Maffei abbatte la quarta parete teatrale, i tre quadri ne diventano uno solo, anzi, uno solo diviso in tre azioni successive che, a loro volta, si animano come se poste su un palcoscenico davanti al quale o, meglio, sul quale sta anche il lettore. Per questo le romanze devono accompagnare il trittico, per trasportare l’osservatore in quei calli, in quelle logge, come fosse anch’egli un abitante di Venezia.

Spunta il mattino; deserta è l’ora,
Nobili e plebe nel sonno ancora.
Sol due patrizie passan la via:
L’una è larvata, l’altra...Maria!
Maria, dal piangere quasi affogata,
La bruna maschera s’era levata.

Maria

Dove mi traggi? Parla, Rachele!

⁸⁸ L’ultima occasione in cui è visibile la cornice è la grande esposizione monografica dell’artista tenutasi nel 1934 al Castello Sforzesco.

⁸⁹ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite e inedite*, cit., p. 357.

Rachele

A vendicarti dell'infedele.⁹⁰

Maffei, sfruttando l'usanza veneziana di inserire le accuse anonime nella bocca di marmo di Palazzo Ducale, non fatica a tessere una storia tutta al femminile. Rachele suggerisce all'amica Maria di vendicarsi dell'amante che l'ha tradita accusandolo di cospirazione contro la Serenissima. Maria, tormentata, con l'atto di sfilarsi la maschera sembra voler allontanare le parole tentatrici della perfida delatrice, dalla quale distoglie anche lo sguardo. L'altra, invece, la assedia al punto che i confini degli abiti delle due donne si confondono, così come i loro sentimenti.

Sul volto dell'una, alta, muta, pensosa, tutta compresa da un abbandono di dolore che si condensa in uno sguardo lungo e intenso, è dipinto l'arcano d'una lotta straziante: in quello dell'altra, che sfavilla di sotto alla maschera, maligna, arguta, ciarliera, è l'espressione d'una frivolezza crudele. Entrambi hanno una seduzione irresistibile. La freschezza e l'attraenza del colorito [...] danno anche a questo quadro la magia d'una trasparenza straordinaria.⁹¹

Maria si lascia convincere accompagnando lo spettatore all'interno di *Accusa segreta*⁹², il momento intermedio della vicenda e, quindi, quello con maggior *pathos*.

Maria

Ira mi sprona, pietà m'arresta...

Rachele

Vuoi chi t'accese d'amor sì forte
D'un'altra in braccio?

Maria

(Le strappa di mano l'accusa e la getta nella bocca del leone)
No! Della morte.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ C. TENCA, *Il consiglio alla vendetta*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit., p. 150.

⁹² G. GODI, C. SISI, *La tempesta del mio cor: il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Milano, Mazzotta, 2001, n. 38, pp. 90-92.

(Fugge)⁹³

La scena è completamente occupata da Maria, velata di nero nonostante l'afa estiva che le imperla il volto appiccicandole i capelli scuri che vanno a formare un secondo velo sottostante al primo.

Mi ricordo bene di avere, due o tre anni fa veduto nello studio dell'Hayez [...] un quadro che rappresentava una sola figura di giovane donna bellissima, se non che gli alterati e pallidi sembianti di lei, gli occhi pieni di lagrime e le vesti disordinate troppo mi dicevano che quella sventurata bellezza era in presa a doppio ed opposto effetto d'amore insieme e di furore [...] Quella non so s'io debba dir meglio dolorosa od insana donzella stringeva fremente con la manca, facendone tutto in viluppo, la ricca gonna dinanzi, e la maschera trattasi pure testé, dal volto, e con le due prime dita della destra teneva un foglio, in atto di deporlo nella bocca a un leone scolpito a lei d'accosto. L'architettura maestosa dell'edificio, la veduta nel fondo della Laguna, alcune gondole galleggianti su questa, la magnificenza dei circostanti palagi, senza più mi annunziavano che il luogo del fatto in quella tavola istoriata era Venezia, e proprio il palazzo ducale, dove, come tutti sanno, era la tremenda gola del leone sempre spalancata ad ingojar le denunce dei segreti delatori, ed a vomitar poi le più volta la morte contro i miseri denunziati.[...] Egli [Hayez] mi disse di aver voluto [...] in colore descrivere il fatto d'una giovane veneziana, che tradita dall'amante, qui veniva, in vendetta, a por contro di lui nella bocca fatale un'accusa di Stato.⁹⁴

In un sapiente e moderato controlloce Maria tiene i fogli dell'accusa tra pollice e indice come per non ferirsi, la mano è tenuta dietro al corpo che, al contrario, si protende verso la bocca del leone. Lo sguardo è sfuggente e rivolto verso il basso, la donna indugia fino a cedere al desiderio di vendetta. Nel terzo quadro, *Le veneziane o Vendetta di una rivale*, si immagina che Maria, dopo aver deposto i fogli, completi la sua vendetta accusando di adulterio la donna che le ha rubato l'amante.

La bella patrizia, l'altera Sofia

⁹³ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite e inedite*, cit., p. 359.

⁹⁴ L. TOCCAGNI, *Accusa segreta*, in «*Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*», cit., 1850, pp. 87-91.

Col grave marito passeggia la via.
[...] Su quel ponte, a quella stretta
una maschera gli aspetta.
[...] d'un tratto l'ignota s'avventa al marito
gli porge uno scritto: «Qui leggi, e ti vendica!»
poi fugge e la dama minaccia col dito.
[...] Ma l'altro che l'ira sa chiudere in petto,
l'occulta vendetta tranquillo già medita
[...] E Tibaldo? Quel giovine eletto,
il sospiro d'ogni vergine,
d'ogni sposo l'eterno sospetto?

-Sparve.-Dove?-Ciascuno lo ignora.
Che ne avvenne or sol dell'Orfano
Può svelarci la torbida gora.⁹⁵

Sono scomparse le tonalità luminose del cielo e le arcate dalle linee dolci che rasserenavano i due quadri precedenti, qui la scena è cupa e l'ambientazione collima nel rigore degli angoli retti con l'atmosfera malaugurante. La mutata prospettiva paesaggistica è confermata dai versi della seconda romanza, *Le Veneziane*, nella quale i dialoghi lasciano spazio alla voce narrante. L'opposizione tra i colori delle veste dell'uomo, rossa, di Sofia, verde, di Maria mascherata, nera, amplifica la commistione funesta di sentimenti, passione, rabbia, dubbio che porteranno alla tragedia annunciata. Le soluzioni formali del trittico, soprattutto in *Accusa segreta*, sono di elevatissima qualità e concorrono, attraverso il taglio scenografico, la concentrazione ravvicinata sui volti e l'uso magistrale di luce e controluce, alla suggestione drammatica.

Il contrasto tra le due figure femminili, soprattutto nel *Consiglio alla vendetta*, è riuscito: una percorsa dal dubbio e dal dolore, l'altra mossa da una frivola crudeltà, l'una dallo sguardo fuggente, l'altra con gli occhi fissi, esasperanti l'attesa del momento. Eppure entrambe, Maria e Rachele, sono portatrici di una seduzione che trascende il quadro e investe lo spettatore. Questa stessa carica di torbida e violenta sensualità riesce a tingere di riflessi foschi perfino il tema, solitamente giocoso, della maschera.

⁹⁵ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite e inedite*, cit., pp. 360-362.

Tu credi che [...] copra un viso giocondo? T'inganni: là sotto s'ascondono le torve sembianze del sicario e del delatore⁹⁶.

La presenza della tipica bautta nera è l'ennesima sottolineatura dell'intensa commistione con il mondo teatrale che permea la coppia trittico-romanze. Non a caso Luigi Baldacci accosta la drammatica indecisione di Maria che la porta infine a un comportamento disprezzabile e senza possibilità di redenzione, ai personaggi donizettiani che vedono punite le loro colpe dal loro stesso dolore⁹⁷. Un altro elemento fortemente teatrale del trittico è fornito dalla valenza conferita alla mano dei personaggi : quella di Maria che si sfilava la maschera e poi tiene, come per allontanarli, i fogli dell'accusa, il dito ammonitrice ne *La vendetta di una rivale*, la mano dello sposo tradito che solleva con finta noncuranza le prove del tradimento subito. Le linee della mani sono quasi sempre accompagnate o rinnegate da quelle degli occhi, in un incrocio di direttrici emotive che irradiandosi dal trittico ne amplificano la carica emotiva.

Citando la definizione della carne come un "avvolgimento del visibile sul corpo vedente, del tangibile sul corpo toccante", elaborata da Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman chiosa che "è un effetto di ritorno e di rivolgimento. Concerne innanzitutto lo sguardo. Concerne tutto ciò che crea l'abisso del quadro: ciò per cui, non appena crediamo di vedere un quadro, siamo di fatto *guardati*⁹⁸. Una citazione di così alto spessore filosofico può apparire 'sprecata' per la poesia che Giusti dedica al mascherone della fonte delle terme Tettuccio a Montecatini⁹⁹ (Tav. n. VIII). A ben vedere, tuttavia, sono davvero poche le opere d'arte che riescono a penetrare l'osservatore, mettendolo quasi a disagio, come fanno le maschere scolpite nella pietra. Sarà perché si tende a sottovalutarle, non considerandole vere e proprie opere d'arte o forse perché, nonostante non ci credano neanche più i bambini, scorre sempre un brivido al pensiero di infilare la mano dentro la bocca. Il mascherone cantato da Giusti, per quanto non sia quello romano conosciuto come *Bocca della verità*, incute il timore di un giudizio inappellabile e veritiero.

⁹⁶ M. GATTA, *Le veneziane*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit., 1853, pp. 3-4.

⁹⁷ L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, 1997, pp. 54-56.

⁹⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *La pittura incarnata*, cit., p. 39.

⁹⁹ Se ne trova una foto in M. A. GIUSTI, *Montecatini città giardino delle terme*, Milano, Skira, 2001, p. 79. Si ringraziano le Terme del Tettuccio per avermi inviato una foto più recente e definita che è stata inserita nel presente lavoro.

Scappai da Firenze per il mal essere che m'aveva preso da vari giorni, e non mi ha abbandonato che ai Bagni di Montecatini, ove mi sono trattenuto diciotto giorni a bere acqua del Tettuccio. È stato tanto il vantaggio ottenuto, che la mia gratitudine a quella fonte è stata espressa nel ghiribizzo che ti accludo.¹⁰⁰

Giusti, frequentatore abituale delle terme, ospite del padre Domenico, si serve della maschera per dar voce all'acqua della fonte.

Io son probatica
Fonte novella
Propizia ai fegati,
e alle budella.
Non ho gli antidoti
Dell'uomo-Dio,
ma i miei miracoli
li faccio anch'io.
Quantunque inutile
Al gobbo, al zoppo,
mi trova un balsamo
chi mangia troppo.¹⁰¹

Il parallelo è illustre, “probatrica” si riferisce infatti alla piscina, situata davanti a una delle porte delle mura del tempio di Gerusalemme, nella quale venivano lavati gli animali destinati al sacrificio e che aveva virtù sanatorie per gli infermi. Tuttavia la citazione si tinge subito dell'irresistibile vena umoristica tipica del Giusti. L'acqua della fonte non cura ciechi e storpi, ma coloro che sono afflitti dalle conseguenze dei peccati capitali: la gola e l'invidia soprattutto (“per me la suocera,/ arzilla e gaia/ scorda le invidie/ della vecchiaia;/e già si pettina,/già s'innamora,/e lascia vivere/anco la nuora¹⁰²), ma anche la superbia, l'avarizia e l'ira si stemperano insieme alle scorie della vita reale che resta chiusa fuori dall'isola felice delle terme.

¹⁰⁰ Lettera di Giusti all'abate Fruttuoso Becchi, segretario dell'Accademia della Crusca, del ventiquattro agosto 1835, citata in G. GIUSTI, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1962, II, p. 712.

¹⁰¹ G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 330.

¹⁰² Ivi, p. 331.

In tant' amalgama
Fra tante sette,
senza disordine,
senza etichette,
sorge repubblica
breve innocente,
col beneplacito
del presidente.¹⁰³

Dopo aver ingerito l'acqua della fonte, il variegato popolo dei malati diventa trasparente per il mascherone che, da oggetto esposto, diviene spettatore delle piccolezze più recondite. Nella sua perenne e ambigua espressione agrodolce, comunque, la maschera non giudica ma, anzi, benedice la serena ed egualitaria concordia che si instaura tra i confini montecatinesi. L'acqua, così come l'opera d'arte, entra dentro l'animo, modificandolo. La purificazione dell'anima attraverso il corpo, rimanda, con un altro accostamento comico, alla catarsi di cui godono gli astanti della tragedia greca. La tangenza con il mondo teatrale è giustificata, oltre che dall'oggetto 'maschera', dalla struttura della poesia, una lunga e totale prosopopea nella quale Giusti si identifica contemporaneamente sia con chi è guardato, il popolo dei viziosi, sia con chi osserva, il mascherone. È significativo che Giusti, senza alcun fine di pubblicazione su un *Album* espositivo, scelga un manufatto tutto sommato 'minore' eppure allo stesso tempo dotato di una funzione non meramente accessoria. Nella libertà di scelta la versificazione fluida e piacevole del poeta trasmette una spontaneità di traduzione efrastica spesso mancante in testi nati in occasioni più istituzionali.

A tale proposito, l'adozione da parte del poeta di una prosopopea completa o quasi, ovvero con nullo o scarso spazio lasciato all'intervento di chi scrive, non è garanzia di una buona resa efrastica. Il Cristo tacitamente sofferente dell'*Ecce Homo* (Tav. n. IX) dipinto da Hayez non si intravede nelle parole altisonanti del Maffei. Il dipinto è commissionato all'artista dalla nipote Carlotta Benzolini Martinelli di Lovere insieme a una mezza figura della *Vergine*, come conferma una minuta inviata all'amica Giuseppina Neuroni Prati Morosini nel luglio 1875.

¹⁰³ *Ibidem.*

Scuse. Bisogno di lavorare per ultimare i due dipinti che dopo aver mancato per otto anni quest'anno ho dato la mia parola di spedire a Lovere pei primi di Agosto, cioè l'Ecce Homo ed una Vergine, la stanchezza e sfinitezza che il lavoro stesso allorché dopo non più di tre ore dimettevomi¹⁰⁴.

Al 1867 circa si deve dunque riferire l'inizio dei lavori che impegneranno a lungo un Hayez ormai stanco. L'opera si pone in scia di quell'allineamento alle recenti istanze puriste inaugurato dal dipinto *L'Addolorata*. L'opera, eseguita su commissione della Contessa Bevilacqua di Brescia, è presentata a Brera nel 1842.

L'Addolorata è un quadro che par nato poco a poco, e fatto a caso. Vi è solo traccia d'un sublime concetto nel fare la regina dei dolori dagli angeli compassionata; ma perché in vece di quegli spiriti celesti, che non si sa per qual causa portino la croce dietro le spalle della Vergine, non ha piuttosto espressa Maria sul Golgota trangosciata ai piè della croce, sorretta, confortata da alcuni angeli, mentre alcuni altri, impietosi, librati in alto, colle loro ali cercano d'intercettarle la vista della sanguinosa salma del diletteissimo suo, ancora confitto in croce? Nel quadro in discorso è però sorprendente l'effetto di luce; le teste sono tutte buone, non che le figurine prese separatamente, ove si eccettui quella che sorregge il braccio destro della Vergine che non ha la veste sì ben dipinta come quella dell'angelo ginocchione a sinistra. Finalmente trovo il petto della Vergine meschino, le mani non belle, e non cosa da imitarsi di nascondere tutti i piedi.¹⁰⁵

La critica non apprezza quindi la novità stilistica di stampo purista, frutto della conoscenza diretta della pittura monacense acquisita nell'illuminante viaggio a Vienna e Monaco nel 1837¹⁰⁶, né il riscontro con gli esempi della scultura contemporanea quali la *Pietà* scolpita da Benedetto Cacciatori per Maria Cristina di Sardegna nel 1837. *L'Addolorata* e *l'Ecce Homo* sono due casi rari data la limitata produzione sacra dell'artista, tuttavia, se la prima sarà parzialmente riabilitata quando

¹⁰⁴ F. HAYEZ, *Le mie memorie*, 1890, cit., p. 221.

¹⁰⁵ L. MALVEZZI, *Le Glorie delle Belle Arti esposte nel Palazzo di Brera in Milano*, cit., 1842, p.85.

¹⁰⁶ Il viaggio è suggerito all'Hayez dal Maffei che, in seguito, acquisterà *L'Addolorata*. Il dipinto raggiungerà la collezione Maffei sicuramente prima del 1875 quando è ricordato nella *Guida della città di Riva*.

si evidenzierà la sua anticipazione di soluzioni formali in seguito mutate da Vela e da Bertini, il secondo rimarrà sempre poco noto. Svanite le dissonanze della ricchezza cromatica dell'*Addolorata*, in *Ecce Homo* la tenuta figurativa si concentra sulla definizione del torace scolpito del Cristo e nel cesellato panneggio del mantello, il cui rosso mattone si sfuoca nei chiaroscuri delle ombre sul muro sullo sfondo. La luce rimbalza dal torace alla colonna su basamento mentre l'espressione del volto è seminascosta dalla lunga e scura barba. Il capo è chino, le mani incrociate e legate e pur tuttavia la forza emanata dal torace e dalle braccia rendono il Cristo la seconda 'colonna' del dipinto. Ad accrescere la monumentalità della scena contribuisce l'aggiunta in corso d'opera di circa trenta centimetri di tela, un accorgimento che solleva e allontana la figura. Maffei coglie l'intento dell'amico ma, forse contagiato dal lungo travaglio artistico sotteso all'opera, non riesce a coniugare solennità e genuinità, a causa anche del rispetto dovuto al tema sacro.

Figlio, i solchi dell'onta e del dolore
Che sul volto mi vedi, amor m'aprio.
Amor mi circondò, divino amore,
del serto che trafigge il capo mio.

[...] O potenza dell'arte! Il santo aspetto
non pur su questa tela è vivo e vero,
ma par queste parole a noi converta.¹⁰⁷

Le due quartine e una terzina del sonetto sono occupate dal messaggio evangelico mentre la seconda terzina racchiude l'elogio tipico dell'artista. Maffei è stato, quindi, molto generoso con il personaggio raffigurato, nondimeno l'intensità imponente e silenziosa del Cristo raffigurato finisce per aver poco a che fare con lo scolastico catechismo espresso dalla poesia.

Ci sono casi in cui una lunga ma scarsamente originale prosopopea, nella sua semplicità, si adatta perfettamente a un'opera altrettanto popolare, ne è un esempio *Il canto dello spazzacamino* composto da Opprandino Arrivabene per lo *Spazzacamino* (Tav. n. X) che Giuseppe Molteni espone a Milano nel 1837. Fin dal 1832 l'artista

¹⁰⁷ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite ed inedite*, cit., p. 261.

aveva presentato a Brera quadri raffiguranti “spazzacamini”, ma si trattava di scene allegre, vicine più alla pittura di stampo *Biedermeier*¹⁰⁸. La diffusione di quest’ultima si intreccia con il rinnovato interesse per gli “umili”, mosso anche dalla fortuna riscossa dal romanzo di Alessandro Manzoni, pubblicato nel 1827. Lo *Spazzacamino* del 1837 segna una svolta nel percorso del Molteni, in contemporanea con le esortazioni di Selvatico per un’arte attenta alla realtà contemporanea.

Vorrei che quegli artisti, abbandonata la sublime epopea dell’arte, si volgessero, se mi è lecito il paragone, alla più umile poesia didascalica, ed addentrandosi per così dire nello interno delle famiglie e della società, ne effigiassero quelle scene della vita domestica, da cui tutto giorno ci vediamo circondati. Oh quante tragedie angosciose ed orribili si trovano in mezzo al ghigno beffardo e sotto la ipocrisia sociale! Quanto pianto ingroppato sugli occhi, quante generose sofferenze, quante magnanime abnegazioni! E quante candide gioie in mezzo alla generale abiettezza, quanto amore al giusto, all’onesto nell’abituato dell’artigiano, quanta carità verso i miseri, quanta purezza d’anime anche fra scellerati costumi; quante in somma virtù degnissime di essere fatte eterne dal pennello!¹⁰⁹

L’attenzione per una figura eccentrica come quella dello Spazzacamino non ha intenti solo filantropici ma rientra nella ridefinizione della categoria estetica del ‘brutto’ che trova nel XIX secolo la piena affermazione.

La muse moderne verra les choses d’un coup d’œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombra avec la lumière.¹¹⁰

In Italia il caposaldo della nuova categoria del Brutto trova la sua più vivace dimostrazione nel 1840 quando Bartolini propone come modello ai suoi allievi un gobbo, scatenando le reazioni scandalizzate degli accademici¹¹¹. Come spiegherà

¹⁰⁸ Quest’ultima si sviluppa nella prima metà dell’Ottocento soprattutto a Vienna, Berlino e Monaco e nei paesi scandinavi come pittura di gusto e argomento borghese. Il termine deriva dalla parola tedesca *bieder* che significa onesto ma anche conservatore.

¹⁰⁹ P. SELVATICO, *I temi famigliari*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d’arte del primo Ottocento*, cit., pp. 587-588.

¹¹⁰ V. HUGO, *Preface de Cromwell*, in *Théâtre complet*, tomo I, Parigi, 1963, p. 416.

¹¹¹ C. SISI, *L’Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, Milano, Electa, 2006, vol. II, *Il Romanticismo 1815-1848*, pp. 180-183.

successivamente, l'intento provocatoriamente didattico ha il fine di insegnare agli studenti a scegliere dalla realtà quelle parti che possono risultare utili per il soggetto che stanno creando. Il metodo propugnato da Bartolini non è, come erroneamente creduto dai contemporanei, naturalista ma punta ad unire gli spunti provenienti dal reale con la mediazione dei modelli quattrocenteschi e primo cinquecenteschi. La stele marmorea creata per ricordare l'episodio, oltre a raffigurare un gobbo che con una mano tiene uno specchio, emblema della verità e con l'altra soffoca un serpente, l'invidia, riporta il motto "Tutta la natura è bella relativamente al soggetto da trattarsi e chi sa copiare tutto saprà fare"¹¹². Il primo *Spazzacamino* di genere, quello del 1837, è dipinto, significativamente, per il Conte di Kollowrat, ministro austriaco degli interni e ottiene un grande successo grazie alla raffinata perizia tecnica che Molteni ha affinato nella precedente ritrattistica storica. Sull'*Album* dell'Esposizione l'opera è accompagnata da un intervento entusiasta di Giuseppe Sacchi che, prima focalizza l'attenzione sulla triste condizione di tali lavoratori e, in seguito, loda il nuovo corso stilistico dell'artista.

Egli ci ha dipinto il suo fanciullo appoggiato a un muricciolo, in atto di ripararsi dalla neve che cade: ha nascosto le tremule mani ne' cenci della sua giubba da montanaro e a sé ritrae un de' piedi già assiderato dal gelo. [...] Pochi dipinti noi conosciamo che possano eguagliar questo per potenza di verità. [...] Anche con esso ha provato come l'arte del ritratto e l'arte della pittura di genere siano per lui due arti veramente sorelle.¹¹³

La maggior attenzione morale della nuova pittura di genere rispetto a quella *Biedermeier*, pur se all'interno di una 'bontà restaurata con effetto accomodante, si realizza anche grazie a una maggiore attenzione all'espressività dei personaggi, delineata attraverso un uso studiato delle luce, delle ombre e di colori importanti.

¹¹² La stele, all'epoca posta nel giardino dello studio fiorentino di Borgo Pinti, è oggi conservata alla Galleria d'arte moderna di Palazzo a Pitti.

¹¹³ G. SACCHI, *Lo Spazzacamino. Quadro a olio di Giuseppe Molteni*, in «*Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*», cit., 1837, pp. 8-9.

L'uomo è così avverso alle lezioni di religione e di virtù, che per avviarne l'animo alla bontà è necessario alletterarlo con la gradevolezza delle immagini e dei colori.¹¹⁴

L'articolo del Sacchi è seguito dal *Canto dello Spazzacamino*, una ballata in ottonari a rima baciata e ripresa del terzo e quarto verso della prima strofa nel terzo e quarto dell'ultima. Il testo si caratterizza per una struttura semplice e ripetitiva, atta al canto, come conferma uno dei versi.

Presto, presto scendi in piazza:
gira, gira e grida intorno:
spazza, spazza tutto il giorno:
o Martino spazza spazza.

[...] spazza, spazza fino a tanto
che il cammin sia netto netto:
poi salito in cima al tetto
ti riposa e sciogli il canto.
-O Rosina se per via
Laggiù passi, alza la faccia:
D'ascoltar non ti dispiaccia,
O mio amor, la canzon mia.¹¹⁵

Il ragazzo che, in un momento di pausa dal lavoro, intona il suo umile canto d'amore ha sicuramente qualche anno in più di quello che, nel dipinto, disegna sul muro un infantile cavallo, già questo particolare basterebbe a segnare la distanza tra opera d'arte e poesia efrastica. Il gelo del bambino che, alzando un piede dal freddo terreno e schiacciandosi contro il muro esposto al sole, cerca un po' di calore, è sostituito nel testo da una nemmeno troppo velata accusa alla Rosina che bada più al miserabile aspetto esteriore dell'amante piuttosto che ai suoi sentimenti. Si può ipotizzare che il poeta abbia leggermente perso di vista il messaggio del quadro rimanendo influenzato dai numerosi canti popolari, più o meno gioiosi, dedicati al mestiere dello spazzacamino¹¹⁶. Molteni dipinge una seconda versione del tema nel 1838¹¹⁷ su

¹¹⁴ I. CANTÙ, *Recensione a Elvira di Lorenzo Ercolani*, in «La Fama», I, 101, 1836, p. 403.

¹¹⁵ O. ARRIVABENE, *Il canto dello Spazzacamino*, in G. SACCHI, *Lo Spazzacamino. Quadro a olio di Giuseppe Molteni*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit., pp. 9-10

¹¹⁶ Se ne cita uno, di origine mantovana come il poeta, intitolato *Lo Spazzacamino*: "Su e giù par ste contrade, de qua e de là se sente/ na voce allegramente, chiamar lo spazzacamino/ su e giù par ste

commissione del duca Bevilacqua di Brescia. La presentazione dell'opera a Brera non è, però, fortunata, dato che Tenca la considera "inferiore d'assai allo spazzacamino allora esposto".

Oltre che questo è superato per verità di mosse e per vivacità di colorito e poi anche men corretto nel disegno, e tosto ti salta all'occhio quel pezzo di pane spezzato, che non ha somiglianza di pane, ma un colore pressoché uguale alla muraglia in cui s'appoggia il garzoncello. [...] questo secondo se ne sta seduto, mangiando lieto e senza pensieri il pane del proprio sudore, il solo pane de' poveri che non sappia di sale.¹¹⁸

Alla critica del Tenca si aggiunge quella del Fumagalli che, nonostante ammiri "la verità e la fusione del colorito che diedero tanta lode all'altro" avrebbe preferito "che l'artista ne avesse più lumeggiate le ginocchia e le parti inferiori donde forse avrebbero pigliato maggior rilievo"¹¹⁹. Il motivo di tale incomprensione da parte della critica è delineato dall'allora segretario dell'Accademia di Brera e pittore dilettante Antonio Caimi quando, alla scomparsa dell'artista nel 1867, ne traccia un profilo commemorativo.

Postosi nella schiera dei novatori, egli si attenne di preferenza, nella scelta dei soggetti, alle scene famigliari. Diessi pertanto alla pittura di genere [...] la spontaneità del suo ingegno non fu di certo mai compressa da late considerazioni d'arte, né l'estetica ha mai paralizzato il fervore del suo pennello. Gli intenti di questo artista furono senza fallo generosi; ma furono eziandio inefficaci perché non secondati e sorretti da bastevole corredo di studi e da quei sani e robusti precetti che sono di sussidio al pensiero, e che rafforzano

contrade, de qua e de là se sente/ na voce allegramente, chiamar lo spassacamin./ S'affaccia alla finestra, 'na bella signorina/con voce assai carina, chiama lo spassacamin/ s'affaccia alla finestra 'na bella signorina/con voce assai carina chiama lo spassacamin", in *Canti popolari mantovani*, a cura di G. Gozzi, Sornetti editore, Mantova, 2012, p. 122.

¹¹⁷ P. SEGRAMORA RIVOLTA, *Molteni e il ritratto nella Milano romantica*, Milano, Skira, 2000, n. 66, p. 219.

¹¹⁸ C. TENCA, *Album. Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, in «La Fama», n. 117, venerdì 28 settembre 1838, pp. 465-466.

¹¹⁹ I. FUMAGALLI, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, in «Biblioteca Italiana», tomo XCI, luglio-settembre 1838, pp. 99-119.

la mente, e la rendono ardita e sicura nei nobili tentativi di progresso.¹²⁰

Nonostante tali riserve, la seconda versione riscuote un enorme consenso fra il pubblico, tanto da ispirare artisti quali Angelo Inganni e Giovanni Pock che diventano fedeli interpreti dell'argomento, eliminando, tuttavia, l'intento educativo dell'originale. La versione del 1838 si distingue dalle altre¹²¹ per essere accompagnata da una pregevole cornice di legno intagliato e dorato con lo stemma della famiglia Bevilacqua. La cornice, mutuando la funzione del paratesto in ambito letterario, nobilita attraverso l'elegantissima forma un tema altrimenti inaccettabile come quello del miserabile. Si può dunque addurre a tale *escamotage* espositivo la levata di scudi della pubblicistica che attacca inspiegabilmente il dipinto sotto il profilo stilistico quando invece è proprio su questo fronte, con l'acquisita tridimensionalità dell'immagine, che lo *Spazzacamino* del 1838 è superiore a quello dell'anno precedente.

Le pitture sono libri dati da leggere ad ognuno, gli artisti debbono essere sacerdoti e custodi della fama e maestri di valore e civiltà.¹²²

Con simile stato d'animo di ricerca e di ispirazione Giovanni Prati deve essersi accostato al dipinto raffigurante il pittore seicentesco Antoon Van Dyck¹²³. Il sonetto intitolato *Un'effigie di Van-Dick* pone un serio problema interpretativo perché non è precisato a quale dipinto faccia riferimento. Partendo dall'assunto che il poeta sia stato del tutto sincero, si può affermare che egli abbia visto direttamente il dipinto e non una semplice riproduzione. Tale considerazione è significativa ma restringe il campo fino ad un certo punto, dato che nei due secoli che intercorrono tra Van Dyck e Prati i dipinti possono essere stati spostati varie volte. I ritratti del pittore fiammingo

¹²⁰ A. CAIMI, citato in F. MAZZOCCA, *Giuseppe Molteni. Il ritrattista mondano e il pittore della vita del popolo*, in *L'ideale classico, arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza, 2002, pp. 485-486.

¹²¹ Ne seguiranno almeno altre due, una del 1840 su commissione del Duca Giulio Litta e l'altra del 1855, entrambe oggi in collezioni private.

¹²² F. PODESTI, citato in A. CAMPITELLI, *Podesti e la committenza Torlonia*, in *Francesco Podesti*, catalogo della mostra di Ancona, a cura di M. Polverari, Milano, 1996, pp. 55-60.

¹²³ M.G. BERNARDINI, *Van Dyck - Riflessi italiani*, Milano, Skira, 2004.

sono tutti autoritratti e se ne contano sei. Il primo si colloca a cavallo fra il 1613 e il 1614¹²⁴, Van Dyck ha circa quindici anni, è dipinto di tre quarti, sul viso da adolescente spiccano due occhi accesi e fiduciosi, i capelli ribelli ricadono sulle guance. La seconda versione risale al 1617-1618¹²⁵ (Tav. n. XI), l'artista è in posizione frontale, indossa un abito di seta nera e una collana d'oro, forse un qualche riconoscimento, la chioma è più composta, lo sguardo velato di malinconia e il sorriso meno spavaldo. Nonostante la posa monumentale, l'espressione del viso tradisce la ancora giovane età dell'effigiato appena diciottenne. Il terzo autoritratto, dipinto tra il 1620 e il 1621¹²⁶, mostra un Van Dyck ormai adulto, una mano adornata con un anello ricade mollemente sotto al volto dove gli occhi nuovamente sicuri di sé risaltano, assieme alla bocca socchiusa nel solito sorriso ambiguo, su un volto leggermente provato. Il quarto autoritratto è realizzato tra il 1622 e il 1623¹²⁷ in Italia, come testimonia la colonna spezzata, simbolo della classicità, e la somiglianza con un ritratto di Raffaello, all'epoca ritenuto un autoritratto. Van Dyck che, proprio ammirando i ritratti di Tiziano e di Raffaello tra Genova, Mantova e Roma decise di specializzarsi in quel campo, vede ormai di fronte a sé la strada tracciata. La posa eretta che lascia intravedere anche parte delle gambe sostiene la statuarietà della figura nella quale la concentrazione irrigidisce appena lo sguardo e la bocca. Van Dyck riprende l'abitudine di effigiarsi, molto frequentata a cavallo degli anni venti, nel 1632 quando, a Londra, esegue il famoso *Autoritratto con il girasole*¹²⁸. Riprendendo la posa di tre quarti della prima prova e la collana d'oro della seconda, l'artista si ritrae in un'elegante veste rossa, con in mano un girasole che assurge a coprotagonista dell'opera. Nell'ultimo autoritratto, risalente al 1636 circa¹²⁹, Van Dyck sceglie per la prima volta di ritrarsi insieme ad un altro personaggio, l'amico Sir Endymion Porter, collaboratore del re Giacomo I e collezionista d'arte. Nel sonetto del Prati non sono citati né il girasole né una seconda persona, consentendo con una certa sicurezza di escludere gli ultimi due ritratti dal vaglio delle possibilità. Il poeta descrive l'artista come "mesto in viso" e con un □□acerbo riso", dove l'aggettivo "acerbo" indica, in prima battuta, la giovane età dell'effigiato e, in seconda,

¹²⁴ L'opera è oggi conservata al Kunsthistorische Museum di Vienna.

¹²⁵ Oggi alla Alte Pinacotek di Monaco.

¹²⁶ Oggi al Metropolitan Museum di New York.

¹²⁷ Oggi all'Ermitage di San Pietroburgo.

¹²⁸ Oggi nella collezione privata del Duca di Westminster.

¹²⁹ Oggi al Museo del Prado di Madrid.

un'abortita espressione di felicità. Basandosi sulla tristezza che sembra affliggere l'artista si escludono il primo autoritratto, pervaso da un'adolescente sfrontatezza e quello eseguito a Roma, rimangono dunque la versione del 1617-1618 e quella del 1620-1621. Prati si pone di fronte al dipinto in uno stato d'animo di desiderata prosopopea, invitando Van Dyck al dialogo e contrapponendogli la "muta parete" dove è appeso. Finalmente l'artista rivela allo spettatore il motivo della sua mestizia.

Ah! Ben so che vuoi dirmi: «Al paradiso
Gentil dell'arte non s'arriva mai
Senza aver gli occhi consumati, e inciso
Ogni bel verde ai dì ridenti e gai.

Merta poi tanto la leggiadra amica,
perché debba varcar l'uom che in lei crede,
questo deserto senza coglier fiore?»¹³⁰

La lezione che il modello impartisce all'allievo, per quanto appartenenti a due arti ed epoche differenti, è dura: per raggiungere le vette della creazione artistica l'unica via è il lavoro. Il messaggio inviato dal dipinto assume ancor più autorevolezza, non solo perché proveniente da un esimio artista, ma perché porta impresso il marchio dell'autenticità, dato che il ritratto, essendo un autoritratto, rispetta pienamente la volontà dell'effigiato. L'ambivalenza di sentimenti che traspare dal dipinto è solo in apparenza in contrasto con sopradetta veridicità, perché sentimenti contrastanti come ambizione e rimpianto, passione e dubbio sono insiti nell'animo umano. In assenza di ulteriori informazioni è impossibile stabilire con certezza con quale dipinto abbia dialogato Prati anche se, azzardando un'ipotesi, la collana d'oro dell'autoritratto del 1617-1618 può richiamare i sacrifici necessari ad ogni successo, oltre al fatto che l'espressione malinconica sembra rispecchiare meglio i contenuti del sonetto¹³¹. Il testo, che utilizza il "par", segno della messa in ascolto del poeta, si conclude con

¹³⁰ G. PRATI, *Memorie e lacrime*, Torino, Pietro Marietti Editore, 1844, p. 93

¹³¹ Si può presumere che Prati abbia ammirato tale secondo autoritratto nell'odierna sede di Monaco. L'Alte Pinacotek, infatti, ha acquisito gran parte della sua collezione olandese e fiamminga grazie a Massimiliano II Emanuele (1662-1726), Duca di Baviera e Governatore dei Paesi Bassi spagnoli. Prati, di origine trentina, potrebbe essersi recato nella vicina Monaco per ammirare i dipinti di artisti italiani (Botticelli, Ghirlandaio, Beato Angelico) conservati nella Pinacoteca. Per quanto riguarda l'autoritratto del 1620-1621 non si hanno notizie certe, ma non può essere giunto al Metropolitan prima del 1872, anno di inaugurazione del museo.

un'inquieta ma ferma affermazione di intenti da parte del poeta che, nonostante l'ammonimento dell'illustre artista, conferma di voler perseguire la carriera poetica.

Così ridendo a me par che tu dica,
i' non cangio però spirto, né fede,
ma quel tuo riso mi spaventa il core!¹³²

Finora è stato più frequente incontrare testi che, fraintendendo in modo totale o parziale l'opera d'arte, raggiungono un livello qualitativo inferiore ad essa. Esistono, tuttavia, casi in cui tale pratica spesso infruttuosa, risulta 'perdonabile', quelli cioè in cui tale equivoco interpretativo, lungi dall'essere inconsapevole, è attuato a fin di bene. Ne sono un esempio le due epigrafi gemelle composte per la *Flora* (Tav. n. XII) di Vincenzo Vela. L'opera, conosciuta anche come *Primavera*, nasce nel 1856 per Niccolò Bottaccin e l'eleganza seducente della giovinetta incontra il favore del pubblico a tal punto che Vela è presto chiamato ad eseguire delle copie. In un catalogo delle opere che lo scultore compila nel 1880 si ricordano tre riproduzioni della *Flora*: una scolpita per il famoso cliente napoletano VonWiller, una inviata a Parigi e l'altra a San Pietroburgo. Se ne conta un'altra versione eseguita per il marchese Ala Ponzoni, la cui commissione risale al 1863 ma è disdetta quattro anni dopo per l'infelice situazione economica del marchese che invia una nuova richiesta nel 1878. Il successo presso i privati non va di pari passo con il favore della critica che, all'Esposizione fiorentina del 1861, si disinteressa completamente della *Primavera*. La ragione di questo boicottaggio è da ricercarsi nell'inopportuna sensualità decorativa della scultura, giudicata del tutto fuori luogo in un momento in cui si pretende che l'arte diffonda con opere didascaliche i ferventi ideali unitari. Nonostante tali riserve la giuria è costretta, data l'ormai inattaccabile posizione di riferimento di Vela, a dedicare alla *Flora* un'incisione sul *Giornale* dell'Esposizione e un premio. Il commento vago che accompagna il riconoscimento, "Ingegno,

¹³² G. PRATI, *Memorie e lacrime*, cit., p. 93

eleganza, grazia, originalità di forma”¹³³, tradisce il malcelato disagio della commissione. La conferma che il clima nell’anno dell’unificazione e in quelli immediatamente precedenti non fosse disposto ad apprezzare la *Flora* si trova nel mutato tono delle recensioni dopo qualche anno. Nel 1858, infatti, l’articolaista della «Rivista fiorentina», pur lodando la maestria dell’artista, ne critica il messaggio, inesistente nell’espressione giuliva della ragazza.

Vincenzo Vela ha aperto al pubblico parte del suo studio e non colle sue migliori opere tuttavia quelle che vi si ammirano sono tali da collocarlo al sommo del magistero della scultura [...] Nella riproduzione poi della carinissima sua Primavera, ha modellato il *dorso* e le *gambe* e le *braccia* come le modellavano Fidia, e forse più Policleto. Peccato che il valente Artista non abbia potuto ritrarre un volto greco, da sovrapporre alle morbidissime greche forme. Si direbbe che pel corpo tanto gli fu fortuna propizia da rinvenire una Frine, mentre per la testa non gli si parò davanti miglior modello di una vispa e paffuta crestaja savoiarda.¹³⁴

Solo qualche anno dopo, invece, Dall’Ongaro e Vecchi possono, seppur preferendo altre opere, accostarsi alla *Flora* con un alleggerito fantasma di unificazione nazionale.

Il Vela ha sempre attinto le sue ispirazioni ai sentimenti più generosi del cuore umano [...] Il Vela mandò a Parigi tre statue di vario genere.¹³⁵

Bellissima la primavera che sboccia da un cespo di fiori.¹³⁶

Il primo commento citato, inoltre, gode di quell’estraneità geografica e politica che consente, già nel 1860, a Louis Revon, professore al liceo d’Annecy, di riconoscere nella *Flora* una delle vette più alte toccate dal Vela.

¹³³ *Elenco alfabetico degli Espositori distinti con medaglia, Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861*, vol. III, *Relazioni dei giurati classi XIII-XXIV*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1865, p. 314.

¹³⁴ A. VANNUCCI, *Esposizione di Belle Arti in Torino*, in «Rivista di Firenze. Bullettino delle arti del disegno», Firenze, Tipografia di G. Mariani, 1858, anno II, vol. III, pp. 391-392.

¹³⁵ F. DALL’ONGARO, *L’arte italiana a Parigi nell’Esposizione del 1867*, Firenze, Tipografia di Giovanni Polizzi e comp., 1869, p. 46.

¹³⁶ C. AUG. VECCHI, *Esposizione universale* in «Rivista contemporanea», Torino, A. F. Negro editore, 1868, vol. LIV, a. XVI, p. 334.

Quelle est belle, cette Flore, dans une attitude qui engendre les lignes le plus délicieusement flexueuses! Quel moelleux, quel flou, quelle morbidesse dans les contours ! A voir les plis de la hanche sur laquelle s'appuie le corps, on dirait que le marbre est devenu flexible e qu'il respire, on serait tenté de toucher la statue pour s'assurer si un sang chaud ne circule pas dans les veines bluatres du carrare.¹³⁷

Maffei elogia fin dall'inizio la *Primavera* tanto che, da Firenze, dove sta visitando la Prima Esposizione italiana, scrive una lettera entusiasta all'amico scultore.

Io sperava di vederti in Firenze, e valeva la pena di visitarla in questo momento lieto e glorioso. Sperava, io dico, di vedere abbracciare la tua persona, perché il tuo spirito ci venne nella tua bellissima Primavera; il fiore secondo me di tutte le opere di scalpello che adornavano questa magnifica esposizione. Ora quel saluto e quel bacio che avrei dato a te lo diedi a quella tua figlia coi pochi versi che ti racchiudo; ed ella mi rispose assai gentilmente con altrettanti versi che mise in bocca al valoroso poeta e carinissimo amico mio Emilio Frullani.¹³⁸

Le parole di Maffei sono fondamentali per comprendere il rilievo sotteso alla stesura dei due testi dedicati alla *Flora*. Si tratta di una coppia di epigrafi in ottava rima apparse per la prima volta nella raccolta poetica di Frullani del 1863, *Versi*. L'impaginazione, tuttavia, è più curata nell'edizione maffeiana, *Arte affetti fantasie*, dell'anno successivo. Mentre infatti in *Versi* le due poesie sono stampate su due pagine distinte separate oltretutto da un foglio bianco, in *Arte affetti fantasie* i due testi sono posti sulla stessa pagina, consecutivi. Non si tratta evidentemente di avarizia bensì di una precisa volontà di gemellaggio delle due poesie. La prima, scritta da Maffei, è un appello del poeta alla giovane perché torni a dormire dato che il presente non promette nulla di buono. La seconda epigrafe, composta da Frullani, è la risposta della statua, una 'completa' prosopopea. I due testi, apprezzabili anche

¹³⁷ B. CINELLI, in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit. p. 162.

¹³⁸ Ivi, p. 160.

separatamente, diventano uno solo se letti in successione. Nel processo di condensazione la poesia di Frullani trasforma in prosopopea anche quella, originariamente descrittiva, di Maffei, creando un'unica prosopopea scritta a quattro mani. Tale metamorfosi mostra la potenza di tale figura retorica, capace, come in alcuni rituali sacri o nelle sedute spiritiche, di evocare e dar voce a uno spirito attraverso il totale annullamento di un *medium*, in questo caso il poeta, che si lascia possedere dall'opera d'arte. In questo frangente, tuttavia, Maffei, per sostenere l'opera dell'amico Vela indirizza il dialogo facendo sì che la *Flora* comunichi esattamente ciò che il poeta desidera.

Torna , torna al tuo sonno, o verginella
[...] Spare, come baleno, ogni più bella
vision quando gli occhi al ver son desti

E si riveste omai l'italo fato
Dell'antico splendor, vuoi tu ch'io dorma.
Nei dì della vergogna a me fu grato
Gli occhi aver chiusi alla vandalic'orma.
Ogni anima all'amore oggi si desta,
chè primavera di riscatto è questa.¹³⁹

Data l'infondatezza della censura verso il Vela, che nel decennio precedente aveva già dimostrato di abbracciare gli ideali patriottici, Maffei e Frullani fanno della *Flora* il simbolo del riscatto italiano attraverso toni beneauguranti in linea con il clima del periodo. La "paffuta crestaja savoiarda" così osteggiata dalla critica, dimostrerà comunque di sapersi difendere da sola dato che sarà il modello delle vezzose sculture da salotto prodotte dalla scuola milanese per i *Salon* e le esposizioni dei decenni a venire.

La Bagnatrice (Tav. XIII) dipinta da Hayez nel 1844 non arriverà ad assurgere a modello di riferimento ma è comunque il culmine estetico di una famiglia che comprende altre tre versioni dipinte dall'artista veneziano. La prima *Bagnatrice* fonda il suo fascino sulla spensierata riproduzione della collaudata nudità neoclassica; benché l'intento hayeziano si muova, rispetto al rigore del suo

¹³⁹ A. MAFFEI, *Arte, affetti, fantasie*, Firenze, Le Monnier, 1864, p. 303.

predecessore Andrea Appiani, verso un'interpretazione modernamente naturalista del nudo, il fine non è del tutto compiuto. Il risultato finale, tuttavia, è tutt'altro che disprezzabile data anche l'elegante perfezione che *La Bagnatrice* mutua dal suo modello più vicino, *La bagnante di Valpinçon* dipinta da Ingres nel 1808. Le differenze tra i quadri sono evidenti a partire dalla posa rivolta verso l'osservatore in Hayez, di spalle in Ingres, una posa quest'ultima che è, però, identica alla *Bagnante* eseguita dal veneziano nello stesso anno della *Bagnatrice*. Tenendo conto del modo di lavorare di Hayez, che dipinge varie versioni su uno stesso tema, spesso con il medesimo titolo e con minime variazioni, è lecito presumere che la *Bagnante* hayeziana di spalle, più simile a quella ingresiana, costituisca la capostipite della genealogia del veneziano e abbia rappresentato un'imitazione preliminare per impraticarsi con il tema per poi variarlo nelle prove successive. Nonostante le sopra esaminate differenze tra *La bagnante di Valpinçon* e *La Bagnatrice*, esse condividono l'ascendenza orientale della fanciulla, sottolineata in Ingres dal turbante che avvolge i capelli e dai tessuti pregiati che adornano la stanza, e la perfezione dell'incarnato ovvero la soluzione hayeziana della sua "ricerca del bello nel vero"¹⁴⁰. La *Bagnatrice* appare sul primo numero delle *Gemme d'arti italiane* sotto forma di un'incisione di Fusinati e accompagnata da un idillio di Jacopo Cabianca che conduce il lettore in Arcadia e indulge compiaciuto sull'osservazione del nudo della giovane. Le prime ottave sono dedicate a una raffinata descrizione della scena esaltando così lo sfondo di natura giorgionesca. Salta all'occhio la dovizia di termini legati alla sfera dei colori¹⁴¹, il poeta mutua gli strumenti del pittore per avvicinarsi all'originario genio creatore e per sopperire al bianco e nero dell'incisione. È importante sottolineare questa assunzione di responsabilità del poeta che, in modo tutt'altro che inconscio, data anche l'assenza di un commento in prosa al quadro, come invece presente in altri casi, rende il componimento un prezioso sostegno all'osservatore. Proprio uno dei termini sopramenzionati assurge a 'parola spia' dell'intero componimento. Come analizzato in precedenza, nei testi caratterizzati da una prosopopea parziale, cioè quelli in cui parla anche il poeta e non solo l'opera

¹⁴⁰ C. CASTELLANETA, S. CORADESCHI, *L'opera completa di Hayez*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 14.

¹⁴¹ Si vedano: "azzurino specchio, "verde", "crine nereggiante", "lino bianco", "man di rosa", "raggio d'argento", se ne incontrano anche alcuni più velati ma comunque riconducibili a un colore ben preciso: "sembrano perle", "candide", "tutta arrossa", "arrubina" (J. CABIANCA, *La bagnatrice*, in *Gemme d'arti italiane*, 1845, a. I, pp. 67-68).

d'arte, il ruolo di parola centrale è rintracciabile in “par”, nella *Fantasia* di Cabianca, invece, caso unico, è “pinta”.

Un fior che più vivaci abbia le foglie
Una pinta farfalla la trastulla;
od or pavida spia se da lontano
sguardo profano
tra le fronde la scopra¹⁴²

La farfalla è “pinta” in quanto colorata ma anche perché dipinta come tutto il quadro che il poeta si impegna così assiduamente a descrivere nelle sue sfumature cromatiche. La “pavida spia” dallo “sguardo profano” non è solo, come si scopre nel prosieguo della lettura, un giovane timido e audace allo stesso tempo, ma anche ogni osservatore del quadro. L'aggettivo “pinta” è la parola che, diventando prima ‘buco della serratura’ e dopo ‘linea di confine’ per il lettore-spettatore lo trasporta nella dimensione del quadro nella quale, finalmente, l'epifania cromatica e amorosa può avverarsi (“la scopra”).

Alla vezzosa di seder si piacque
là dove il lito
dolcemente calando a fior delle acque,
quasi erboso origlier, le fece invito;
ivi stassi, e tappeto al molle fianco
è un lino bianco.

Sovra l'un de' ginocchi ella riposa,
come a sgabello,
l'altra sua gamba, e colla man di rosa
sostienla, e piega in arco il corpo snello
mentre col picciol piè batte e divide
l'onda che ride.¹⁴³

I sofisticati versi ritraggono la leziosità dei movimenti della fanciulla in perfetta sincronia con quelli naturali delle acque, del vento e della luce. Si scorge anche una vanitosa svenevolezza che ricalca le pose della modella nello studio del pittore che

¹⁴² Ivi, p. 67.

¹⁴³ *Ibidem*.

certo doveva comprendere tra i suoi arredi anche il citato sgabello. Tale sensualità è motivo non solo del magnetismo del dipinto ma anche degli strali che si vede lanciare contro.

Colla esposizione della *Bagnatrice* e del *Saluto al mattino*, dove fuorché lasciava null'altro senso si accoglie. E meditamente a tal fine ne riferiva eziandio le lodi mercatesi dagli artefici Hayez e Sala col colorire questi due dipinti, affinché ognuno intendesse in quanto pregio si tenga oggidì la materia, e come gratamente si guardi a codesti frivoli argomenti che solleticano e muovono a nuove voglie e impudiche.¹⁴⁴

Nella seconda parte il poeta personifica la fanciulla del quadro trasformandola da anonima modella a protagonista di una vicenda cucita su misura per lei nella quale passa dall' "innocenza de' suoi quindici anni"¹⁴⁵ ai primi turbamenti sentimentali grazie alla fugace apparizione di un coetaneo. Non c'è fastidio pudico nell'essere stata scoperta, solo "meraviglia" e "un piacer cui nessun altro somiglia"¹⁴⁶. Per trovare qualche parola della fanciulla che permetta di aggiungere *La bagnatrice* agli altri episodi di prosopopea analizzati in precedenza è necessario attendere gli ultimi due versi ma l'attesa è pienamente ripagata dal loro valore. L'incontro tra i due giovani che è anche quello tra il dipinto e il poeta prima e il lettore-spettatore dopo, inaugurato dalla 'parola spia', è inizialmente difficoltoso.

Egli riguarda alla fanciulla, ed ella
Riguarda ad esso,
quasi cercando con muta favella
la cara veste del pensiero istesso:
e così a lungo da vicin seduti
stavano muti.¹⁴⁷

¹⁴⁴ C. D'ARCO, *Delle Gemme d'arti italiane pubblicato in Milano al 1844 dal sig. Paolo Ripamonti Carpano e di alcuni pensieri sullo stato presente delle arti che ne conseguirono. Memoria terza*, Mantova, Negretti, 1845, p. 9.

¹⁴⁵ J. CABIANCA, *La bagnatrice*, cit., p. 67.

¹⁴⁶ Ivi, p. 68.

¹⁴⁷ Ivi, p. 68

Pochi versi più avanti è un altro ossimoro (dopo “muta favella”) ad introdurre finalmente la voce della ragazza.

Tremò, pianse, gelò, tutta di foco
Ella divenne;
poi, quando alla memoria a poco a poco
l’arcana vision le risovenne,
- Voce ignota – esclamò – che udii nel bosco
or ti conosco!¹⁴⁸

In risposta all’invocazione amorosa pronunciata poco prima dal ragazzo, “T’amo – le disse”¹⁴⁹, anche la fanciulla si lascia andare. Un secondo piano di analisi, oltre a quello del triangolo innamorato-poeta-spettatore, individua l’identificazione tra la voce della ragazza e quella del poeta perché l’”arcana visione” e “la voce ignota” possono riferirsi anche al quadro che, finalmente, Cabianca è riuscito a far suo.

Nel 1854 appare sulle *Gemme* un’altra *Bagnante* di Hayez che ritorna alla posa semi-voltata della prima versione. La seconda *Bagnante* ad apparire sulle *Gemme*, a differenza della prima, è gravata da precisi riferimenti biblici al personaggio della casta Susanna che impongono una censura, concretizzata dal tratto forte del fogliame in alto a destra che dovrebbe formare i mantelli dei vecchioni. Nel commento che accompagna l’opera Agostino Antonio Grubissich espone l’episodio contenuto nel *Libro di Daniele* e loda il pennello dell’Hayez, che “a somiglianza della natura [...] nasconde la verità sotto il velo della bellezza”¹⁵⁰. L’articolista cita, inoltre, alcuni versi del Cabianca censurando, però, i “quindici anni” in un meno lolitesco “limpidi”¹⁵¹. A ben guardare, la censura ha potuto scalfire ben poco la bellezza del nudo femminile che, rispetto a quello del 1844, è più moderno, nella morbidezza delle membra, più realistico, attraverso l’ambientazione rurale e più ‘hayeziano’, cioè romanticamente maturo, grazie alla sapiente espressione degli affetti concentrata nello sguardo della fanciulla. Se la presunta Susanna hayeziana rimane, come visto, una bagnante travestita, *La casta Susanna* di Domenico Induno apparsa sullo stesso

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ A. A. GRUBISSICH, *La bagnante*, in *Gemme d’arti italiane*, 1854, a. VII, p. 53. Si noti la somiglianza con la già citata professione di intenti hayeziana: “ricerca del bello nel vero”.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 55.

volume delle *Gemme*, è sicuramente più rispondente ai canoni biblici, grazie al viso solcato da paura e ansia. A parità di tema, il solco esecutivo tra le realizzazioni di Hayez e quella di Induno sancisce lo scarto generazionale tra i due, nati rispettivamente nel 1791 e nel 1815. Nel 1856 Hayez dipinge un'ultima *Bagnante*, quella in riva al mare, nella quale la fanciulla, pur riprendendo la posa semi-voltata, appoggia il piede sul ginocchio come in quella cantata dal Cabianca.

3. *L'impronta del 'testo fonte'*

Il caso precedentemente esaminato, cioè quello in cui l'ecfrasi consiste nell'invenzione di una narrazione sottesa al manufatto, è, in realtà, il meno frequente dato che la maggior parte delle opere d'arte ha già una storia o una Storia alle spalle. La fonte, letteraria o storica, ispira non solo, com'è intuibile, la trasposizione figurativa, ma anche quella letteraria secondo un canone di rapporti fra arte figurativa e poesia efrastica che fa corrispondere l'elevatezza del tema rappresentato con quella del metro stilistico. L'influenza del 'testo fonte' su quello efrastico produce, come vedremo, risultati qualitativamente diversi. Innocenzo Fraccaroli modella in gesso l'*Achille ferito* (Tav. n. XIV) nel 1833, sotto l'influenza di Bertel Thorvaldsen che lo spinge a confrontarsi con l'antichità e, in particolare, con il nudo eroico.

Pieno la mente di un tanto eroe mi diedi a sviluppare, a mò di schizzo, alcuni miei concetti, e quello che più mi parve significarne meglio il soggetto fu quello che rappresentava il divino Achille nel primo istante in cui veniva ferito nel tallone [...] nel tempio di Apollo Timbro, mentre stava per impalmar Polissena, figliola di Priamo.¹⁵²

Il gesso, esposto nello stesso anno, riceve un'accoglienza favorevole soprattutto presso i conservatori in forza dell'ispirazione purista che lo distingue, ad esempio, dal neoclassicismo dell'*Ajace* di Luigi Sabatelli, nelle cui linee Mazzini legge una

¹⁵² I. FRACCAROLI, in F. MAZZOCCA, *Canova e il neoclassicismo*, cit., n. 39, p. 292.

prefigurazione dell'eroe risorgimentale. La bellezza dell'*Achille*, tuttavia, risiede soprattutto nella forza fisica ed emotiva che sprigiona la 'posa a S', perfetto catalizzatore della sorpresa che coglie l'eroe nel confronto con la sua inaspettata vulnerabilità.

L'Achille ferito è tale capolavoro, infatti, che solo può bastare a dar rinomanza, ed è di tanta squisitezza e quasi diremmo perfezione di forma, da far credere che sia tra quelli che sorgono solitari nello studio di un artista, destinati a non aver fratelli, ed a mangiarsi, senza dividerla, tutta quanta l'eredità paterna.¹⁵³

Nonostante tale fortuna presso critica e pubblico, Fraccaroli riesce a realizzare in marmo l'*Achille* solo nel 1842 e, tredici anni dopo, a conferma del grande affetto che lo lega a questo primo capolavoro, lo invia all'Esposizione parigina insieme ad altre sue opere. Fatta eccezione per qualche critica isolata, come quella dell'influente Edmond About, il quale censura la proposta di "vecchi soggetti, mal scelti, poco compresi e per nulla rinnovati"¹⁵⁴, Fraccaroli riscuote un successo tale da vincere la medaglia della prima classe. Il premio, però, non gli viene conferito per l'*Achille ferito*, sua opera principe. Nondimeno, il tempo è il giudice più obbiettivo anche se in questo caso si deve guardare indietro piuttosto che avanti. L'*Achille ferito*, già noto ben prima dell'Esposizione parigina, aveva colpito la fantasia degli scultori francesi che partecipavano all'esclusivo *Prix de Rome* tanto che l'*Achille ferito* di Charles Gumery, vincitore nel 1850, deve molto all'omonimo predecessore. Nello stesso anno della trasposizione in marmo Giovanni Prati scrive una poesia dallo stile classicheggiante e dall'andamento teatrale come la statua alla quale è dedicata. Le prime quartine riecheggiano, anche nei termini¹⁵⁵, la vicenda dell'*Iliade* fino al momento tipico del ferimento di Achille.

Una terribil ira

¹⁵³ G. ROVANI, *Le tre arti*, Milano, Treves, 1874, vol. II, p. 188.

¹⁵⁴ E. ABOUT, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, Hachette, 1855, p. 260.

¹⁵⁵ Si vedano esempi quali: "dardanii campi", "aër cieco", "Pelide", "teucri petti", "argive madri", "onda Stigia", (G. PRATI, *Opere edite ed inedite*, cit., vol. II, pp. 19-21).

Nol vince, no; ma in affisar la piaga
Freme e sospira

E par che sclami: Veramente a questo
Il decenne valor dovea serbarmi;
e il mar vinto; e la schiatta; e del percosso
Ettore l'armi!
Morir presso un altare...e non tra il grido
Delle battaglie!¹⁵⁶

Sebbene innesti la prosopopea sul “par” già incontrato in altri testi sembra che Prati non colga esattamente la verbalizzazione dell’attimo scolpito. Lo sguardo di Achille, più che sospirare, pare proprio infuocato dalla “terribil ira” negata da Prati, frammista a un moto di stupore offeso e vendicativo nei confronti di chi ha osato tanto. Ciononostante le parole immaginate dal Prati non devono essere giudicate negativamente perché, pur non corrispondendo al momento figurativamente rappresentato, esprimono certamente quello che deve essere accaduto poco dopo. L’Achille che Omero e Prati consegnano al lettore, colui che “gli strideano i denti”¹⁵⁷ e “ridevi l’avversario sdegno”¹⁵⁸, è certamente il tipo d’uomo che, nel momento della dipartita, più che invocare gli affetti e versare lacrime a causa del dolore fisico, rimpiange di non stare morendo nel suo *habitat* naturale, il campo di battaglia. Cesare Segre riflette sul fatto che “di solito la rappresentazione fissa il momento di massima estensione o tensione, che essendo un punto intermedio fa subito immaginare i punti precedenti e successivi al momento stesso. Le membra si protendono nello sforzo, le braccia si allargano nello stupore o nell’affettività, le bocche sono spalancate. È la mente che integra nella fase rappresentata quelle che immediatamente precedono e seguono: Leonardo parlava di “discorso mentale”. I pittori e scultori più abili sanno suggerire il massimo di impegno cinetico: un cavallo ha le quattro zampe sollevate nel galoppo, il cavaliere è quasi sbalzato di sella per la velocità, chi si muove in scena ha le gambe flesse per salire o scendere un gradino, per spostarsi in piano”¹⁵⁹. Fraccaroli ha fissato così mirabilmente l’attimo del ferimento che l’immaginazione del Prati ha elaborato un “discorso mentale” integrativo che, verbalizzato in poesia, fornisce allo spettatore-lettore un’aggiunta di

¹⁵⁶ Ivi, pp. 20-21.

¹⁵⁷ Ivi, p. 20.

¹⁵⁸ OMERO, *Iliade*, Torino, Società editrice internazionale, 1958, p. 304.

¹⁵⁹ C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 45.

senso del tutto plausibile. Il poeta preferisce non confrontarsi direttamente con l'opera dello scultore ma affiancarglisi creando, attraverso la parola, una sorta di statua mentale, che raffigura l'immediato prosiegua dell'azione. I motivi di tale scelta di campo possono essere molteplici: timore di non essere all'altezza, rivendicazione di una linea di demarcazione fra opera artistica e poetica, ma ciò che dovrebbe veramente interessare è il dono che i due artisti, nelle loro creazioni complementari, offrono a chi osserva e legge.

La poesia del Prati si distingue per un aspetto raramente riscontrato: la figura della prosopopea, riferita non all'opera, ma anche all'artista.

Vieni, o grande, a vederlo. E pur quel desso
Che tu creasti. E piangerai di novo
E griderai: L'etade è sì codarda,
E ancor ti trovo!¹⁶⁰

Dare voce al produttore e non solo al prodotto costituisce un modo per omaggiare l'artista più originale del frequente *topos* del finto 'Oh, sei solo un manufatto'. La poesia del Prati dimostra che, pur non stravolgendo il 'testo fonte', si possono inserire elementi inediti; naturalmente esistono anche casi in cui il poeta efrastico opta per rimanere al sicuro entro la norma, come nel componimento dedicato dal conte Marchetti alla *Sposa dei sacri cantici* (Tav. n. XV) scolpita da Cincinnato Baruzzi. L'opera è presentata sull'*Album* dell'Esposizione di Belle Arti di Milano del 1854 accompagnata da un intervento in prosa dello stesso committente Francesco Cavezzali. Quest'ultimo concentra la sua analisi, mossa soprattutto dall'esigenza di difendere il suo acquisto dalle critiche tecniche ricevute, su due punti: l'imprescindibile fedeltà all'argomento trattato e la bontà di "un'opera di creazione e non di imitazione"¹⁶¹.

Inspiratosi al libro che ogni umana bellezza del pari che ogni sapere dell'uomo soverchia [...] si attenne [...] fedele interprete

¹⁶⁰ G. PRATI, *Opere edite ed inedite*, cit. p. 21.

¹⁶¹ F. CAVEZZALI, *La sposa dei sacri cantici*, in «*Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*», cit., 1854, p. 91.

del simbolico linguaggio del libro da cui trasse il soggetto [...] come l'argomento glielo comandava, dovette egli usare di tutti gli accessori, i quali valessero a render più intelligibile il soggetto rappresentato.¹⁶²

In realtà *La sposa*, per quanto sia un'opera classica, sprigiona un'eccedenza di sentimenti paragonabile a quella della *Fiducia in Dio*, che supera l'ideale antico. *La Sposa* rientra insomma a pieno titolo all'interno di quel movimento di *revêrie* dell'antico che, dagli anni trenta dell'Ottocento, produce opere nelle quali lo stile classico si fa portatore di temi e sentimenti moderni. In rapporto alle sopraccitate istanze l'ode non si dimostra all'altezza mantenendosi, come e più della scultura, identica all'atmosfera del 'testo fonte', che pure permetterebbe divagazioni accattivanti. *Il Cantico dei Cantici*, infatti, è uno dei testi più lirici e sensuali delle Sacre scritture. In origine si ritiene che fosse un canto nuziale laico inserito nel canone biblico in forza della sua larga diffusione. *Il Cantico* è molto distante dall'ottica rigida e moralista del Jahvè veterotestamentario e per questo è stato dato all'amore tra uomo e donna il ruolo di restaurazione dello stato edenico di Adamo ed Eva che, prima del peccato originale, godevano di un rapporto assoluto fra loro e con Dio. Successive interpretazioni allegoriche hanno elaborato la corrispondenza fra gli amanti e le coppie Dio-popolo di Israele oppure Cristo-Chiesa. L'ode del Marchetti, dopo essere entrata subito in *medias res*, ponendo il dilemma persona o personaggio, "Donna od arcana Immagine"¹⁶³, riprende alcuni dei temi del *Cantico*: la natura divina dell'amore ("nel languir dolcissimo [...] qual puro ed ineffabile senso di ciel traspare?"¹⁶⁴) e la sua universalità (Tu gridasti agli uomini per cento lingue, Amore"¹⁶⁵). Delle dodici ottave dal ritmo così cantabile da farle somigliare a un libretto d'opera, una sola è dedicata alla prosopopea.

Oh date fiori, oh fatemi,
letto di poma al fianco,

¹⁶² Ivi, pp. 88-90.

¹⁶³ G. MARCHETTI, *Ode*, in *La sposa dei sacri cantici*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit. p. 93.

¹⁶⁴ Ivi, p. 94.

¹⁶⁵ Ivi, p. 96. Si noti, inoltre, che l'immagine delle lingue richiama quella dello Spirito Santo del *Nuovo testamento*.

ch'io per dolcezza insolita
sentomi venir manco¹⁶⁶

L'espressione della *Sposa* di Marchetti è tale e quale all'originale biblico che, tra l'altro, Cavezzali cita in funzione incipitaria nel suo articolo.

Sostenetemi co' fiori, stivatemi co' pomi: perché
Io languisco d'amore¹⁶⁷

La prosopopea, al contrario di quanto accadeva nell'*Achille ferito*, ecfraizza esattamente il momento rappresentato dalla statua, ovvero quel “gaudio estatico”¹⁶⁸ che spinge la donna a chiedere sostegno sentendosi svenire per amore. Le ottave rimanenti propongono due elementi topici della descrizione ecfraistica: l'ossimoro con funzione enfaticizzante, “visibilmente asconde”¹⁶⁹, l'uso del termine “artefice” e il simulato risveglio dalla *tranche* contemplativa, “Ove trascorro! Artefice l'alto lavor m'accende”¹⁷⁰.

In questo percorso attraverso la capacità del poeta ecfraistico di relazionarsi in maniera più o meno fruttuosa al ‘testo fonte’, si considera ora il caso in cui la fedeltà al tema, diventando cieca devozione, finisce per non vedere e non far più vedere l'opera d'arte. *La riconciliazione di Giacobbe ed Esaù* (Tav. n. XVI), esposto a Brera nel 1844 è l'esempio di quel rinnovamento tematico che dalla fine del terzo decennio del secolo e per almeno un paio di decenni, sostituisce l'ormai logoro repertorio della pittura di storia affidandosi ai temi biblici¹⁷¹. *La riconciliazione*, in forza della mirabile resa hayeziana della complessa intensità del noto episodio della *Genesi* e del

¹⁶⁶ Ivi, p. 94.

¹⁶⁷ F. CAVEZZALI, *La sposa dei sacri cantici*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit., p. 87.

¹⁶⁸ G. MARCHETTI, *Ode*, in *La sposa dei sacri cantici*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit. p. 93.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Ivi, p. 96.

¹⁷¹ F. MAZZOCCA, *Da Canova al Quarto stato*, cit., n. 44, pp. 180-181.

messaggio pacificatore¹⁷², ottiene subito un grande successo. Un critico perspicace come Selvatico, oltretutto strenuo sostenitore della rinascita dell'arte cristiana, non può però far a meno di notare che, alla splendida resa figurativa non corrisponde una genuina fede religiosa.

Il pensiero dell'artista o si mostrò più debole o non afferrò tutta l'essenza del suo soggetto [...] Io non dirò poi, come fecero tanti, che troppo apparissero indifferenti le spose e le schiave di Giacobbe, e che molte delle figure accessorie non badassero per nulla ai due personaggi principali; né 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 si manifestarono alcune trascuranze che se non altro provano quanto poco amore abbia posto a quel dipinto.¹⁷³

L'appunto del Selvatico è confermato dalle pagine delle *Memorie* in cui Hayez indica il metodo seguito per l'esecuzione, la cui spinta precipua resta l'attenzione filologica.

Questa tela che ebbe molto incontro all'Esposizione di Brera, segnò difatti una terza maniera che io ricercai con lo studio, sempre però appoggiato dall'imitazione del vero. Il soggetto essendo biblico era necessario studiare il carattere adatto a quelle epoche remote e ai personaggi di quei patriarchi, e ciò meditando sopra le sacre carte, adottando lo stile semplice ed elevato, quello appunto che si addice alla grande pittura storica, ora purtroppo eseguita da ben pochi. Cercavo di immedesimarmi nei caratteri di quei tempi, e rivivermi io stesso per poter rendere con verità quei soggetti.¹⁷⁴

Malgrado ciò, nemmeno Selvatico può negare lo straordinario formalismo, frutto di un raffinato sperimentalismo che fonde, attraverso molteplici disegni preparatori, conservati all'Accademia di Brera, l'ispirazione moderna del Purismo monacense e la ripresa della tradizione veneta, avviata già nel grande affresco *Allegoria dell'ordine*

¹⁷² Il dipinto celebra la fine delle ostilità tra i due fratelli scatenate dall'inganno subito da Esaù in occasione della benedizione impartita in punto di morte dal padre Isacco.

¹⁷³ P. SELVATICO, in F. MAZZOCCA, *Ottocento. Da Canova al Quarto stato*, cit., n. 44, p. 180.

¹⁷⁴ F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 170.

politico di Ferdinando I d'Austria eseguito nel 1838¹⁷⁵. *Giacobbe ed Esau* è presentato sul primo numero delle *Gemme d'arti italiane* da Giulio Carcano con un lungo carne e un articolo. Del primo, a malincuore, c'è ben poco da dire, le rigide e 'serie' ottave ripropongono in versi l'episodio biblico e la prosopopea è espressa al grado minimo, cioè quello narrativo, non è l'opera d'arte a parlare ma i personaggi della vicenda, l'esistenza o meno del dipinto diventa irrilevante. Il profondo afflato religioso che ha presumibilmente impedito a Carcano di osare maggiormente nel testo poetico, ritorna anche in quello in prosa dove, tuttavia, si sposa con efficacia ad alcune considerazioni sull'arte, soprattutto su quella romantica.

Il bello che conduce al vero, parmi la più grande, la più divina espressione dell'umana intelligenza [...] l'arte nelle varie sembianze sotto le quali ne si presenta, è come quella mistica scala di Giacobbe, che da una parte tocca la terra, dall'altra si appoggia al cielo; e che le diverse forme dell'arte ne sono i gradini, onde la nostra mente può salire fino all'immortale Idea.¹⁷⁶

Raffigurando il mondo reale, prodotto della creazione divina, l'uomo imita Dio; per Carcano esiste, quindi, un'analogia tra il 'vero naturale' e il 'vero divino' dato che quest'ultimo si riflette nella realtà se questa è intrisa di spiritualità. A sostegno delle sue tesi Carcano tesse una corrispondenza tra l'arte e la "mistica scala" sognata da Giacobbe, emblema dell'ambizione umana verso qualcosa di immortale e di ideale.

Considerato da questo punto, il magistero dell'artista è ben più grande e solenne di quello che i più non si credano, allorché presuntuosi o incauti si pongono a cimento sulla difficile via, ovvero troppo indifferenti e spensierati estimano poetico sogno la bellezza, codesta religione dell'arte; e in così fatta guisa gettano nel fango il sommo dono del cielo, e si fanno, per dirla in due parole, dell'arte un mestiero.

Questi pensieri m'occupavano quand'io m'arrestai innanzi alla tela di quel nostro pittore, il cui nome è venerato e caro a Italia tutta. La quale in lui addita uno de' prediletti suoi figli, uno de' pochi, che non disconoscano, come pur si vede fare anche al tempo nostro, il

¹⁷⁵ L'affresco, che ornava la Sala delle Cariatidi del Palazzo reale di Milano, è andato purtroppo distrutto nel 1943.

¹⁷⁶ G. CARCANO, *L'incontro Giacobbe ed Esau*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., 1845, a. I, p.3.

culto dell'arte, lo studio assiduo e severo della natura, che volle nascondere la verità sotto il velo della bellezza. Francesco Hayez non per nulla è nato in quella parte d'Italia, e sotto a quel cielo che ispirò già Tiziano, Tintoretto, e Paolo, e gli altri maestri della veneta scuola.¹⁷⁷

Carcano continua contrapponendo il “bello naturale” romantico, frutto dell'esperienza, al metodo deduttivo del neoclassicismo. Il giudizio negativo, contenuto nel dispregiativo “mestiero” si scaglia, piuttosto che contro l'aspetto economico, imprescindibile oggi come allora, contro la pigra timidezza che costringe molti artisti, a differenza dell'Hayez, entro gli angusti dogmi neoclassici. L'esortazione a seguire strade nuove, affidandosi alla suggestione divina, ossia quella naturale, non ha però, come visto, coinvolto i versi efrastici di Carcano che ha preferito affidare le riflessioni teoriche alla prosa invece che alla poesia, riservando a quest'ultima il ruolo di premessa contenutistica al quadro nel caso qualche lettore non conoscesse il passo biblico. Per quanto l'evenienza sia scarsamente probabile e sia invece plausibile che Carcano abbia deciso di non discostarsi dal ‘testo fonte’, l'operazione efrastica da lui compiuta ha una sua dignità funzionale, anche se altri casi, come ad esempio l'*Achille ferito*, hanno dimostrato come sia possibile conciliare la sinossi tematica con una vivida e autosufficiente prosopopea.

Un altro caso del sereno connubio è la lirica che presenta *L'arresto di Bernabò Visconti* (Tav. n. XVII) sull'*Album* dell'Esposizione di Brera del 1829. L'album è completamente curato da Domenico Biorci ed è pensato come una ‘guida turistica’ per il visitatore o un surrogato per coloro che non hanno potuto essere presenti. Il catalogo non contiene alcuna incisione ma solo le poesie efrastiche del curatore a commento delle opere esposte. La mancanza dell'apparato iconografico impone una precisa scelta efrastica che preferisce le poesie di carattere descrittivo¹⁷⁸ a discapito di quelle con prosopopea, limitate a due: quella per il già citato *Bernabò Visconti* e quella, *I due nuovi cittadini del cielo*, dedicata a un bassorilievo scolpito da Pompeo Marchesi. È un vero peccato che i lettori della guida di Biorci non possano godere della vista del *Bernabò Visconti* perché il quadro, dipinto da Vitale Sala, rende perfettamente la grandezza, nel bene e nel male, dell'effigiato e la conseguente

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Si rimanda al secondo capitolo del presente lavoro.

gravità della sua caduta¹⁷⁹. Bernabò è descritto dagli storici suoi contemporanei come un uomo di bell'aspetto, acuto, istruito, abile politico e giurista ma anche ossessionato e crudele. Si racconta, infatti, che una volta obbligò due legati papali, tra cui il futuro pontefice Urbano V, ad ingoiare la pesante pergamena che portavano, cordone di seta compreso. L'opera del Sala rappresenta il momento in cui Bernabò, attirato fuori dalla Pusterla di Sant'Ambrogio a Milano con la scusa di un pellegrinaggio, viene catturato dagli uomini del nipote Gian Galeazzo che poi si impadronirà di Milano. Sala dipinge Bernabò ancora a cavallo mentre ben quattro sgherri del nipote si impegnano a disarcionarlo. Nonostante la fine sia imminente la figura del tiranno si staglia alta e fiera contribuendo ad avvicinare l'immagine a quella topica, anche in tempi recenti, dei ribelli che inaugurano il nuovo corso atterrando l'effigie del capo precedente¹⁸⁰.

L'arresto di Bernabò Visconti, con figura a 2/3 del vero, replicato poi con varietà, senza che mai la farraginosa composizione necesse all'espressione delle passioni individuali.¹⁸¹

La poesia di Biorci è preceduta da poche righe che chiariscono l'argomento del quadro, un giusto compromesso per il poeta tra esigenza divulgativa e ispirazione creativa grazie al quale il nucleo narrativo del testo è liberato da obblighi di puntualizzazione. A differenza della tela il protagonista del carme è Gian Galeazzo, la cui azione contro il suo stesso sangue è giustificata da due sentenze di una imponenza retorica senza appello.

Di Galeazzo il genio audace e forte
Mal celandosi in sen racchiuso e stretto;
e l'alma grande a grandi imprese volta
condur sdegnando inonorati e oscuri
nell'ozio i giorni; alfin dal suo riposo
si scosse, e sorge [...]

¹⁷⁹ D. PIZZAGALLI, *Bernabò Visconti*, Milano, Rusconi, 1994.

¹⁸⁰ Si pensi alle statue di Lenin e di Saddam Hussein.

¹⁸¹ C. CANTÙ, *profilo* su Vitale Sala, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani*, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1835, vol. II, p. 466.

chi mi persegue?...Un zio!...
ma che! Cadrò vittima alfin dell'empie
sue trame, e con me vittima la patria
cadrà pur anche? Ah no. Dove il consiglio
non val, dove pietade è ignota, l'arte
ed il rigor supplisca. Alle grand'opre
spesso il delitto è necessario
[...] niuno
braccio per lui sorgea, chè mal soccorso
sempre il tiranno è ne' perigli.¹⁸²

Il componimento presenta le condizioni che hanno spinto il ribelle, la cattura e la conclusione della vicenda (“a carcer duro è tratto”¹⁸³). La prosopopea, tuttavia, non è riservata solo a Gian Galeazzo ma anche a Biorci stesso e al lettore con il fine di elogiare l'artista.

Queste nel mio pensier di patria istoria
Memorie gloriose e a un tempo triste,
Mi destava l'immagine eloquente
Di quel dipinto [...]
Dirai con me: L'Autor quell'opra onora,
E a nuove palme ognor più belle il chiama.¹⁸⁴

La poesia si permette, quindi, di abbracciare tutti i partecipanti all'esperienza ecfraistica: i due personaggi storici, il poeta, il pittore e il lettore-spettatore pervenendo a una rara e chiara completezza espressiva mossa anche dalla funzione ufficiale esplicativa chiamata a soddisfare. È evidente che, quando il ‘testo fonte’ è la Storia, sotto forma di cronache o simili, l'azione ecfraistica è potenzialmente feconda perché gode del sostegno documentaristico della vicenda ma non soffre di imposizioni stilistiche da cui emanciparsi, come accade invece nel caso dell'*Achille ferito* e di *Giacobbe ed Esaù*.

Chiusa, almeno per quanto riguarda il genere della prosopopea, la parentesi riguardante le relazioni con il ‘testo fonte’ si sceglie a conclusione di questo paragrafo di illustrare un esempio di coppia ecfraistica particolarmente riuscita e ricca di spunti

¹⁸² D. BIORCI, *L'arresto di Bernabò Visconti*, in *I più bei quadri di scultura e di pittura esposti a Brera*, Milano, coi Tipi di Felice Rusconi, 1829, pp. 31-32.

¹⁸³ Ivi, p. 32.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 32-33.

originali. Al *Salon* parigino del 1857 Eugenio Agneni espone *Le ombre dei grandi uomini fiorentini che protestano contro il dominio straniero* (Tav. n. XVIII). Il dipinto rientra all'interno della corrente figurativa volta alla celebrazione degli uomini illustri che, a partire dagli anni quaranta, coinvolge gli artisti italiani nell'esaltazione della superiorità del genio e della civiltà artistica nazionale, anche per controbattere all'accusa mossa da Alphonse de Lamartine di essere una terra di "vecchi sotto un sole invecchiato"¹⁸⁵. Agli anni quaranta risale anche la sottoscrizione pubblica promossa dall'editore Vincenzo Batelli per l'esecuzione delle statue degli italiani illustri nelle nicchie del loggiato degli Uffizi, quelle stesse statue che insorgono contro l'invasore nella tela dell'Agneni. L'opera, esposta con il titolo *Rêve d'un exilé*, esprime allegoricamente l'ideologia risorgimentale che aveva spinto l'artista alla partecipazione attiva, da parte democratica e garibaldina, in Veneto e Lazio a cavallo tra il 1848 e il 1849 e che lo ricondurrà, dopo l'esilio prima parigino e poi londinese, a fianco dell'eroe dei due mondi, in scontri nel 1859, nel 1866 e a Mentana nel 1867. *Le ombre dei grandi*, uno dei capolavori della produzione storico-risorgimentale dell'Agneni, colpisce per l'intensità con la quale rende il tumulto offeso dei vari Dante, Boccaccio, Petrarca, Leonardo, Michelangelo, Savonarola e Machiavelli che spinge alla fuga lo straniero di cui rimangono solo il fucile e il *képi* abbandonati per terra. Il testo che Dall'Ongaro dedica al quadro è datato *Parigi 1856*, ovvero in precisa coincidenza spazio temporale ma è preceduto da un'introduzione in prosa successiva almeno al 1859 dato che menziona indirettamente la fuga del granduca Leopoldo II di Toscana in seguito ai moti. La prefazione è illuminante non solo perché illustra la genesi del dipinto, ("Agneni [...] indignato che il Gran Duca di Toscana, rientrato a Firenze, avesse dato in custodia ai soldati stranieri i monumenti e le statue che circondano il palazzo Vecchio, rappresentò quelle ombre magnanime in atto di cacciare le sentinelle tedesche"¹⁸⁶), ma anche perché, riallacciandosi al secolare dibattito sull'*ut pictura poesis*, unifica le due arti sorelle nella persona dell'Agneni che "è pittore ad un tempo e poeta"¹⁸⁷. Parallelamente Rensselaer W. Lee sostiene che "I pittori sono poeti, aggiunge il Du Bos, ma la loro poesia non consiste

¹⁸⁵ A. DE LAMARTINE, *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*, Paris, Dondey-Dupré Père et fils, imp.-lib., 1825. L'autore, che si serve di uno schema retorico utilizzato anche dagli intellettuali italiani, paragonando lo stato attuale dell'Italia alle glorie del suo passato, non può non rilevare la miseria della situazione a lui contemporanea.

¹⁸⁶ F. DALL'ONGARO, *Fantasia drammatiche e liriche*, cit., p. 266.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

tanto nell'inventare vuote fantasie [...] o "jeux d'esprit", quanto nell'immaginare quali passioni o quali sentimenti dare ai personaggi, in armonia con il loro carattere e la loro condizione e nello scoprire l'espressione più acconcia a rendere manifeste all'occhio queste passioni ed a capacitarci sulla natura di questi sentimenti"¹⁸⁸. Dall'Ongaro non guarda solo alla tradizione efrastica ma conclude, riferendosi sempre all'Agneni, legandosi strettamente al presente.

Possiamo aggiungere che fu profeta: poiché la Toscana e l'Italia non tardaron molto a verificare il suo sogno.¹⁸⁹

Le parole del Dall'Ongaro che, all'interno della poesia reinserisce il termine "profeta"¹⁹⁰, riecheggiano senza casualità quelle che Giuseppe Mazzini include nel suo fondamentale saggio *Pittura storica*: "Ogni grande artista è storico o profeta"¹⁹¹. Perfino il sottotitolo della poesia, *Sogno d'un esule*, traduzione dell'originale titolo francese, richiama Mazzini che scrive il succitato saggio proprio a Londra in esilio, la condizione che accomuna anche Agneni, Dall'Ongaro e Dante, la prima ombra a prendere la parola.

Se i vivi dormono,
codardi o complici,
dal vostro tumulto
sorgete voi,
ombre famose de' toscani eroi!
[...] al grido del poeta un mormorio
sorse dalle marmoree arche silenti,
e svolazzar per l'aere s'udio
uno stormo di spiriti frementi.¹⁹²

È impossibile non citare il precedente illustre di Ugo Foscolo, non solo in forza dell'atmosfera cimiteriale ma anche dell'ambientazione fiorentina.

¹⁸⁸ W. R. LEE, *Ut pictura poesis*, trad. it. a cura di C. Blasi Foglietti, Firenze, Sansoni, 1974, p. 37.

¹⁸⁹ F. DALL'ONGARO, *Fantasie drammatiche e liriche*, cit., p. 266.

¹⁹⁰ Ivi, p. 268.

¹⁹¹ G. MAZZINI, *Pittura storica*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., vol. I, p. 304.

¹⁹² F. DALL'ONGARO, *Fantasie drammatiche e liriche*, cit., p. 268.

In queste terre beate si ridestarono dalla barbarie le sacre Muse e le lettere. Dovunque io mi volga, trovo le case ove nacquero, e le pie zolle dove riposano que' primi grandi Toscani: ad ogni passo ho timore di calpestare le loro reliquie. La Toscana è tuttaquanta una città continuata, e un giardino; il popolo naturalmente gentile; il cielo sereno; e l'aria piena di vita, e di salute. [...] Ho corsa tutta Toscana. Tutti i monti e tutti i campi sono insigni per le fraterne battaglie di quattro secoli addietro.¹⁹³

Non solo quindi, come sarebbe stato lecito aspettarsi, il Foscolo dei *Sepolcri*, ma che quello dell'*Ortis* e delle *Grazie* loda il paesaggio fiorentino¹⁹⁴, edificato connubio dell'intelligente azione umana su una bellezza naturale originaria. L'elogio più sentito, comunque, è certo quello contenuto nei *Sepolcri*¹⁹⁵, dove assume anche la funzione di pausa cosicché vi sia il tempo di preparare, nonostante i versi entusiasti, “la sepolcristizzazione del paesaggio fiorentino, immenso e mirabile tumulto degno di quei Grandi (e di tutti i Toscani uccisi, ricordati nell'*Ortis*)”¹⁹⁶. Tornando ai versi citati dal Dall'Ongaro emerge prepotente un accorgimento del tutto inedito, il poeta si inserisce all'interno dell'opera d'arte. Se, infatti, le ombre degli illustri fiorentini rispondono all'accorato richiamo del Dall'Ongaro significa che quest'ultimo si trova proprio sotto quelle logge. La *mise en discours* del sé scrivente produce due effetti: rende simbolicamente il poeta parziale artefice del dipinto (d'altronde, come il pittore è poeta, il poeta può essere pittore) e fa di quest'ultimo realtà, onirica, certo, come Dall'Ongaro si premura di precisare nel sottotitolo, ma in ogni caso del tutto vivida, anche perché ci si accorge di aver sognato solo al risveglio. Pier Vincenzo Mengaldo sostiene che l'opera d'arte stia “insieme in un presente assoluto e in un'assoluta lontananza, e il critico s'immerge ora nell'uno ora nell'altra – o insieme in entrambi”¹⁹⁷.

L'“assoluta lontananza” è il passato in cui hanno vissuto i grandi fiorentini e il “presente assoluto” è quello abitato dal poeta che, però, attraverso la sua voce apre un varco di contatto fra i due stati temporali, creandone un terzo esattamente a

¹⁹³ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Londra, 1833, p. 139.

¹⁹⁴ Si veda l'inizio dell'*Inno II* (vv. 18-26) nell'episodio di Galileo.

¹⁹⁵ U. FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, Milano, Giovanni Silvestri, 1813, vv. 165-172.

¹⁹⁶ O. MACRÌ, *Semantica e metrica dei “Sepolcri” del Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 138.

¹⁹⁷ P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi*, cit., p. 115.

cavallo dove può dispiegarsi la prosopopea nazionalista degli spiriti. L'”assoluta lontananza” e il “presente assoluto” sono anche la tradizione efrastica e il richiamo al contemporaneo Mazzini, presenti nell'introduzione in un continuo mescolarsi di passato e presente, sogno e realtà, tela e testo.

Il quadro è diventato un “frammento della realtà” nella misura e nel senso che lo spazio immaginato procede ormai in tutte le direzioni oltre quello raffigurato: e così proprio la finitezza del quadro fa avvertire l'infinità e la continuità dello spazio.¹⁹⁸

¹⁹⁸ E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 65.

Capitolo II

L'ipertrofismo verbale: un atto iconoclasta

1. *Il dispiegamento del gomito figurativo*

I testi prettamente descrittivi dell'opera d'arte costituiscono di gran lunga il gruppo più numeroso. Il successo di tale approccio risiede in una serie di fattori tra i quali l'immediatezza e la facilità d'uso, il carattere didascalico ritenuto il più adatto al lettore, l'inesistente livello di rischio di volatizzazione dell'esperienza verbale di fronte a quella figurativa e, anzi, la possibilità piuttosto che accada il contrario, a tutto beneficio dell'ego poetico. Tuttavia, in forza proprio della vasta casistica, si incontrano diversi tipi di descrizione che si è provato a suddividere in base al criterio sul quale si appoggiano. Com'era prevedibile tali categorie sono tutt'altro che a tenuta stagna, soprattutto perché la spartizione è una sovrastruttura aggiunta per comodità d'analisi ma che, certo, non ha dettato la stesura delle poesie, le quali, nondimeno, giungono, grazie proprio alla contaminazione di suggestioni, a produrre originali esiti efrastici anche in una sezione, quella descrittiva, che rischierebbe di incorrere nella monotonia. PierVincenzo Mengaldo individua tre tipi di descrizioni di dipinti, “si capisce, con sovrapposizioni e incroci. Il primo sarà quello in cui la descrizione s'appunta, ha la sua punta, nella reazione emotiva, espressiva nel senso stretto del termine, cioè tutta riportata al soggetto ammirante; il suo segnale tipico è l'esclamazione”¹⁹⁹. Sebbene la riflessione citata si riferisca alla prosa, nulla vieta di utilizzarla, almeno come bussola di orientamento, per la poesia. D'altronde, come già accennato, si intende la ripartizione non come una gabbia, ma come uno schema di supporto attraverso il quale i testi godono della massima libertà di fluire e ri-crearsi. La 'reazione emotiva', inaspettatamente, non è uno degli approcci più usati, anzi, con solo un esempio è decisamente il meno sfruttato. Occorre precisare, però, che s'intende qui la 'reazione emotiva pura' ovvero non mescolata ad altre chiavi interpretative e che, quando si analizzeranno le sottocategorie miste (che combinano due o tutte delle tre principali), la questione muterà radicalmente. L'unico esemplare di 'reazione emotiva pura' è il carme *Alla malinconia* dedicato da Giovanni Prati all'omonima figura ripetutamente dipinta da Hayez. La prima versione, commissionata dal marchese Filippo Ala Ponzoni, è iniziata nel 1840 e conclusa l'anno successivo a Milano.

¹⁹⁹ P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi*, cit. p. 103.

La Malinconia era rappresentata da una giovane donna del medio evo, che presa da un sentimento d'amore, sta in una posa abbandonata, che nonostante la passione per i fiori, da essa raccolti in un vaso, tenendone uno in mano che forse le ricorda la persona a lei cara, tiene alquanto china la testa per meglio nutrire il pensiero che la domina, non curante tutto quello che le sta intorno, e gli abiti stessi che le cadono da una spalla, lasciando vedere parte del petto. L'abito è di raso celeste carico ch'io credetti adattato al soggetto anche come contrapposto alle tinte vive dei diversi fiori, che io presi tutti dal vero con cura coscienziosa.²⁰⁰

La tela soddisfa pienamente il committente che scrive entusiasta all'Hayez "che non solo incantò me, ma mosse le lagrime ad alcuni amici che la videro appena scassata"²⁰¹. Il successo del dipinto e della versione successiva è dovuto alla ripresa romantica del celebre tema della *Malinconia*, la cui fortuna iconografica nasce con una nota stampa di Albrecht Dürer. La prima riproposizione in ambito ottocentesco si deve, tuttavia, all'olio di Natale Schiavoni presentato a Brera nel 1837 e alla statua in marmo scolpita l'anno successivo da Luigi Ferrari per Ambrogio Uboldo. Proprio quest'ultima prova anticipa la soluzione iconografica delle mani intrecciate riprodotta da Hayez nella prima versione della *Malinconia*. La fortuna del soggetto, con il quale si misurerà negli anni successivi una moltitudine di artisti²⁰², gode del rinnovato interesse per la pittura bolognese seicentesca, prime su tutte le *Sibille* del Guercino e del Domenichino. Tuttavia Hayez, riprendendo la tipologia dei personaggi biblici isolati nella meditazione, opera uno sviluppo tematico originale che rende inconfondibili, grazie all'ambientazione medievale e al carattere misterioso e allegorico, le sue *Malinconie*. La seconda prova del veneziano, conosciuta anche come *Pensiero malinconico*²⁰³ (Tav. n. XIX), risale al 1842 su commissione di Gaetano Taccioli e "riesci assai meglio e difatti ebbe molto incontro alla pubblica esposizione"²⁰⁴. La migliore resa del tema si concentra, più che nelle differenze ambientali, comunque menzionate dal pittore ("cambiando carattere alla

²⁰⁰ M.C. GOZZOLI, F. MAZZOCCA, in *Hayez*, cit., n. 110, pp. 232-234.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Si ricordino le prove di: Francesco Scaramazza (1838), Eliseo Sala (1846), Gian Francesco Locatelo (1851), Giuseppe Lorenzi (1855), Emilio Magistretti (1881) e, in scultura, quelle di: Giorgio Bernasconi (1847), Ignazio Ricotti (1855) e Silvestro Simonetta (1859).

²⁰³ F. MAZZOCCA, *Da Canova al Quarto stato*, cit., n. 40, pp. 172-1173.

²⁰⁴ F. HAYEZ, *Le mie memorie*, 1890, cit., p. 76.

figura e aggiungendovi i fiori”²⁰⁵), sull’accentuata definizione formale del motivo simbolico e psicologico dell’abbandono. Questo si concretizza nella mutata posa delle braccia, più stanche e afflosciate, nel seno maggiormente esposto e, sopra ogni cosa, nell’accentuata espressività del volto.

Una donna bellissima che tutto ha perduto su questa terra, e che senz’essere vittima di nessuno, è vittima della sua stessa anima. Quella donna nel delirare il fiore della vita restò nella primavera de’ suoi anni senza speranza di conforto. Co’ capelli diffusi, colle vesti discinte, colle pupille disseccate dal pianto, ella non ha più che la bellezza del dolore che le appalesi la vita.²⁰⁶

Nel *Pensiero malinconico* i segni consueti della caducità, il crocifisso e i fiori appassiti, si rinnovano facendo della personificazione dell’aristotelico ‘umore nero’ una donna profondamente inserita nel suo tempo. Aldilà della perizia tecnica esibita dall’Hayez, *Pensiero malinconico* è un capolavoro della pittura civile ottocentesca perché raffigura, non una nobile, ma una donna qualsiasi e, quindi, unica, del tutto pervasa da quell’afflato, malinconico appunto che è lo *Zeitgeist* di buona parte di questo secolo. La conferma che l’elaborazione moderna delle figure bibliche, protagoniste anche della letteratura e del melodramma, si delinei come un progetto unitario all’interno della carriera hayeziana si trova nel fatto che, oltre ad essere accostate dallo stesso pittore nelle *Memorie*, la *Rebecca al pozzo* (1831), *Un pensiero malinconico* e la *Tamar di Giuda* (1847) confluiscono nella collezione Taccioli.

Il carne di Prati (1842) è solo una delle numerose parafrasi poetiche dedicate al tema della *Malinconia*, alla quale il poeta si rivolge direttamente, “Vieni, dolce compagna”²⁰⁷, senza mai, però, menzionare il supporto fisico della tela. Nella figura allegorizzata Prati incontra l’esatto rispecchiamento di un sentimento che lo affligge da molto prima che il dipinto nascesse. Il quadro diviene così una “ri-creazione primaria della natura, non la rappresentazione di qualcosa, ma la presentificazione di un soggetto autonomo e ontologicamente fondato”²⁰⁸. Nel testo è persistente il

²⁰⁵ Ivi., p. 77.

²⁰⁶ L. TOCCAGNI, in F. MAZZOCCA, *Da Canova al Quarto Stato*, cit., n. 40, p. 172.

²⁰⁷ G. PRATI, *Opere edite ed inedite*, cit., p. 296.

²⁰⁸ M. COMETA, *Parole che dipingono*, cit., pp. 159-160.

richiamo alla memoria, soprattutto a quella che rimane di un uomo e ancor più di un artista in seguito alla sua morte.

Talchè il mio nome non andrà lodato
Per la dolcezza del leggiadro verso,
ma forse per quell'aura ond'egli è nato.²⁰⁹

Il pensiero commosso del poeta scivola da una figura femminile a un'altra, quella della figlia, alla quale è dedicata la seconda parte del lungo carme. La malinconia, trasmessa attraverso il sangue del padre come una malattia, affligge anche la figlia, orfana di madre e, purtuttavia, Prati confida che, presto, “quel mesto turbamento gentil, che amor s'appella”²¹⁰ possa allontanare dalla giovane quella mestizia che è ormai parte irrinunciabile della vita del genitore. I versi del Prati sfruttano il dipinto come trampolino dell'inquieta ispirazione poetica che, però, sfociando in un melenso languore stempera l'intensità del dipinto.

Un unico caso è insufficiente per stilare conclusioni ma non per formulare ipotesi; la preferenza accordata ad approcci diversi dalla 'reazione emotiva pura' può essere dovuta alla consapevolezza, da parte dei poeti, che fondare una relazione ecfrastica solo sull'impatto emotivo rischia di ridurre l'apparato iconografico a mero punto di partenza per il poeta, di rendere il testo una sequela di fugaci sensazioni e, in definitiva, di lasciare ben poco al lettore. La 'reazione emotiva pura' per essere efficace potrebbe dover esser sorretta da almeno uno degli altri due criteri di approccio. Proseguendo nell'individuazione dei tipi descrittivi, Mengaldo illustra il secondo, la descrizione seriale, “dove tutti gli elementi stanno in certo qual modo sullo stesso piano, a imitazione o traduzione dell'astanza del dipinto, e quindi la costruzione è tendenzialmente deprivata e delle connessioni subordinative e dei verbi, la modalità tipica o estrema ne sarà la sintassi nominale a frasi brevi”. Nel terzo tipo, infine, “la descrizione è assorbita nella narrazione, il non-tempo nel tempo”²¹¹.

²⁰⁹ G. PRATI, *Opere edite ed inedite*, cit., p. 297.

²¹⁰ Ivi, p. 299.

²¹¹ P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi*, cit. p. 103.

Il fatto che l'unico esempio di 'reazione emotiva pura' riguardasse *Pensiero malinconico* costringe ad analizzare subito anche gli altri testi ad esso dedicati, sconvolgendo l'ordine logico che vorrebbe esaminati prima i tre approcci 'puri': reazione emotiva, traduzione, narrazione e, in un secondo momento, le loro combinazioni. Considerato, però, che le sovrastrutture interpretative non dovrebbero mai imporsi sulle naturali affinità delle componenti dei casi esaminati, si affronta ora il testo di Stefano Prasca che accompagna *Pensiero malinconico* sulle *Gemme d'arti italiane* del 1848. Non deve stupire che talvolta la strenna includa opere di anni precedenti, anche se lo stesso Tenca cita proprio il caso di *Pensiero malinconico* per suggerire agli editori di *Album* e *Gemme* di specificare che si tratta "dell'esposizione di questo e altri anni precedenti"²¹². *Pensiero malinconico*, presentato sulle *Gemme* come *La Malinconia*, è riprodotto da un'incisione di Luigi Bridi che, sfortunatamente, penalizza i colori floreali, ridotti al bianco e nero, la linea figurativa della giovane, rendendola più tozza e la forza penetrante dello sguardo, divenuto fisso e bovino. La lunga lirica è preceduta da un'introduzione nella quale l'editore si premura di esplicitare l'operazione efrastica dato che il "carme inedito dell'illustre giovine Stefano Prasca [è stato] a lui dettato dalla contemplazione del quadro"²¹³. Alcuni versi iniziali sembrano richiamare quelli conclusivi del Prati in un non verificabile ma suggestivo gioco di rimandi che pare accomunare la reazione emotiva dei due poeti.

Perché l'uom che negli occhi ebbe il dolore,
o figlioletta, agevolmente impara
la mesta intelligenza della vita.²¹⁴

Egli non sa che il mondo
È un tremendo mistero e dolorosa
È la prova che l'uom sostiene in terra.²¹⁵

²¹² C. TENCA, *Scritti d'arte*, cit., p. 166.

²¹³ P. RIPAMONTI CARPANO, *La Malinconia di F. Hayez*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. IV, 1848, p. 75.

²¹⁴ G. PRATI, *Opere edite ed inedite*, cit., p. 299.

²¹⁵ S. PRASCA, *La Malinconia di F. Hayez*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. IV, 1848, p. 75.

Se al Prati la vista del dipinto fa riflettere sul futuro della figlia, al Prasca risveglia il ricordo, o glielo crea addirittura, di un'amica di gioventù, più giovane di qualche anno.

La giovinetta si dicea già stanca
Delle danze, dei crocchi e delle gioie
Tumultuose
[...] visitar pareva coll'intelletto
una terra migliore
[...] Io m'appressai tacendo,
e contemplai con tacito stupore
in quella malinconica armonia
l'angelica bellezza ispiratrice
della greca da Cristo arte redenta.²¹⁶

Il silenzio con il quale il Prasca ventenne si avvicina alla ragazza è speculare a quello rivolto all'opera d'arte perché non si tratta solo di una forma di rispetto ma soprattutto della condizione necessaria per ascoltare il suo messaggio.

Veggio io ben che di larve e di chimere
Pasco il povero cor: ma se ripenso
A questo freddo arido ver che solo
Mi dà frutti di tedio e di sconforto,
amo i felici miei vaneggiamenti:
ed ondeggiando fra il timor del vero
ed il desio dell'ideal, sollevo
verso i regni del cielo umido il ciglio.²¹⁷

La giovane è consapevole della natura illusoria delle sue meditazioni ma continua a preferirle alla durezza della vita vera. Dopo questa digressione narrativa mossa dall'impatto emotivo, Prasca completa il trittico dei tre elementi descrivendo in modo ampio e preciso la scenografia e la donna del dipinto. Nonostante la varietà di spunti di cui si nutre il testo, questo non riesce ad uscire dall'abusato canone romantico dell'immagine preposta a diventare simbolo dell'ineluttabile destino

²¹⁶ Ivi, p. 76.

²¹⁷ *Ibidem.*

femminile. La ripetizione del riferimento alla “greca da Cristo arte redenta”²¹⁸ non fa che opprimere una figura sofferta, sì, ma non così scontata. Certo è che, mai come in questo caso, la pesantezza di fondo del testo collima perfettamente con quella, per inevitabili limiti riproduttivi, dell’incisione.

Nota ormai l’affinità elettiva che unisce Hayez e Maffei non sorprende che sia proprio il lunghissimo canto di quest’ultimo il più affine al dipinto. Tuttavia in *Alla Malinconia* Maffei coniuga una complessa serie di suggestioni, profondamente radicate nel secolo dato che si incontrano in testi di argomento affine di Ippolito Pindemonte, Alessandro Poerio, Giacomo Leopardi e Aleardo Aleardi, capaci di renderlo molto più di una traduzione ecfastica. L’esordio di stampo biblico, “Par che balsamo e latte il tempo infuse”, l’aspetto della giovane, “alle pallide gote, alle pupille immote”, la preferenza accordata dalle anime sensibili all’ora del tramonto, menzionata anche da Prasca²¹⁹, i riferimenti all’amore petrarchesco, all’esilio dantesco, all’incomprensione del Tasso, grande mito romantico, alla schiavitù che affligge l’uomo, quella del tempo, “noi figli del tempo, il tempo affrena”²²⁰, già evocato da Prati e Prasca sono solo i principali ingredienti che rendono questa poesia un efficace compendio della cultura ottocentesca almeno fino all’Unità d’Italia. Maffei non menziona mai *Pensiero malinconico*, eppure la vera ‘colpa’ sembra, al contrario, che Hayez non abbia citato nel dipinto la poesia dell’amico. In effetti, Hayez a suo modo l’ha fatto. È arduo stabilire la data di composizione di *Alla Malinconia*, ed anche se la prima apparizione risale all’edizione delle poesie maffeiane del 1858 è stata plausibilmente composta in precedenza. Tuttavia non è di così vitale importanza conoscere l’anno esatto di stesura dato che, come dimostrato, i temi della lirica di Maffei non sono maffeiani in senso stretto ma piuttosto comuni alla sensibilità coeva. È altamente improbabile che Hayez abbia dipinto le due versioni della *Malinconia* senza discuterne e mostrarle all’amico Maffei ma, anche se fosse, Hayez guarda a Maffei e viceversa perché le rispettive creazioni raggiungono, fra la moltitudine di opere omonime, il culmine di presentificazione di uno stato d’animo di un’intera generazione, non solo italiana, ma in parte anche europea.

²¹⁸ Ivi, pp. 76-77.

²¹⁹ “Era la benedetta ora del vespro”, S. PRASCA, *La Malinconia*, in *Gemme d’arti italiane*, cit., a. IV, 1848, p. 76.

²²⁰ A. MAFFEI, *Liriche*, Firenze, Le Monnier, 1878, pp. 327-336.

Nonostante sia la trascrizione efrastica del Prasca sia quella del Maffei si fondino sulla miscela di reazione emotiva suscitata dall'opera, imitazione verbale e sviluppo narrativo dell'argomento, la qualità dell'operazione è molto differente. Nel testo del Prasca dei tre elementi solo due si amalgamano in modo sufficiente e la sezione imitativa rimane isolata, tanto che si potrebbe persino espungerla senza che il senso ne risentisse. Nel canto maffeiano, al contrario, è possibile sciogliere i tre nodi teorici solo dopo svariate letture, tanta è la maestria con la quale sono tenuti insieme e comunque eliminarne uno provocherebbe il crollo di tutta la struttura poetica. È stato importante analizzare insieme i tre carmi dedicati alla tela hayeziana, non solo perché accomunati dal medesimo referente iconografico, ma perché hanno dimostrato in prima battuta che l'operazione efrastica necessita di una struttura più razionale della 'reazione emotiva pura' e, in seconda, che nemmeno la combinazione dei tre meccanismi interpretativi può, senza quel *quid* non decifrabile, assicurare una resa adeguata.

Tutta infiammata di sidereo zelo
La Vergine cantava, e le beate
Anime del suo canto innamorate
Scendeano in terra e si credeano in cielo.²²¹

L'epigrafe composta da Maffei per l'incisione della Santa Cecilia eseguita da Mauro Gandolfi ha valore nella misura in cui rappresenta l'esemplificazione più esatta e asciutta della categoria descrittiva. È evidente che la stessa natura di epigrafe abbia dettato la brevità del componimento, pensato forse per essere apposto in accompagnamento alla raffigurazione. L'incisione alla quale si fa riferimento è quasi certamente *La visione di Santa Cecilia con S. Paolo, S. Giovanni Evangelista, S. Agostino e Santa Maria Maddalena*²²² (Tav. n. XX), risalente al 1833 circa, l'ultima eseguita dall'artista prima della morte, avvenuta a Bologna l'anno successivo. La matrice in rame, la più estesa fra quelle prodotte dall'incisore, verrà lasciata in eredità al figlio più giovane, Democrito, che ne farà delle copie dedicate al principe

²²¹ Ivi, p. 350.

²²² F. GOZZI, *Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi. Le incisioni*, San Giovanni in Persicelo, Comune di San Giovanni in Persiceto, 2002, n. 39, p. 50.

Raineri, vicerè del Regno Lombardo Veneto. Oltre all'iscrizione composta da Maffei, se ne incontrano altre che specificano l'ispirazione raffaelliana dell'incisione la quale riprende la celeberrima tela che l'Urbinate dipinse tra il 1514 e il 1515 per la chiesa bolognese di S. Giovanni in Monte. In quest'ultima opera Gandolfi conferma l'altissima perizia tecnica, esemplificata dalla maestria con la quale sono riprodotti alcuni strumenti musicali ai piedi della Santa. Le parole non propongono nulla di diverso rispetto all'immagine, essendone la perfetta traduzione verbale e, dati i pochi versi, che esaltano la compattezza del testo, l'osservatore-lettore è portato a privilegiare uno sguardo d'insieme, fluido e totalizzante, rispetto all'opera d'arte. Tuttavia la scelta del criterio imitativo non va sempre di pari passo con il sopramenzionato punto di vista, anzi, può addirittura esaltarsi nel dispiegamento graduale di ogni dettaglio. Ne è esempio, complice anche l'accresciuta dimensione iconografica, la poesia dedicata da Luigi Carrer alla serie di affreschi eseguita da Francesco De Min all'interno di Villa Gera in Conegliano²²³. L'anno è il 1837, De Min, che ha appena concluso *La lotta delle spartane* si reca a Conegliano dove il conte Bartolomeo Gera sogna di riunire nella sua villa le opere di tre grandi artisti dell'epoca: l'architetto Giuseppe Jappelli, lo scultore Marco Casagrande e il pittore de Min appunto. Il tema prescelto, *La vittoria di Giulio Cesare sugli Elvezi* (Tav. n. XXI), si sviluppa sulle quattro pareti di un'ampia stanza quadrata di sette metri per lato, leggermente arrotondata agli angoli. Proprio quest'ultimo fondamentale particolare architettonico contribuisce a dotare la pittura di una continuità che lega forme e colori in un impeccabile effetto scenografico. De Min non si preoccupa solo di dare corpo ai personaggi ma anche di armonizzare i loro movimenti con la stessa abilità attraverso la quale un regista dirige gli attori su un palco teatrale. L'immagine non ha nulla di statico e, anzi, avvolgendo lo spettatore lo ingloba nel suo sviluppo come bene evidenzia Giovanni Paludetti nella sua monografia.

Il poema procede, svolgendosi in quattro canti: la discesa dei Romani, l'arrivo e la pietà di Cesare, la battaglia, la sconfitta e la fuga dei barbari.²²⁴

²²³ Si rimanda a *Giovanni De Min. Il grande frescante dell'Ottocento*, a c. di A. Cesareo, Castelfranco Veneto, Artegrafic, 2009.

²²⁴ G. PALUDETTI, *Giovanni De Min 1786-1859*, Udine, Del Bianco, 1959, p. 32.

Sfogliando la moltitudine di personaggi animati da De Min balza subito all'occhio lo scarto pittorico tra i Romani, indistinguibili tra loro per l'effetto spersonalizzante di armature ed elmi, e gli Elvezi, portatori di una variegata onda emotiva. Il protagonismo romano si esaurisce nella figura di Cesare, baciato dalla scelta luministica, purtuttavia la luce sembra non indugiare a lungo sul volto fiero del condottiero, preferendo spostarsi verso un gruppo di deboli, donne, vecchi e bambini, che chiedono di essere risparmiati.

Due donne sono vinte da un Romano, il cui feroce ardimento si mitiga e dalla bellezza di quelle e da un bimbo che lascia la poppa materna, e piange.²²⁵

È difficile condividere la pietà che Paludetti, biografo di De Min, trova nell'imperioso avanzare romano. Osservando l'affresco appare sempre più evidente la netta preferenza accordata da De Min agli Elvezi; nulla vieta però, di auspicare di trovare, come fa Paludetti, singoli gesti che fuoriescano dalla sanguinosa logica della battaglia. La superiorità dell'esercito romano rispetto alla pochezza degli armamenti degli avversari è tuttavia schiacciante e, probabilmente per questo e per la scarsa probabilità di incontrare misericordia un bambino, volgendo le spalle agli invasori, sembra preferire una morte orgogliosa a un prostrarsi comunque raffigurato in modo dignitoso. De Min esalta l'elegante fierezza elvetica, anche nell'atto della fuga, ancor più, in un'azione tanto isolata quanto velleitaria come quella di un giovane che lancia un sasso. In questo angolo la prospettiva è completamente messa da parte, il personaggio appare, infatti, molto più grande di quanto dovrebbe data la distanza, le dimensioni dell'elvezio non riguardano dunque la sua statura fisica ma quella morale. In mezzo agli scontri, la distesa si riempie di cadaveri che, come quello ormai in *rigor mortis* di una elvezia, testimoniano la lunga durata della battaglia e, quindi, la strenua, per quanto inutile, resistenza di chi difende i familiari, la casa, l'identità. Lo schieramento assunto dal pittore si riflette ancora nello scontro fra un soldato romano, tozzo e sgraziato, e un Elvezio, dalla cui scultorea nudità prorompe una bellezza quasi michelangiotesca.

²²⁵ Ivi, p. 34.

In questo ciclo il disegno spira energia e violenza, o grandezza e solennità; altre volte suggerisce tenere immagini di grazia. [...] Il disegno è tutt'uno con la tenerezza, ch'è il sentimento, e la sofferta passione, con cui immagini come questa sono nate nella fantasia dell'artista consapevole. Anche questi esempi sono una riprova della verità estetica che l'espressione non è suggerita esclusivamente dalla elencazione dei gesti della significazione enfatica dei muscoli epidermici del volto, come solitamente s'argomenta, ma da tutta l'opera d'arte, intesa come somma e sintesi di composizione, di colore e di espressione.²²⁶

L'affresco colpisce l'attenzione dei contemporanei, fra i quali Giuseppe Defendi, il quale, pur lodando l'opera, critica la non perfetta esecuzione della figura per lui principale, Cesare²²⁷. In realtà, ciò che Defendi attribuisce a una caduta tecnica è solo un altro degli elementi che concorrono ad affermare con certezza che la mano di De Min si è soffermata con maggiore affetto sul popolo barbaro, a cui lo accomuna, data la miseria che lo ha angustiato per tutta la vita²²⁸, l'appartenenza alla categoria dei sottomessi. Le sopraccitate attenzioni di tipo personale e libertario sono completamente ignorate da Carrer, a dimostrazione che la scelta del criterio imitativo non consente di penetrare a fondo il contenuto di senso dell'immagine. Il lungo carne in sestine di cinque settenari e un endecasillabo inizia con due strofe di ispirazione bucolica il cui idillio è subito squarciato dalla crudeltà dello scontro.

Tra i colli, ove le miti
Aure d'april carezzano
I palmiti alle viti
[...] qual fiera e sanguinante
di concorrenti eserciti
si mostra²²⁹

Le prime sei delle tredici sestine sono interamente occupate dalla descrizione dell'affresco, elogiato perché “il vero non ha sull'alma più gagliardo impero”²³⁰.

²²⁶ Ivi, pp. 36-37.

²²⁷ G. DEFENDI, *La vittoria di Giulio Cesare sugli Elvezi: Pittura a fresco di De Min nella Sala del Palazzo del Nobile Comm. Gera di Conegliano*, Milano, 1838.

²²⁸ Nonostante la frequenza delle commissioni, De Min finisce spesso per non essere pagato, a causa dell'incapacità di gestire vari lavori e delle vicissitudini dei committenti.

²²⁹ L. CARRER, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1854, p. 159.

Espletata la lode all'artefice ("chi al lavoro eletto stese la mano artefice?"²³¹), il poeta conclude il testo con un amaro parallelismo tra la gloria concessa agli artisti, troppo spesso postuma e quindi amara, e quella malinconia che contamina anche quei momenti della vita che dovrebbero definirsi felici.

Tal di lauri e cipressi
Ahi! Spesso, umana Gloria,
le tue ghirlande intessi;
tal è spesso di lagrime
il nostro gaudio asperso,
e in un sospir muor l'armonia del verso.²³²

Come ultimo esempio di questo ristretto gruppo si è scelto il testo dedicato da Maffei alla *Danza dei morti* (Tav. n. XXII) di Enrico Scuri perché, pur appartenendo a pieno titolo al gruppo della 'traduzione pura' contiene elementi utili per introdurre quello successivo della 'narrazione pura'. Occorre, però, operare un passo indietro fino al 1538 quando sono pubblicate le quarantacinque scene sul tema della 'Danza dei morti' eseguite dall'artista tedesco Hans Holbein. L'argomento, di ascendenza tardo-medievale, raffigura una danza fra scheletri, personificazione della morte, e uomini appartenenti alle più svariate categorie sociali. La funzione di tali immagini è quella di *memento mori* ma, se raffrontate ad altre dal tono apocalittico come ad esempio i 'giudizi universali', si fanno portatrici di una visione della morte più singolare e persino ironica. Il salto indietro si è reso necessario perché il testo composto da Maffei per il disegno dello Scuri è ispirato alla *Danza dei morti* scritta da Goethe per le scene orrifiche dell'Holbein. In questo caso, dunque, non si tratta più né di opere più o meno influenzate da altre né da poesie legate al 'testo fonte', ma di una vera e propria coppia ecfraistica, le opere di Holbein e di Goethe, direttamente procreatrici di quella in esame, Scuri-Maffei. La portata delle rispettive influenze è ovviamente diversa ma in nessun caso ignorabile. Innanzitutto è lo stesso Maffei ad esplicitare più di una volta la rete di collegamento, nella nota che

²³⁰ Ivi, p. 160.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Ivi, p. 161.

accompagna la sua traduzione della *Danza dei morti* di Goethe sulle *Gemme straniere* il trentino precisa infatti:

Vuolsi che il Goethe immaginasse questa danza, stranissima e meravigliosa per imitativa armonia, dopo aver veduto il celebre ballo de' morti, dipinto a Berna dall'Holbein. L'onorevole professore Enrico Scuri mi fece dono d'un suo disegno su questa romanza eseguito con molta maestria: disegno che mi piacque significare con questi versi.²³³

Quel che Maffei non specifica, però, è che egli ha già pubblicato la traduzione del testo del tedesco nella sua edizione dei versi del 1858. Sulle *Gemme* del 1860 è riproposta la traduzione dell'edizione di due anni prima ma, nella nota, è inserita la parafrasi poetica del disegno dello Scuri. Esistono, dunque, due traduzioni maffeiiane, la prima, pubblicata nel 1858, fedele “nello stesso metro e numero di versi”²³⁴, la seconda, edita in nota nel 1860 e inserita nell'edizione principale del 1878, bella ma infedele, perché il suo referente è diventato, non più l'originale tedesco, ma il disegno dello Scuri. La versione infedele è tale, dunque, perché non è più una traduzione ma una poesia ecfraistica. Innanzitutto è da osservare che sia il disegno dell'artista bergamasco sia, in misura minore, la traduzione maffeiiana sono molto distanti dal testo goethiano e, ancor più, dall'opera dell'Holbein. Rispetto a quest'ultimo la lontananza è giustificata dai tre secoli trascorsi, mentre quella nei confronti del Goethe richiede una precisazione. L'operazione condotta dallo Scuri e dal Maffei rientra all'interno dell'eccezionale fortuna goduta in tutta Europa dalla tematica medievale in questo periodo. Il fatto stesso che Maffei riscriva la sua traduzione goethiana è teso a sottolineare la diversità del disegno dello Scuri dai versi goethiani e, al tempo stesso, la profonda attualità di un tema di così antica ascendenza. La parte iniziale della versione ‘infedele’ del testo maffeiiano ricalca, pur se in metri diversi, la versione ‘fedele’. Vengono, infatti, descritti i principali elementi scenografici: la notte, il globo lunare che illumina quasi a giorno il cimitero, il guardiano appostato sulla torre e i personaggi che iniziano a fuoriuscire dalle tombe: un vecchio, un bambino, un uomo ricco e, infine, il particolare del lenzuolo

²³³ *Gemme straniere raccolte dal cav. Andrea Maffei*, Firenze, Le Monnier, 1860, p. 267.

²³⁴ A. MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, cit., vol. I, p. 415 in nota.

che avvolge scheletri e persone. Mentre, però, i personaggi del Goethe, quelli cioè della traduzione ‘fedele’, “scuotono i terghi, lo [il lenzuolo] gettano al suol” perché “timore non han del pudore”, quelli del Maffei appaiono colti nella loro non ancora dispersa umanità.

Un giovine si leva or or sepolto
E guarda costernato
La funerea campagna, e par che novo
Gli sia quel loco, e quel mistero. In parte
Più sola e più deserta
Sta sopra un’arca aperta, bella ancor nella morte, una fanciulla
Col fronte incoronato
D’aridi fiori, e colle trecce sparte.
[...] Poscia confusamente in una strana
misteriosa danza
mani intrecciarsi e braccia,
qual se le gioje della vita umana,
da cui disgiunti or sono,
volessero imitar su quel feroce
sconsolato ricovero
della infelice vanità mortale.²³⁵

La differenza di atteggiamento tra i personaggi descritti dal Goethe e quelli del Maffei risiede nella mano che li ha creati e che ha permesso che una “fola gretta e volgar”²³⁶ potesse venir in un certo senso redenta dalla “possanza del genio” dello Scuri. I motivi che rendono tale poesia attribuibile alla categoria della ‘traduzione pura’ sono diversi: il taglio fortemente descrittivo e non, come potrebbe apparire, narrativo, perché Maffei non inventa una storia ma piuttosto verbalizza il movimento insito nel disegno, l’uso del termine “significare”, da parte dello stesso Maffei, la stretta parentela, oltretutto citata (“alemanno bardo”) con una traduzione che, seppur riferita a un’opera letteraria e non figurativa, impone il suo carattere imitativo, il riferimento all’ancestrale gara fra parola e immagine. Alla base dell’approccio di ‘traduzione pura’ da parte del poeta si trova la volontà di sfidare l’artista nel suo campo, non quello evocativo-poetico, ma quello descrittivo-figurativo. Maffei, tuttavia, è ben

²³⁵ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., pp. 165-166.

²³⁶ Ivi, p. 166.

conscio delle sue doti poetiche e, invece di porsi egli stesso, sceglie come avversario del disegno dello Scuri, Goethe.

L'alemanno bardo
Al pensier ne offerì, tu m'offri al guardo.
Né saprei se la mente è più rapita
Dall'arte, a cui ministra è la parola,
o da quella che serve a la matita.²³⁷

Maffei, quindi, non si considera un artefice dell'esperienza ecfrastrica ma un fruitore e si chiede se la sua mente, quella stessa che partorisce la poesia, sia più influenzata dall'immagine interiore formatasi leggendo Goethe o da quella che ora appare alla vista attraverso l'opera dello Scuri. La questione presentata Maffei, pur se con intento elogiativo, è di fondamentale importanza perché coinvolge, anche se in maniera inconsapevole, il modo attraverso il quale la mente elabora le informazioni relative a un'immagine. Si ribadisce che Maffei tocca la questione per lodare le opere di Goethe e dello Scuri ma è evidente, senza per questo incorrere in pericolosi anacronismi, che anche il poeta trentino si è interrogato su chi fosse il vincitore della gara tra parola e figura che ha per terreno di scontro la sua testa, divisa tra memoria di un'antica lettura del poeta tedesco e visione presente del lavoro dell'artista bergamasco. La riflessione del Maffei si fonda e si conclude sul *topos* della secolare sfida tra le arti ma propone spunti più attuali e vicini alle ricerche cognitive che, a partire dal Novecento, si interrogano sul rapporto tra la visione di un'immagine e la sua elaborazione in parole. Senza operare rischiose anticipazioni cronologiche che rendano cognitivista un intellettuale pienamente inserito nel suo tempo come Maffei, si possono tuttavia proporre delle riflessioni. Prima di tutto, se la poesia ecfrastrica può essere intesa come una ricomposizione imprevista e imprevedibile dell'arte, in questo esempio tale operazione coinvolge anche una poesia di un altro autore, già tradotta dal poeta ecfrastrico. Non esiste, dunque, solo la traduzione ecfrastrica del Maffei sullo Scuri ma anche quella letteraria del Maffei ecfrastrico sul Maffei traduttore, ovvero una ricomposizione di un sé che ha operato qualche anno prima in un contesto diverso. Illuminanti in questo senso sono le parole di Alberto Casadei,

²³⁷ *Ibidem.*

secondo il quale “come in un quadro [...] si può riconoscere il percorso dell’artista [...] così la poesia [...] mira a [...] creare un ambiente in cui autore e lettore possano condividere percezioni calde, fermate in immagini ma rivivificabili attraverso l’interpretazione, senza dubbio da intendersi come incontro ermeneutico”.²³⁸

La conclusione della poesia maffeiana si propone, quindi, come un invito al lettore a seguire lo stesso percorso del poeta, quell’immergersi in ben due coppie efrastiche, non tanto per decretare quale arte sia la vincitrice ma per raddoppiare il godimento dell’esperienza efrastica. Infatti, come sostiene Michele Cometa, “la mitologia viva della “differenza” tra parola e immagine” si nutre “nello scarto tra quello che la parola non può dire e l’immagine invece può esibire, invocando ed evocando altre parole”²³⁹.

Avendo fatto riferimento alla mitologia, non si può non introdurre la sezione dedicata alla ‘narrazione pura’ con l’artificioso dipinto allegorico-mitologico costituito da *Amore vince la forza* (Tav. n. XXIII). L’opera di Bezzuoli è presentata sotto forma di incisione di Giuseppe Guzzi sul secondo numero delle *Gemme* ma la supremazia dell’amore sulla forza brutta, simboleggiata dal giovinetto Eros che cavalca e doma un leone dal muso antropomorfo è l’elemento estraneo rispetto alle altre opere di quell’anno (1846), tutte appartenenti al genere storico, ormai gerarchicamente predominante²⁴⁰. L’incisione è accompagnata da un lungo canto di Agostino Cagnoli, il quale, per esplicitare subito l’ispirazione classica che unisce immagine e testo pone *in exergo* a quest’ultimo il motto *Omnia vincit amor*²⁴¹. Dato il supporto dell’incisione, la poesia non si premura di fare riferimenti precisi all’opera d’arte se non nelle due ottave conclusive, la prima contenente un fugace accenno a Bezzuoli e la seconda prettamente descrittiva.

²³⁸ A. CASADEI, *Poetiche della creatività*, Milano, Mondadori, 2011, p. 133.

²³⁹ M. COMETA, *Parole che dipingono*, cit., p. 52.

²⁴⁰ Fra le opere presenti su quel numero della strenna si segnalano per esempio: *Francesco Petrarca incoronato d’alloro in campidoglio* di A. Pierini, *Ludovico il Moro visita Leonardo alle Grazie* di C. Cornienti, *Valenzia Gradenigo davanti agli inquisitori* di Hayez.

²⁴¹ Espressione del latino ottocentesco.

Ecco amiche le serpi, ecco vivaci
E frondi e fir di quella cetra al suono:
si dan passando le colombe i baci;
ciò che miro d'amar non ha perdono.
Sopra il leone, cui dal cor le audaci
Ire cadono, Amore in abbandono
Stassi, lasciando di sue cure il pondo,
quasi si posi di aver vinto il mondo.²⁴²

Le quindici strofe precedenti costituiscono una lunga disamina degli effetti di Amore, “scintilla” inserita da Dio nel mondo appena creato, su tutti gli elementi naturali: gli astri (“move alla terra un amoroso invito il sole”), i vegetali (“aman l'irsute querce, aman gli abeti”), gli animali (“Non fremon d'ira, ma d'amor le belve”) e ovviamente anche gli uomini (“i tuoi portenti più sublimi, o amore, posti furo [...] nell'uomo”²⁴³). In particolar modo “nel re della natura”²⁴⁴ l'essenza di Amore trasmigra dall'effigie mitologica per avvicinarsi piuttosto a un afflato religioso confermato dal riferimento alla “provvidenza alta infinita”²⁴⁵ della prima ottava.

Dove non esistono retaggi classici ai quali ispirarsi nella composizione di una ‘trama’ adattabile all'immagine, il poeta efrastico deve lavorare di fantasia rischiando, tuttavia, di discostarsi eccessivamente dallo spirito dell'opera d'arte. È il caso della parafrasi poetica scritta da Maffei per *L'assopita*²⁴⁶ (Tav. n. XXIV) dipinta dall'austriaco Friedrich von Amerling e presentata a Brera nel 1838. L'opera contribuisce alla vasta fortuna critica di cui gode il suo autore, riconosciuto tramite nella penisola del gusto *Biedermeir*, di cui è uno dei principali interpreti, insieme a Ferdinand Georg Waldmüller. Con l'intento di rinnovare l'ispirazione dell'arte italiana attraverso il contatto con quella tedesca, Maffei invita Amerling alle Esposizioni braidensi. La partecipazione diviene così frequente da permettergli di intessere legami con le maggiori figure della scena meneghina tra le quali Hayez, Canella, Marchesi, Molteni e Schiavoni. A testimonianza di tali frequentazioni rimangono gli splendidi ritratti che Amerling esegue dei suoi amici, fra i quali quello

²⁴² A. CAGNOLI, *Amore vince la forza di G. Bezzuoli*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. II, 1846, p. 48.

²⁴³ Ivi, pp. 47-48.

²⁴⁴ Ivi, p. 48.

²⁴⁵ Ivi, p. 47.

²⁴⁶ F. MAZZOCCA, *Il secolo dell'impero*, Milano, Skira, 2004, pp. 172-173.

intenzionalmente incompleto e penetrante di Hayez, recatosi a Vienna per proporre alla corte il progetto della Sala delle Cariatidi, e quello di Molteni che è solito ospitare l'austriaco durante i soggiorni a Milano. *L'assopita* riprende la posa pigra de *La vedova*, esposta a Brera nel 1836, ma senza l'espressione melanconica e moralistica. Le tele condividono la pennellata ampia e sicura di cui Amerling si è appropriato nel corso del periodo trascorso a Londra presso il collega Thomas Lawrence. *L'assopita* si rifà al modello di ascendenza tizianesca della svogliata figura femminile distesa sul letto. Il tema, frequentato soprattutto da Natale Schiavoni che espone le sue prove proprio all'Accademia viennese, è rivisitato da Amerling con una sfumatura di lieve "erotismo neosettecentesco"²⁴⁷ che rende la figura femminile, dal seno semiscoperto, estremamente seducente. Maffei, esperto conoscitore della pittura tedesca, coglie le sfaccettature espressive dell'*Assopita*, forzandone tuttavia il tono che, fedele nelle prime tre terzine alla leggerezza dell'immagine, nelle successive si appesantisce. Il poeta sublima il fascino del dipinto cogliendone la capacità di fissare l'emozione della ragazza in un momento di passaggio, quello tra "veglia" e "sonno", "quando ancor non è bujo e il giorno manca"²⁴⁸. La fanciulla, incarnazione dell'opera d'arte, non è paragonabile a nulla di terreno e, stringendo fra le dita l'effigie dell'amato, raddoppia la dimensione iconica perché il poeta osserva una figura che, a sua volta, ne contempla un'altra. A questo punto Maffei lascia che i temi che abitualmente popolano i suoi testi, avviluppino anche il sognante sorriso dell'*Assopita*. Questa è sul punto di esser presa d'assalto dal "dolor dell'esistenza"²⁴⁹ allorché "il breve maggio"²⁵⁰ della sua vita avrà termine. Il dialogo tra la ragazza e il putto è del tutto azzerato da Maffei che, anzi, lo prega di non svegliarla dal suo sogno ad occhi aperti. Per quanto il poeta lodi il "pennello immortal"²⁵¹, il vero protagonista della poesia sembra essere il rimpianto maffeiano, in linea con i contemporanei travagli esistenziali, ma completamente estraneo al dipinto di Amerling.

Ci sono casi nei quali l'immagine è un puro pretesto per il poeta, come per Luigi Carrer che in *Per il ritratto litografico di Giuditta Pasta* (Tav. n. XXV) ignora completamente il ritratto, menzionato solo nel titolo, per lanciarsi in un'accorata

²⁴⁷ F. MAZZOCCA, *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 172.

²⁴⁸ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 122.

²⁴⁹ Ivi, p. 123.

²⁵⁰ Ivi, p. 124.

²⁵¹ *Ibidem*.

esaltazione della più celebre cantante lirica del secolo, insieme a Maria Malibran. L'opera d'arte originaria, il ritratto, scompare immediatamente o, meglio, viene identificato con la persona fisica dell'effigiata. L'ecfrasi non si rivolge al lavoro dell'artista ma a ciò che l'ha ispirato, l'opera d'arte primigenia perché creata dalla natura, la Pasta stessa. Probabilmente Carrer non si è posto tanti interrogativi teorici ed ha spontaneamente preso spunto dall'immagine per elogiare il soprano, tuttavia è interessante notare come nel genere pittorico del ritratto l'effigie vada spesso a coincidere con l'effigiato in una perfetta consonanza di dimensione artistica e reale. La scelta del metro, dodici sestine di quattro settenari, un ottonario e un senario che rima con il verso corrispondente della strofa successiva, rivela l'intento dell'autore dato che la sestina è tipica del repertorio laudistico. Il protagonista della lirica è il poeta stesso che dimostra di conoscere accuratamente sia il repertorio sia la biografia della Pasta²⁵². Quest'ultima, che per molti anni si esibisce fuori dai confini della penisola (al King's Theatre e poi al Drury Lane a Londra, al Théâtre Italien a Parigi, a Vienna, Mosca e San Pietroburgo) è rimpianta dal Carrer il quale si auspica che faccia presto ritorno in Italia, accolta come si conviene.

O patria mia, prepara
 Serti, e il più dolce cantico
 Che sul tuo mar suonò.²⁵³

Un'altra poesia decisamente poco legata al manufatto artistico, sfruttato solo come ispirazione tematica per un discorso di stampo narrativo, è quella che accompagna l'incisione della *Carità educatrice* (Tav. n. XXVI) dipinta dal pittore e litografo pratese Antonio Marini sul secondo numero delle *Gemme*. A onor del vero il carne di Felice Romani non pare esser stato composto per l'opera in questione ma piuttosto le sia stato apposto, grazie alla similarità tematica, dall'articola Michele Sartorio. Quest'ultimo, che si serve anche di una citazione del Manzoni dell'*Urania*, illustra la genesi, "per commissione di Luigi Rambourg" e la fisionomia del dipinto, "uno dei bambini le riposa sul seno, mentre l'altro apprende da lei i segni della parola e del

²⁵² G. APPOLONIA, *Giuditta Pasta gloria del belcanto*, Torino, EDA, 1997.

²⁵³ L. CARRER, *Poesie*, cit., p. 150.

pensiero”²⁵⁴. Il referente iconografico, imprescindibile già a questa altezza cronologica, è quello della *Carità* di Lorenzo Bartolini. Quest’ultima, scolpita tra il 1817 e il 1824 e inizialmente destinata a una delle sei nicchie della cappella nella villa di Poggio Imperiale a Firenze, colpisce così favorevolmente il committente Leopoldo II di Toscana da guadagnarsi un posto nella monumentale sala dell’Iliade di Palazzo Pitti. Il consenso, in realtà, non è unanime, tanto che lo scultore se ne lamenta in una lettera a un amico restando, nondimeno, convinto che “quel lavoro un giorno sarà giudicato come una scultura politica che comprende il vero senso del Vangelo”²⁵⁵. L’eccezionale novità stilistica bartoliniana di una “Sacra Famiglia laica”²⁵⁶ viene comunque messa subito in luce da Pietro Giordani in una lettera a Leopoldo Cicognara pubblicata parzialmente sull’«Antologia» nel settembre del 1824. La consacrazione dello studio bartoliniano dei modi rinascimentali rispetto a quelli classici, “lo scultore sempre ed unicamente intento al naturale, si è assuefatto a vederlo e rappresentarlo cogli occhi e coll’animo che fecero cara al mondo la scuola di Donatello”²⁵⁷, è citata da Sartorio che, tuttavia, manca di mettere in luce un’altra fondamentale citazione di Marini. Se il referente scultoreo e contemporaneo è Bartolini, quello pittorico e rinascimentale, dato che proprio tale ispirazione fonda la *Carità* in marmo, è Leonardo. Il sorriso della giovane madre richiama, infatti, quello di tante figure femminili del poliedrico genio vinciano.

Si è discusso molto dell’articolo senza quasi menzionare la poesia perché quest’ultima, a differenza della prosa di Sartorio che, parallelamente alle idee simili espresse da Carcano nel suo intervento intitolato *Della poesia domestica* (1839)²⁵⁸, insiste sull’indispensabile baluardo morale dell’educazione familiare, marca l’ascendenza religiosa della *Carità*. Il taglio scelto da Romani è comprensibile e inattaccabile, ricordando che non scrive pensando a un’opera d’arte, ma sfasato e scontato rispetto alle istanze insite nella tela di Marini e se ciò può esser considerata una ‘colpa’ è semmai attribuibile alla scelta di Sartorio e non certo al poeta. Quest’ultimo, anzi, in modo involontario riesce anche a rimandare al precedente esempio marmoreo dato che, immaginando la *Carità* rivolgere un appassionato

²⁵⁴ M. SARTORIO, *La carità educatrice di A. Marini*, in *Gemme d’arti italiane*, cit., a. II, 1846, p. 75.

²⁵⁵ F. MAZZOCCA, in *Canova e il neoclassicismo*, cit., n. 36, p. 278.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ M. SARTORIO, *La carità educatrice di A. Marini*, in *Gemme d’arti italiane*, cit., p. 75.

²⁵⁸ G. CARCANO, *Poesie edite ed inedite*, Firenze, Le Monnier, 1861, pp. 4-19.

appello alla solidarietà fra gli uomini, “grida: O forme dell’istessa creta, siate fratelli”²⁵⁹.

Qualche pagina addietro, introducendo la figura del pittore Amerling si è fugacemente citato il progetto hayeziano per la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano. L’affresco sulla volta, andata purtroppo distrutta, è tematicamente complementare alla tela *Maria Teresa alla dieta ungherese*²⁶⁰ (Tav. n. XXVII) presentata da un articolo e da una poesia di Maffei sul terzo numero delle *Gemme*. L’incisione riprende un’opera risalente in realtà al 1838, in contemporanea, cioè, con l’affresco. Entrambe le prove hayeziane rientrano nelle celebrazioni per l’incoronazione di Ferdinando I d’Asburgo e risentono del clima di ottimismo che pervase la classe intellettuale del Lombardo-Veneto. Maffei, oltre a comporre una beneaugurante scena lirica intitolata *La pace*, si accolla il ruolo di consulente iconografico hayeziano, sulla scia dell’illustre predecessore Monti che supportò i lavori di Andrea Appiani. Maffei si incarica anche di esplicitare la complessa e variegata architettura allegorica dell’affresco, qui menzionata perché include le Belle Arti e i due protagonisti della tela abbinata, Maria Teresa e Giuseppe II.

La Pace [...] presenta al nuovo erede un rispettoso drappello di figure allegoriche. La prima è quella della Scultura e mostra al sovrano l’immortale effigie del Padre suo scolpita in medaglione. Indi la Pittura, che prende dalle mani del Genio delle Arti il ritratto di Maria Teresa, e dietro ad esse sono l’Architettura che cerca di accostarsi all’Augusto Mecenate spiegando il disegno dell’Arco della Pace.²⁶¹

Come l’*Allegoria*, criticata prima per la preferenza estetica accordata al barocchismo veneto settecentesco e al purismo monacense rispetto ai dogmi contemporanei e, dopo, per opportunismo politico, anche *Maria Teresa presenta Giuseppe II agli Ungheresi* suscita appassionante reazioni tanto che “si levarono non poche voci a

²⁵⁹ F. ROMANI, *La carità educatrice di A. Marini*, in *Gemme d’arti italiane*, cit., p. 75.

²⁶⁰ F. MAZZOCCA, *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., 1987, pp. 88-89.

²⁶¹ A. MAFFEI, *La Pace. Scena lirica destinata ad eseguirsi sul Teatro Filodrammatico nel solenne avvenimento che la Sacra Maestà di Ferdinando I Imperatore d’Austria s’incorona Re del Regno Lombardo-Veneto*, Milano, Ubicini, 1838.

biasimare l'artista per la scelta dell'argomento"²⁶². *Maria Teresa* è un dipinto storico magistrale grazie ad elementi di intenso impatto visivo quali: la sostituzione della piramide prospettica con la concentrazione dei moti emotivi della moltitudine dei personaggi verso la figura della futura imperatrice, l'asimmettricità della scena, la varietà di atteggiamenti e costumi. Proprio i sopraccitati punti di forza diventano, però, un *boomerang* generatore di strali contro la falsità di un così dichiarato asservimento alla famiglia asburgica. La rabbia dei patrioti milanesi si appunta allora sulla fedele riproduzione degli "abiti soverchiamente attillati [...] e [...] le capigliature incipriate e raccolte a coda dietro le spalle"²⁶³. È innegabile che la vasta tela intenda rappresentare la vicinanza tra il cuore austriaco e la periferia italiana dell'impero ed elogiare l'apparato amministrativo asburgico. Se non fosse stato così, d'altronde, il dipinto non sarebbe mai nato dato che il committente è il banchiere Ambrogio Uboldo, politico moderato, che si rivolge ad Hayez forte del comune ideale conciliatore. Le critiche che colpiscono le due opere hayeziane coinvolgono naturalmente anche l'amico e consulente Maffei che, nell'intervento sulle *Gemme* difende la tela sotto il profilo estetico ribadendone il contenuto ideologico fin dal titolo, ripreso dal motto latino dei palatini ungheresi, *Moriamur pro rege nostro Maria Theresia*. Nonostante l'acume del Maffei che riconosce e illustra il coraggio iconografico hayeziano, la lirica, inserita all'interno dell'articolo come a darle un più intenso carattere di spontaneità, è introdotta dalla canonica dichiarazione di modestia del poeta di fronte a "questa tela così nuova nel concetto, così ardita nell'espressione"²⁶⁴. La poesia concede ampio spazio sia alla descrizione della tela sia all'encomio del pittore, avvicinato a un essere divino grazie alla capacità di creare l'illusione della vita ("O divin delle tele animatore") facendo cadere lo spettatore "in dolce errore"²⁶⁵. Tuttavia i versi sopraccitati riescono ad elevarsi rispetto alla semplice lode e trovare un senso d'essere soprattutto nel loro risvolto 'narrativo', ovvero in quello sforzo immaginativo compiuto da Maffei che riesce a scorgere il passato e il presente della nobile casata asburgica attraverso lo scandaglio dell'animo della regina e dei suoi astanti.

²⁶² A. MAFFEI, *Maria Teresa alla Dieta ungherese di F. Hayez, Gemme d'arti italiane*, cit., a. III, 1847, p. 39.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 40.

²⁶⁵ *Ibidem*.

Una donna regal da minacciosi
Eserciti assalita,
Ma cui la forza del gran cor rimane,
Alla spada fedel de' generosi
Ungari invoca la famosa aita;
E due potenze arcane,
Che nei petti gentili hanno l'impero,
Ne infiammano ogni detto, ogni pensiero²⁶⁶

Lo spessore narrativo delle figure protagoniste raffigurate diventa, via via che ci si addentra in questo gruppo, sempre più marcato, soprattutto quando queste assumono un valore allegorico ed emblematico come nel caso della *Speranza* (Tav. n. XXVIII) scolpita da Vela²⁶⁷.

Io ti ho già parlato e scritto, se ti sovviene, di un monumento che un amico mio, anzi un altro me stesso, intende erigere al defunto suo padre cav. Vincenzo de Lutti [...] Innamorato il mio amico delle meravigliose tue opere egli mi pregò, or fanno due anni, di parlatene, ed ora me ne fa nuova istanza. Una statua di grandezza naturale (e potrebbe essere una replica o della *Desolazione* o dell'*Addolorata*), il cippo sepolcrale con una semplice medaglia in mezzo rappresentate l'effigie in profilo del defunto, a cui fu levata la maschera e nulla più.²⁶⁸

Vela accetta l'incarico ma, invece di seguire i suggerimenti dell'amico, replica una scultura, la *Speranza*, eseguita l'anno precedente per il monumento sepolcrale della famiglia torinese Prever. A distanza di ventidue mesi dalla lettera di Maffei, la copia della *Speranza* è conclusa ma solo nel 1869, ben tredici anni dopo quindi, conclusi i lavori nella cappella della Villa Lutti, la statua è trasportata a Riva del Garda. L'altissimo valore estetico dell'opera risiede nella perfetta comunione tra concetto simbolico, rafforzato dagli agganci con il purismo pittorico espresso nell'arioso dipanarsi del panneggio, e dato reale, esemplificato dalle forme morbide di ascendenza secentesca e, soprattutto, dal particolare dell'ancora. Quest'ultima racchiude in sé l'originalità di questo marmo che pure mantiene canoni secolari come

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ F. MAZZOCCA, *Il secolo dell'impero*, cit., pp. 176-177.

²⁶⁸ Lettera di A. MAFFEI a Vela del quindici gennaio 1855 in B. CINELLI, in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 236.

il simbolo principe della Speranza, in cui, tuttavia, si impiglia la veste che, sconvenientemente, si solleva mostrando la posa elegante del piede. Maffei, che per indole è solito oscillare tra aspettative e delusioni, si rivolge alla giovane in rappresentanza dell'umanità intera. Il poeta si affida alla forma chiusa del sonetto per tratteggiare il rapporto che, nelle varie fasi della vita, lega alla Speranza il genere umano. Quest'ultimo l'accusa di ingannarlo senza rendersi conto che "se tu muori nel cor, non è la vita altro che pianto"²⁶⁹. L'atteggiamento umile ma deciso della giovane è tutto compendiato nella posa delle mani, una alzata in segno di ammonimento, l'altra appoggiata sul petto, a garanzia dell'autenticità del suo trasporto e anche del dispiacere per l'infantile ingratitudine umana.

Un'altra opera cantata da Maffei, *La schiava nell'Harem*²⁷⁰ (Tav. n. XXIX) presentata a Brera nel 1839, offre l'occasione per approfondire un ambito figurativo, quello orientalistico, finora tralasciato ma che ispira molteplici creazioni²⁷¹. L'Ottocento è il secolo nel quale l'interesse per l'Oriente raggiunge il suo apice e, mutando da mera fascinazione a indagine positivista, conduce all'evoluzione novecentesca. Dagli inizi dell'Ottocento le rotte del *grand tour* degli artisti europei cominciano a prediligere all'Italia la Grecia, la Turchia fino a spingersi in quelle terre ancora 'mediterranee' ma non più europee perché anticamera di un nuovo continente, l'Asia (Siria, Persia) o l'Africa (Marocco, Tunisia). Byron esorta Thomas Moore a farsi ispirare dalle inedite linfe orientali mentre Lamartine dimostra di averlo già fatto quando definisce i suoi viaggi "un esotico, visionario pretesto e uno stimolo per l'immaginazione"²⁷². Byron, Moore e Lamartine sono tre degli autori su cui si cimenta il Maffei traduttore ma è chiaro che il tema orientale non entra nella vita del trentino solo attraverso le traduzioni, essendo di gran moda anche nell'arredamento e in altri campi della vita quotidiana. Inizialmente sono soprattutto i resoconti dei viaggiatori francesi della prima metà dell'Ottocento a tratteggiare i confini di un 'lontano' indecifrabile e irraggiungibile e per questo così irresistibilmente affascinante. Oltre all'*Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* (1811) di François-René de Chateaubriand anche il *Voyage en Orient* di Lamartine e l'omonima opera di Gustave Flaubert forniscono descrizioni

²⁶⁹ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 215.

²⁷⁰ F. MAZZOCCA, *Da Canova al Quarto stato*, cit., n. 39, pp. 170-171.

²⁷¹ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a E. ANGIULI, A. VILLARI, *Incanti di terre lontane. Hayez-Fontanesi*, Milano, Silvana editoriale, 2012.

²⁷² A. DE LAMARTINE, citato da A. BARILLI, *Viaggio in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 22.

geografiche e antropologiche precise e utili per i pittori che si accingono a riprodurre, per la maggioranza che non può recarvicisi, il misterioso Oriente. Tuttavia non sono solo gli scrittori a partire, dato che, ad esempio, il paesaggista Ippolito Caffi, tra il 1843 e il 1844, viaggia attraverso Atene, Costantinopoli, Gerusalemme, l'Egitto fino ad alcune città dell'Asia Minore. Caffi torna in Oriente nel 1855 in qualità di disegnatore della missione diplomatica del ministro Boarie, diretta in Persia. Durante tale viaggio Caffi esegue una gran quantità di disegni che riprenderà una volta tornato e che si imporranno come modello figurativo di tipo documentaristico valido fino al Novecento. Un punto di vista estremamente interessante è quello offerto da Cristina Trivulzio di Belgiojoso che, nel 1849, in seguito alla caduta della Repubblica romana che ha tentato di difendere strenuamente, si imbarca con destinazione Grecia e Turchia. Nei suoi *Ricordi* riporta un episodio che deve averla colpita molto a giudicare dallo spazio che gli riserva. La Belgiojoso si trova nel porto di Malta e ottiene la possibilità di visitare un'imbarcazione in partenza per la Mecca. La nobildonna è impressionata dalla varietà di persone e costumi ma ciò che l'affascina di più è la figura della principessa, figlia dell'imperatore del Marocco. Quest'ultima, servita da uno stuolo di persone indaffarate ma silenziose, preferisce rimanere all'interno della sua cella passeggiando sul ponte della nave solo per qualche minuto al tramonto. Un giorno, tuttavia, un fatto squarcia l'immota calma che alberga in quel microcosmo, lo schiavo più bello della principessa è innamorato, corrisposto, di una delle donne del serraglio. La Belgiojoso descrive allora la trasformazione della principessa da fanciulla deliziosa e apparentemente ingenua in crudele despota sotto la spinta di una rabbia possessiva e gelosa. Tutto ciò che appartiene alla sua corte è di suo esclusivo dominio, compresa la vita delle persone. Ella ordina allora che l'uomo sia punito con venti bastonate, aumentate fino a cinquanta in spietata risposta alle grida imploranti dell'innamorata.

Durante questa scena, la piccola sultana aveva un'aria cattiva, di quella cattiveria senza grandezza né coraggio [...] Quale futuro attende questa fanciulla dalle passioni ardenti e crudeli? I muri di un harem devono per sempre separarla dal mondo.²⁷³

²⁷³ C. TRIVULZIO DI BELGIOJOSO, *Ricordi nell'esilio*, Pisa, edizioni Ets, 2005, pp. 47-57.

La testimonianza dell'anticonformista Belgiojoso rimane un *unicum* perché quasi sempre la sfera delle donne orientali e, ancor più dell'*harem*, è invidiata più che compatita. Un simile atteggiamento è ovviamente mosso da una conoscenza scarsa e stereotipata di quel mondo e, soprattutto, dal punto di vista dell'uomo occidentale mosso più dall'invidia che dall'intento di conoscere la realtà celata dietro i seducenti veli profumati. Tuttavia l'orientalismo è spinto anche da interessi ben più profondi come la partecipazione emotiva, da parte della classe intellettuale europea, fra cui i patrioti italiani e Byron, ai moti d'indipendenza che scoppiano in Grecia e in Turchia. Tornando a Byron, citato all'inizio di questo *excursus*, è ora di concentrarsi sulla genesi della coppia ecfrastica della *Schiava nell'harem*. Il primo pittore italiano a tentare di riprodurre le suggestioni orientali in modo convincente è l'Hayez amico di Maffei, il traduttore dei grandi successi editoriali del *Corsaro* di Byron (che ispira anche un'opera omonima di Verdi) e dei *Canti Orientali* di Moore. A differenza di tanti colleghi, Hayez si propone di nobilitare il tema orientale innestandolo su una studiata mescolanza fra la pittura di storia e quella di genere. Supportato dalla sempre scrupolosa ricerca documentaristica all'interno della sua vasta biblioteca, ospitante, tra l'altro, il trattato di storia della moda intitolato *Degli abiti antichi e moderni* scritto da Cesare Vecellio nel 1590, Hayez dipinge opere nelle quali il soggetto storico o biblico costituisce la scusa per abbandonarsi a un'ammaliante rievocazione d'ambiente. In tele quali *Tamar*, *Figlie di Lot* o *Ruth* le giovani ritratte hanno il seno nudo o velato appena da gioielli 'selvaggi', lo sguardo scuro, penetrante e insostenibile come solo quello degli arabi e sono identificabili come eroine bibliche solo attraverso piccoli particolari quali: la spiga di grano in *Ruth* e il bastone in *Tamar*. Hayez padroneggia sempre più il filone orientalista tanto che la sua *Odalisca alla finestra dell'harem*, dipinta per il conte viennese Karis ed esposta nel 1838 a Brera, insieme alla *Schiava* di Molteni, esposta l'anno successivo, sanciscono il vero avvio di tale corrente. La fascinazione subita da Molteni per le donne orientali si spiega con le contingenze esposte finora ma non solo. Innanzitutto l'uomo Molteni, come tutti i suoi contemporanei, è rapito dall'abissale differenza che separa le donne occidentali, madri, mogli, sorelle o figlie ma mai 'femmine' da quelle orientali. In Occidente e ancor più nell'Italia cattolica, nell'Ottocento e a maggior ragione dopo la Restaurazione, la sfera femminile costituisce un argomento spinoso. La naturale bellezza di un corpo femminile rappresenta un infido nemico

sulla via della salvezza spirituale. Nella dicotomia ‘terra – carne’ contro ‘aldilà – anima’, la donna è un diavolo tentatore per l’uomo mentre quest’ultimo è per lei un possibile profanatore. Mentre quest’ultima tenta di nascondersi sotto a coltri di corsetti e crinoline, gli artisti cantano solo gli aspetti angelici del sesso opposto che si sforza di metterli in luce: pelle chiara, capelli composti, movimenti e toni di voce lievi, quasi eterei. Le nobildonne ritratte anche da Molteni, gelide e così tronfie di pudore, possono andar bene per generare la prole ma certo non per procurare brividi di piacere. Gli uomini non sono motivati a varcare il solco che li separa dalle loro coetanee, sarebbe peccato, preferiscono tentare di accorciare le distanze con quelle orientali: decise, eburnee, colorate, profumate ma soprattutto così attente alla cura e alla valorizzazione estetica del proprio corpo quanto quelle occidentali si impegnano nel negarlo.

Ella usciva dal bagno. Un gran turbante, il cui fiocco sparpagliato le ricadeva sulle larghe spalle e che aveva in alto una placca d’oro e una verde, le copriva la sommità della testa, i cui capelli, intrecciati sulla fronte in treccioline sottili, si riunivano sulla nuca; il basso del corpo era nascosto da immensi pantaloni rosa, il torso interamente nudo, coperto da un velo violetto: stava sull’alto della scala, col sole alle spalle, e appariva cos’ in pieno sul fondo azzurro del cielo che la inquadrava. È una imperiale diavolessa, popputa, carnosa, con narici aperte, occhi smisurati, ginocchia magnifiche, e danzando aveva sul ventre pieghe di carni decise. Ha cominciato col profumarci le mani d’acqua di rose. Il suo petto mandava odore di trementina zuccherosa: sopra di esso cadeva una triplice collana d’oro.²⁷⁴

L’*harem* è il regno di queste “diavolessa” così diverse rispetto alle compassate nobildonne milanesi che Molteni è solito ritrarre. Tuttavia Molteni nella sua *Schiava* sceglie di non fermarsi alla sensualità della giovane, pur splendida fra vesti preziose e panneggi avvolgenti, per svelare la tragedia delle abitanti di un *harem*. Quest’ultime, in realtà, sono considerate in Oriente delle privilegiate grazie a un’esistenza invidiabile rispetto a quella condotta dalle contadine, dalle serve o dalle meretrici. È chiaro, però, che il lato oscuro di questa vita non consiste solo nella noia

²⁷⁴ G. FLAUBERT, *Epistolario*, lettera a L. Bouilhet, 13 marzo 1850 in D. BONANONE, *Fotografia e appunti di viaggio: L’Egitto di Maxime du Camp e Gustave Flaubert*, Roma, Nuova Cultura, 2007, p. 68.

che attanagliava la principessa incontrata dalla Belgiojoso. Quella luce che Lamartine ha visto sulle “mille cupole splendenti”²⁷⁵, che Caffi tenta di afferrare mescolando svariate tonalità di rosso, che ha rapito Arthur Rimbaud facendogli dimenticare il suo amore per Paul Verlaine e ancor più per la poesia, ecco quella luce è assente nella tela di Molteni. Manca il sole e sembra impossibile data la plausibile latitudine, manca anche l’aria e questo forse è più comprensibile pensando alle alte temperature del luogo. Nondimeno non è certo una mera questione atmosferica a rendere opprimente la scena, sono piuttosto il largo pannello e la colonna intarsiata che lo sostiene a imprigionare la schiava. Ella è coperta di raffinati e decorati tessuti eppure quella corda che le stringe la vita sembra avergliela rubata per sempre la vita. Non è sufficiente attorcigliarsela a un dito come per giocarci, anzi, quel gesto è spia del pensiero che corre lontano, ancor più lontano di quello dove Molteni ha trasportato l’osservatore. Di quest’ultimo la schiava si disinteressa completamente, tanta profonda è la nostalgia; lo sguardo è obliquo, alto, intuibile ma non trasparente, sognante ma mai vacuo.

Quella bella pensierosa; Maffei, poeta che ha bisogno di profumi, di luce, di lacrime, e di melanconici sorrisi per toccare un preludio angelico, il quale appena svoltosi nell’aria, appena chiamata l’attenzione e l’amore degli uomini, si perde, si dilegua come se non potesse penetrare l’aria densa della vita e della realtà.²⁷⁶

Pietro Molinelli, compilatore dell’*Album* del 1839, coglie con efficacia la comunione di suggestioni che lega il pittore e il poeta con quest’ultimo che, pur omaggiando il “pennel potente” e l’“arcana tela”²⁷⁷, si concentra sulle valenze sentimentali sprigionate dagli occhi della ragazza. All’interno di una scenografia ornata e passionale Maffei sintetizza gli innumerevoli personaggi e racconti delle opere tradotte per immaginare e narrare la storia della schiava dipinta.

Come ad un sogno che la mente illuse

²⁷⁵ A. DE LAMARTINE, *Voyage en Orient*, Paris, Libraire de Charles Gosselin, 1833, p. 15.

²⁷⁶ P. MOLINELLI, *La Schiava nell’Harem di G. Molteni*, in «*Album esposizione di Belle Arti in Milano*», cit., 1839.

²⁷⁷ A. MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 120. Nell’edizione delle poesie del 1878 (*Liriche*) “arcana” diventa “sovrana”.

Vanno forse alla patria i tuoi pensieri
[...] E già par ascoltar d'una diletta
madre i gemiti lunghi e le querele,
Vedervi un tuo fedele
Che perduta ti piange e in van t'aspetta:
E quel finto dolor del tuo pensiero
Spreme dalle tue ciglia un pianto vero.²⁷⁸

I sopraccitati versi condividono i temi (il ricordo della vita passata, l'illusione di rivedere i propri cari), la fisicità (gli occhi rivolti al cielo, le lacrime) e il dizionario decorativo e sensualistico con larga parte delle traduzioni maffeiane, fra le quali soprattutto quella, da Moore, pubblicata in *Studi poetici*.

La sconsolata rammentava in pianto
[...] Una furtiva
lagrima ne' beati occhi splendea
[...] Chiusa in questo pensiero
[...] Dormi sonno tranquillo in amorose
Visioni rapita, e l'aere intorno
Balsamico ti sia come il profumo
Della magica pira, ove s'accende
L'unico augel che modula a sé stesso
La funerea canzone, e fra gl'incensi
E fra i canti si muore.²⁷⁹

I versi maffeiani si affiancano alle tele dell'Hayez nella diffusione di un genere che vede i suoi più emblematici esempi di comunione fra arte e letteratura nei dipinti di Giovanni Pock (1833) e di Giovanni Servi (1835), ispirati rispettivamente alla *Tunisiade* del Pirker e ai *Canti Orientali*, la cui traduzione maffeiana (1836) è corredata proprio da un'incisione di Domenico Gandini riprodotte l'opera di Servi. Se l'opera di Molteni ha offerto l'occasione per la digressione sull'orientalismo, da una poesia del Giusti, già distintosi per originalità nel cantare, come visto, un mascherone di pietra, non ci si può attendere di meno. Non c'è pericolo di restare delusi dato che la poesia *Sotto una caricatura di don Tommaso Corsini* (Tav. n. XXX) fornisce lo spunto per trattare un genere finora tralasciato, quello

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ A. MAFFEI, *Studi poetici*, Milano, Per Antonio Fontana, 1831, p. 39, 41, 43, 55.

dell'immagine sarcastica. Tommaso Corsini nasce nel 1767 a Firenze, primogenito del principe Bartolomeo e di Maria Felice Colonna Barberini²⁸⁰. Dopo aver ricoperto varie cariche istituzionali, fra le quali ciambellano alla corte di Pietro Leopoldo e membro del Senato dell'Impero a Parigi, Corsini entra nelle grazie di Napoleone che allunga la lista delle sue onorificenze con i titoli di: conte dell'Impero, Ciambellano imperiale e Ufficiale della Legion d'Onore. Corsini vede in Napoleone un'occasione di rinascita per l'Italia, ma, al momento della restaurazione del granducato torna al suo lavoro di Ciambellano. Il culmine della sua carriera lo raggiunge nel 1818 quando è nominato senatore di Roma da parte di Pio VII. Nonostante il fastoso rituale di insediamento, egli mantiene la carica solo un anno per poi ritirarsi a vita privata. Quella che doveva essere una tranquilla pensione si rivela tuttavia una parentesi dato che Corsini torna sulla scena pubblica con l'elezione di Pio IX. Dopo aver contribuito alla riorganizzazione amministrativa dello Stato Pontificio, grazie alla possibilità di far parte del Consiglio di Stato e della Consulta, concessagli da Pio IX, Corsini muore infine nel 1856. La maggior parte delle raffigurazioni caricaturali si situano a cavallo tra gli anni trenta e quaranta e concentrano il tocco ipertrofico sulla mole di medaglie che gli ricopre la giacca, sugli spessi basettoni scuri, sul naso dalla forma uncinata e, soprattutto, sull'espressione davvero poco arguta. I motivi di un così scarso consenso sono essenzialmente due: la fortuna di provenire da una famiglia nobile che gli ha permesso di occupare cariche prestigiose nonostante un carattere e un'intelligenza discutibili e l'opportunismo politico.

Questa eteroclita
Strana figura
È una patrizia
Caricatura;
Una serotina
Coglia sdentata;
Un mostro giovane
Di vecchia data;
Un illustrissimo
Di quinta-essenza
Che acquistò titolo
Coll'indulgenza;
Quando al Paraclito
Venne in idea

²⁸⁰ G. GORGONE, *Il salotto delle caricature*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1999, pp. 112-114.

Fare un pontefice
Di nome Andrea
E dei cattolici
Ceder la briglia
A un abatucolo
Della famiglia.²⁸¹

L'irresistibile poesia di Giusti è un concentrato di sarcasmo e ironia che sbeffeggia a livello fisico e morale Corsini. Le feroci quartine di senari e quinari non solo ritraggono il principe come un uomo vanesio e insolente ("coglia"²⁸²), brutto e dai modi senili fin da giovane, ma non risparmiano neppure chi lo ha sostenuto sfoggiando un preciso ancoramento alla contingenza storica non così frequente nei testi efrastici.

Dato che finora i crismi dell'originalità sono spettati più all'opera d'arte che alla lirica, è indispensabile citare l'unico caso riscontrato di poesia efrastica in dialetto, il *Brindisi* composto da Tommaso Grossi in milanese. Come se la scelta linguistica non bastasse a distinguerlo, questo è anche il primo caso comprovato incontrato fino ad ora di precedenza cronologica del testo rispetto al manufatto artistico. In realtà l'*Autoritratto* (Tav. n. XXXI) non è ispirato direttamente dalla lirica, come invece accadrà in esempi che si analizzeranno successivamente, ma entrambi i prodotti artistici nascono in collegamento con un evento quale la cena organizzata nel 1824 da Molteni per celebrare la guarigione di Hayez. In quell'occasione Grossi recita il suo *Brindisi* nel quale, oltre ad elogiare il talento e la personalità del festeggiato, ringrazia Molteni per averlo invitato pur non essendo "né comitent, né artista"

[...] Checco, e me inchini al so talent
Ch'el sa dà ai quadre quella poesia,
Quella grazia, quel foeugh, quel sentiment,
Quel fin, ma natural, de la passion
Che 'l te par vera, che 'l te fa magon,

E con tutt quest l'è affabel, a la man,
Nol se dà ton, el tend a fa i fatt soeu,
Lontan de intrigh, insomma un marzapan,
Propri quell che se dis on bon fioeu;

²⁸¹ G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 332.

²⁸² Il termine può riferirsi anche alle ghiandole genitali maschili.

E l'è de giust se tutt ghe voeuren ben,
E ghe fann largo come a un car de fen.²⁸³

L'ironia dell'ultimo verso non tragga in inganno, la lode del Grossi è sincera e, semmai, il tono è perfettamente in linea con l'aperta familiarità che traspare dalla tela. Questa, quasi certamente nata come ricordo di quella sera dato che la stesura occupa gli anni dal 1824 al 1827, è considerata la versione romantica e *biedermeier* della *Cameretta* portiana di Giuseppe Bossi, simbolo della città meneghina durante il neoclassicismo. La particolarità con la quale Hayez si ritrae ha reso ardua l'identificazione del dipinto, risolta solo in corrispondenza della mostra dedicata al pittore veneziano allestita nel 1983. Hayez, influenzato dalla ritrattistica nazarena, celebra l'orgogliosa libertà artistica attraverso una raffigurazione inedita, simboleggiata soprattutto dagli occhiali tondi mai più riproposti. Alla sua destra Hayez pone Molteni, con il cilindro, e Grossi, l'unico letterato e, per questo, senza copricapo, entrambi di profilo con lo sguardo rivolto verso il veneziano. Sulla sinistra, provvisti dello stesso berretto di Hayez, si riconoscono Migliara, di tre quarti, e il più maturo Palagi, l'unico rivolto verso l'osservatore insieme al veneziano. Le lunghe basette dei cinque personaggi e la vicinanza anche fisica, trasmettono il forte legame affettivo e intellettuale che li unisce, realizzando l'intento figurativo dell'autore di fissare l'*esprit* di una serata speciale.

Per concludere la riflessione sui testi efrastici con approccio 'narrativo' se ne è scelto un altro del Giusti che gode della particolarità di essere dedicato a un'opera non contemporanea ma risalente a vari secoli addietro, almeno come origine (Tav. n. XXXII). L'estesa ode in versi danteschi redatta nel 1841 nasce *Nell'occasione che fu scoperto a Firenze il vero ritratto di Dante fatto da Giotto*.

Giotto fra gli altri ritrasse, come ancor oggi si vede, nella Cappella del Palagio del Potestà di Firenze, Dante Alighieri, coetaneo ed amico suo grandissimo e non meno famoso poeta che si fusse ne' medesimi tempi Giotto pittore.²⁸⁴

²⁸³ T. GROSSI, citato in M. GOZZOLI, F. MAZZOCCA, *Hayez*, cit., n.177, p. 330.

²⁸⁴ G. VASARI, *Le Vite*, Trieste, Sezione letterario artistica del Lloyd austriaco, 1862, p. 101. Si rimanda anche a P. BAROCCHI, *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medioevo 1840-65*, Firenze, Spes, 1985.

Basandosi sulla testimonianza vasariana molti intellettuali premono perché le autorità fiorentine diano inizio alla ricerca che è tuttavia presa sul serio solo da tre stranieri: il pittore dantista Seymour Kirkup, l'avvocato Aubrey Bezzi e il dantista statunitense Enrico Wilde. L'offerta dei tre di finanziare i lavori colpisce l'orgoglio dei fiorentini tanto da indurre il marchese Paolo Feroni, artista, patriota e, più tardi, direttore della Galleria, a formulare una controfferta nel giugno del 1839. Feroni intende avvalersi della collaborazione di Bezzi, dello scultore Bartolini e del pittore Antonio Marini. In seguito al rinvenimento, da parte di quest'ultimo, di una figura angelica nella Cappella, l'amministrazione fiorentina rivendica l'autorità sulle ricerche, istituendo una deputazione di cui fanno parte anche Feroni e i suoi collaboratori. Nel luglio 1840 finalmente si ha il rinvenimento del ritratto di Dante, che avvia una serie di progetti di riqualificazione della Cappella e del Palazzo in generale. La notizia del ritrovamento si diffonde velocemente tanto che la Cappella è citata in riviste, manuali d'arte e guide turistiche mentre le riproduzioni litografiche dell'immagine di Dante invadono l'Europa, soprattutto l'Inghilterra, aumentandone la fama. Il recupero dell'effigie di una delle massime glorie italiane, oltretutto impegnata e perseguitata politicamente, assume in questi anni movimenti valenze che superano quella già rilevante artistica. L'affioramento del ritratto del Poeta è visto come un segno di buon auspicio per le sorti della penisola e, di conseguenza, ogni partecipazione straniera, dall'iniziativa di Kirkup alla presenza di Aubrey Bezzi, viene minimizzata. La nuova edizione vasariana del 1846 edita da Le Monnier menziona l'evento ma solo nella pubblicazione successiva del 1878 Gaetano Milanesi citerà gli interventi stranieri. A passare sotto silenzio è soprattutto il dibattito sulla qualità del restauro operato da Marini esposto sapientemente in una lettera indirizzata da Kirkup a Cavalcaselle e pubblicata sul «The Spectator» l'11 maggio 1850. Nella missiva l'autore denuncia il danno provocato da Marini, forse estraendo un chiodo, all'occhio sinistro dell'Alighieri. Kirkup prosegue descrivendo nei minimi dettagli una riproduzione dell'originale che ha eseguito in segreto su un esemplare del *Convivio* per inviarla a Gabriele Rossetti. Cavalcaselle condivide pienamente la riflessione di Kirkup e lo elogia per aver conservato l'unica testimonianza sulle originarie condizioni dell'immagine prima del nefasto restauro di Marini. Tali istanze non sono minimamente prese in considerazione all'interno delle mura fiorentine e, anzi, Marini si occuperà del restauro della Cappella Peruzzi nel

1841 e sarà imitato a livello tecnico da Gaetano Bianchi nei lavori alla Cappella Bardi nel 1853. Il *Convivio* di Kirkup sarà acquistato nel 1871 dal colonnello Gillum che lo invierà a Villari nel 1908 affinché lo consegni al Museo dove rappresenta l'unica prova della lunga *querelle*. In una lettera del 13 agosto 1840 a Matteo Trento Giusti dichiara che il fine della sua ode è quello di censurare i “vandali paesani” che hanno nascosto “i volti venerandi dei nostri antichi sotto le pennellate di un imbianchino”²⁸⁵. La poesia sfrutta il recupero del ritratto come occasione per rivolgersi direttamente a Dante immaginando la sua nostalgia per il “loco natio” e la “mestizia” per le attuali condizioni delle “terre d’Italia tutte piene di tiranni”²⁸⁶. I riferimenti all’effigie sono quasi impalpabili, la lirica si propone piuttosto come compendio della biografia e dell’opera dantesca tanto da citarne dichiaratamente fatti e versi.

Io, che laudarti intendo
Veracemente [...]
Prendo
La tua loquela a farti manifesto.
[...]Lascia ch’io venga in piccoletta barca
dietro il tuo legno [...]
Libertà va gridando ch’è sì cara²⁸⁷

Il tono ossequioso dovuto al fatto di ritrovarsi al cospetto di Dante si trasforma, man mano che la rabbia cresce, in quello feroce e carnale tipico di Giusti che non risparmia nemmeno duri strali contro la Chiesa.

La gente che dovrebbe esser devota,
Là dove Cristo tutto di si merca,
Puttaneggiar co’ regi al mondo è vista²⁸⁸

²⁸⁵ G. GIUSTI, *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1863, I, p. 272.

²⁸⁶ G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 107, 108, 111.

²⁸⁷ Ivi, pp. 110-111. Altri riferimenti danteschi sono: “vita nuova”, “selva selvaggia”, “volo” (p. 108) e “L’amor che muove il sole e l’altre stelle” (p. 113).

²⁸⁸ Ivi, p. 112.

Nondimeno il testo si chiude con un afflato di speranza, basato sulla grandezza del personaggio che l'ha mosso, questa stessa grandezza ritornerà, addirittura sproporzionata rispetto alle dimensioni della Cappella, nell'incisione, raffigurante Giusti di fronte al ritratto, a commento del carne nell'edizione delle *Poesie* del 1881.

2. *L'immagine addomesticata attraverso l'elogio*

La scoperta del ritratto dell'Alighieri accresce la fortuna del tema dantesco che viene scelto, ad esempio, come soggetto del gran premio di pittura a Brera nel 1845. Ad aggiudicarsi la vittoria, grazie alla vasta tela intitolata *Dante e Frate Ilario*, è l'appena diciannovenne Bertini, che si guadagna il ruolo di ideale erede di Hayez al quale, infatti, succederà nel 1860 alla cattedra di pittura all'Accademia. Prima della promozione Bertini si misura ancora con il soggetto che lo ha lanciato eseguendo un'ampia vetrata, *Il trionfo di Dante* (Tav. n. XXXIII), presentata con caloroso successo all'Esposizione Universale londinese del 1851. Sulla spinta di una pubblica raccolta di firme l'opera sarà successivamente acquistata per trovare collocazione alla Pinacoteca Ambrosiana mentre una replica, in scala minore, è ammirabile nella splendida cornice del 'Gabinetto bisentino' del Museo Poldi Pezzoli. Uno dei commenti più completi e in grado di delineare la valenza di un manufatto eccelso sotto il punto di vista tecnico e formale è quello di Ignazio Cantù.

Il giovine Bertini, migliorando sempre più l'arte paterna e avita, succhiato a Roma l'amore e il gusto del bello, segnava quest'epoca artistica con un gran lavoro: Dante e varie scene della sua divina commedia. È l'opera più bella, più commovente che sia stata commessa alla lucida superficie del vetro. Traeva la moltitudine milanese a veder questa affettuosa rappresentazione del più gran poema e del più gran cantore italiano, e ammiravano come un giovane poco oltre i vent'anni avesse saputo interpretarlo così potentemente. Anche a Londra il lavoro del giovine milanese

arrestava la comune ammirazione, e Blanqui con semplice, ma entusiastico aggettivo lo chiama vetro stupendo! Così l'Italia aveva mandato a gareggiar nobilmente un saggio dell'arte italiana rinata coi saggi che vi mandò la fabbrica di Parigi o quella ancor più meravigliosa di Monaco.²⁸⁹

Il tono fiero di Cantù non solo esprime l'orgoglio italiano di essere all'altezza del resto dell'Europa in uno degli ambiti più esigenti della produzione artistica, ma evidenzia anche il fondamentale balzo creativo di Bertini che abbandona la procedura integrativa del padre Giovanni e del fratello Pompeo a favore di una modalità creativa in senso stretto. L'accento conclusivo di Cantù a Monaco è tutt'altro che casuale dato che una delle influenze convergenti nella vetrata dantesca è proprio quel purismo monacense che Bertini ha conosciuto grazie all'amico Maffei, da anni convinto promulgatore di un più diretto contatto artistico fra i due paesi. Nel *Trionfo di Dante*, tuttavia, si scorgono anche le orme dei percorsi artistici di Hayez e di Vela. Il naturalismo purista che ha partorito le figure allegoriche della *Malinconia*, della *Meditazione* e della *Desolazione*, protagoniste del decennio appena trascorso, si incarna in Matelda e Beatrice, raffigurate ai due lati dell'Alighieri²⁹⁰. Sono soprattutto le due donne, più che la Vergine o i vari episodi della Commedia, a catalizzare l'attenzione emotiva di Maffei durante la stesura del sonetto *A Giuseppe Bertini quando recava alla Esposizione di Londra l'apoteosi di Dante da lui smaltata sul vetro*. Sulla scia della lettura nazionalistica offerta da Cantù, la carica spirituale di Beatrice e Matelda si trasfonde nella linfa patriottica di un'Italia indomita.

E nel mezzo raggiar quella severa
Fronte che l'universo in sé comprese.
Miracolo dell'arte! Or va! Lo addita
Al superbo Britanno, e digli: Esangue
È la mia patria per crudel ferita,
Ma non estinta²⁹¹

²⁸⁹ I. CANTÙ, *Gli artisti italiani all'Esposizione di Londra*, «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit., a. XIII, pp. 108-109.

²⁹⁰ L'imponente struttura allegorica sarà sciolta, qualche anno più tardi, dall'esegesi di Camillo Boito. Si veda C. BOITO, *Gli artisti italiani contemporanei. G. Bertini pittor milanese*, Estratto de «il Politecnico parte letteraria», Milano, 1866, pp. 4-5.

²⁹¹ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 120.

Maffei, oltre ad elogiare la maestria della vetrata, della quale sa discernere con cognizione di causa le varie influenze artistiche che egli stesso ha contribuito a diffondere o a difendere, concentra l'intera presenza dantesca nella fronte, un particolare anatomico che aveva colpito anche Giusti ("fronte austera"²⁹²). L'impeto nazionalistico affida all'oggetto artistico un compito ben preciso, quello di dimostrare all'Europa, attraverso l'altissimo nucleo morale della figurazione dantesca, che il popolo della penisola, per quanto straziato dall'occupazione e dalle lotte, non ha intenzione di arrendersi e, anzi, proprio nella rilettura dell'ancora attualissimo messaggio libertario dantesco, trova nuova linfa. Il sonetto maffeiano è il più adatto gradino di passaggio tra le precedenti coppie ecfrastiche esaminate che utilizzavano uno solo dei tre approcci descrittivi ('reazione emotiva', 'traduzione' o 'narrazione') e quelle che seguono, definite 'miste' perché combinano due o tre degli stessi. Prima, però, di analizzare i casi 'misti', è necessario riflettere su un sottoinsieme della 'reazione emotiva pura' che, per comodità, ho chiamato 'reazione emotiva finta o di maniera'. L'appellativo non vuole essere dispregiativo ma intende mettere in luce le discrepanze rispetto alla 'reazione emotiva pura'. Mentre in quest'ultima, infatti, l'attenzione del poeta è tutta concentrata sulle emozioni provocategli dalla visione dell'immagine, in quella 'finta o di maniera', l'opera è quasi ignorata, diventando pretesto per la lode all'artefice che assurge a reale fulcro del testo ecfrastico. Il sonetto maffeiano si pone a metà tra i due tipi di 'reazione emotiva', non tanto per il fugace riferimento alla vetrata, quanto per la genuinità dell'afflato poetico.

Qualche pagina addietro, trattando la moda orientalista, si sono citate le figure bibliche dipinte da Hayez, fra le quali si annovera anche *Rebecca*. Quest'ultima appartiene a quella serie di opere prodotte fra gli anni trenta e quaranta dove i tratti caratteristici hayeziani, quali la ricerca del bello e l'esercizio stilistico, si fondono con l'influenza del purismo monacense che agisce nella direzione di una più asciutta essenzialità formale. Tuttavia il pittore veneziano non rinuncia mai al modello fisico di partenza e proprio in questo intransigente attaccamento alla realtà risiede l'autenticità psicologica che vivifica le figure ritratte. A testimonianza del lavoro stilistico di questi anni ci sono le due versioni della *Rebecca*, la prima, su

²⁹² G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 108.

commissione di Gaetano Taccioli, esposta a Brera nel 1847 e oggi dispersa, e la seconda, *Rebecca al pozzo*, datata 1848. Le due prove, benché ispirate al medesimo modello iconografico, si distinguono per molte varianti: il paesaggio, l'inclinazione della testa, la posizione del braccio destro, appoggiato sul seno per tenere su la veste nella prima, disteso con la mano che impugna la fune nella seconda, il panneggio più pesante nella seconda prova, nella quale anche il velo che cinge il capo è più stretto, per non parlare dell'espressione del volto nella quale è compendiata l'accresciuta maturità stilistica della seconda *Rebecca*. Sull'*Album* dell'Esposizione del 1847, l'incisione della prima *Rebecca* (Tav. n. XXXIV), unica testimonianza rimasta del dipinto, è accompagnata da un lungo carme in ottave di settenari, ottonari ed endecasillabi di Giovanni Gallia. Due ottave sono dedicate alla vicenda biblica della protagonista, colta proprio al bivio che muta per sempre la sua vita cioè quando, mentre è intenta ad attingere l'acqua al pozzo, viene avvicinata da Arram, il servo a cui Abramo ha affidato il compito di cercare una moglie per il figlio Isacco. Dopo aver presentato Arram alla sua famiglia, Rebecca sceglie di seguirlo. Alla fine di un lungo periodo durante il quale fatica a rimanere incinta, Rebecca, seppur in seguito a una gravidanza difficile, partorisce due gemelli: Esaù e Giacobbe. I rapporti tra i due fratelli, discordi già nel grembo materno, raggiungono il momento di massima tensione quando Rebecca aiuta il prediletto Giacobbe ad usurpare la benedizione paterna che sarebbe dovuta spettare ad Esaù, il quale, tuttavia, la vende in cambio di una zuppa. Rebecca è considerata la progenitrice sia del popolo ebreo, attraverso Giacobbe, sia di quello romano, mediante Esaù e i diverbi che costellano la vita dei due fratelli prefigurano gli scontri fra i due popoli. Due ottave su quindici, tuttavia, non sono molte, le restanti sono un eccellente compendio dei *topoi* propri della categoria della 'reazione emotiva di maniera': il primo è quello riguardante la creazione artistica, prodotto del trasmigramento dell'immagine dalla mente dell'artista alla tela. L'elogio dell'artefice insiste sull'ispirazione superiore che ha guidato anche i dipinti precedenti e quindi Gallia cita *I profughi di Parga*, *Moriamur pro rege nostro Maria Theresia*, *Cristo Morto* e *La sete dei crociati*. Suddetto elenco ha una funzione amplificatrice della lode al pittore e si sposa con la professione di modestia del poeta ("La mia parola è muta"²⁹³). Fin qui il testo, fatta

²⁹³ G. GALLIA, *Rebecca, quadro di Francesco Hayez*, in «*Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*», cit., 1847, p. 30.

eccezione per l'enumerazione dei lavori dell'artista, in un crescendo dal tono pubblicitario, non ha fornito elementi particolarmente originali, senonché l'ultima ottava si riscatta ampiamente.

E tu di eterni lampi
Vesti mille fantasmi e mille forme,
Spirto possente, e stampi
Di vita ovunque e affetto immortali orme;
Con magistero ignoto
Pensier dipingi e moto,
Vivi già mille vite, e puoi te stesso
Mirare in mille simulacri espresso.²⁹⁴

Non solo la sfera spirituale-ispiratrice, ma anche quella terrena-creatrice ha caratteristiche divine, infatti il potere dell'artista di produrre la vita e renderla eterna lo rende un semidio classico o, vista l'ambientazione del dipinto, un angelo. Come sostiene Mario Specchio, "la 'figura' è la modalità entro la quale l'effimero si sposa al duraturo, il movimento alla stasi, la vita alla morte" e ancora che il lavoro dell'artista "sottrae al divenire la 'cosa' trasformandola in *KunstDing*, cosa dell'arte"²⁹⁵. Gallia prosegue e verbalizza un concetto fin qui inedito, l'artista, non solo crea la vita ma la interpreta anche, per dipingere o scolpire l'artefice deve immedesimarsi nei personaggi, proprio come fanno gli attori. Il nucleo teatrale e moltiplicatorio dell'opera d'arte non è solo un'opportunità per l'artista ma anche una necessità affinché il prodotto sia il più possibile autentico e vivo. Il manufatto artistico, dunque, rimane come testimonianza dell'esercizio di possesso del sé e di appropriazione di un altro sé operato dall'artista. La tela si pone come il fantasma di un lavoro psicologico compiuto da Hayez nella solitudine del suo *atelier*, come i bagliori di un'interpretazione teatrale di matrice tutta privata che, allo stesso modo di una stella estinta il cui splendore continua ad essere visibile ad anni luce di distanza, si propaga nell'infinito del tempo e dello spazio. Il riconoscimento della differenza e l'avvicinamento a mezzi propri di un'altra forma artistica, basi dell'ecfrasi, coinvolgono quindi ancor prima l'arte figurativa stessa che, per dare

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ M. SPECCHIO, *Prefazione a R. M. RILKE, Lettere su Cézanne*, cit., p. 8 e 12.

l'illusione della realtà, deve guardare a ciò che più di ogni altra cosa pare somigliarle, ovvero il teatro. Tale riflessione non potrebbe trovare un interprete più preciso di quell'Hayez famoso per l'attenzione filologica e l'accurata documentazione bibliografica che fa precedere alle esecuzioni dei suoi dipinti.

Immagini, pensieri
Discesi a te dal ciel
Son Bice, l'Alighieri,
Giotto, Caino, Abel.²⁹⁶

Se non fosse che Hayez non ha mai dipinto alcuno dei personaggi sopra menzionati si potrebbero attribuire ancora questi versi a Gallia, essi appartengono invece a Borghi, il cui *Inno* correda l'incisione dell'*Innocenza* (Tav. n. XXXV) di Giovanni Duprè sulle *Gemme* del 1848. Duprè esordisce sei anni prima all'esposizione accademica fiorentina con l'*Abele morente* che sconvolge gli addetti ai lavori, increduli di fronte al raggiungimento di vette così alte di espressione formale da parte di un esordiente autodidatta²⁹⁷. L'*Abele* riapre il dibattito tra gli 'idealisti' e Bartolini, il quale, non solo ha elargito preziosi consigli durante la composizione dell'opera, suggerendo di aprire le dita della mano sinistra, originariamente chiuse in un pugno, ma la difende anche perché creata "da un giovane che non sapeva nulla né di Fidia, né di Alcamene, né di altri, che non aveva respirato l'aria afosa dell'Accademia, e che affidatosi alla bella natura l'aveva copiata con fedeltà e amore"²⁹⁸. La polemica monta fino a concretizzarsi nell'accusa che l'*Abele* sia, in realtà, un calco e, per provarla viene convocato il modello di Duprè. Nonostante la testimonianza del ragazzo, accusato di essersi venduto per un fiasco di vino, i detrattori si ricredono solo al momento delle misurazioni quando, data la discrepanza fra le proporzioni originali e quelle della statua, appare evidente che Duprè ha ingentilito il reale, affusolando le membra, in accordo con il *diktat* del maestro del 'bello naturale'.

²⁹⁶ G. BORGHI, *L'Innocenza*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. IV, 1848, p. 38.

²⁹⁷ E. SPALLETTI, *Giovanni Duprè*, Milano, Electa, 2002.

²⁹⁸ G. DUPRÈ, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., vol. I, p. 589.

Come doveva succedere a chi era ispirato dall'esempio dell'originalissimo Bartolini, egli fu tra' primi a far venire in gran voga il culto dello schietto vero, ma fu anche tra i pochissimi che, guidati da ciò che si direbbe istinto estetico, sanno cogliere la bellezza decorosa del vero, senza tener conto delle sue grette minutezze, che sono incompatibili coll'arte.²⁹⁹

L'*Abele morente* è presentato all'Esposizione parigina del 1855 dove è elogiato da un discorso così appassionato di Luigi Calamatta da condurre l'opera alla medaglia d'oro della prima classe. Il fatto sorprende il Duprè stesso perché, è vero che l'incisore Calamatta è il rappresentante degli scultori italiani nella giuria internazionale ma visitando lo studio di Duprè qualche anno addietro, lo aveva giudicato scarso e presuntuoso. Calamatta mette da parte il gusto personale e, in forza dell'orgoglio patriottico in terra straniera, esalta le doti di Duprè e, soprattutto, l'influenza di Bartolini. Quest'ultimo, infatti, è stimato in terra francese sia perché ha frequentato l'*atelier* parigino di David sia per il rispetto degli schemi neoclassici ancora importanti oltralpe e frequentati da Ingres, amico di Bartolini.

L'ascendenza dell'autore della *Pregiera del mattino* si nota anche nell'*Innocenza*, terminata in creta già nel 1846, commissionata in marmo dal principe Costantino di Russia alla fine dello stesso anno e inviata a S. Pietroburgo nel 1852. Le forme virginali della ragazza sono avvicinabili a quelle del coevo gesso bartoliniano del *Voto dell'Innocenza* ma, soprattutto nel modello in gesso dell'*Innocenza*, si nota un tentativo di andare oltre le istanze del maestro. Mentre, infatti, nella copia in marmo le forme sono severe e compassate, in quella in gesso la naturalezza prende il sopravvento concentrandosi nel busto, nei glutei e soprattutto nel particolare, sconveniente in ottica purista, della veste increspata sul ventre. L'*Innocenza* rispecchia a pieno titolo il tratto tipico delle sculture presentate in questa prima fase delle *Gemme*, ovvero la valenza allegorica. Nell'*Inno* di Borghi, tuttavia, non v'è traccia della fragilità espressa dalla statua, ignorata dal poeta, il quale nelle ottave dallo stile classicheggiante, prima tenta senza troppa convinzione un dispiegamento narrativo della figura simbolica per poi concentrarsi sulla lode alla scultura.

²⁹⁹ G. ROVANI, *Le tre arti*, cit., vol. II, p. 195.

Restando in tema di ‘innocenza’ e di testi scarsamente originali si cita ora l’epigrafe composta da Maffei per la statua intitolata *Preghiera dell’Innocenza* (Tav. n. XXXVI) scolpita da Emilio Santarelli nel 1861. L’opera raffigura una giovinetta inginocchiata in atto di pregare e anche per questo Maffei la paragona a “un’angioletta”³⁰⁰. L’ottava di endecasillabi include il *topos* dell’immagine divina che, però, vira negli ultimi due versi nel motivo del riscatto nazionale. Quest’ultimo è comprensibile dato l’anno di composizione dell’opera e, tuttavia, come capita spesso, il poeta legge nell’immagine significati quantomeno discutibili.

A differenza della prima, nella seconda fase delle *Gemme* le opere di scultura presentate offrono una più calda seppur modesta sensualità, come ad esempio *La sposa dei sacri cantici* (Tav. n. XXXVII) di Gaetano Motelli.

Non era senza pregio la Sposa dei sacri cantici del fu Gaetano Motelli. Coloro che l’accagionavano d’espressione troppo lasciva, mentre la dovrebbe avere il puro sentimento di una mistica rappresentanza che aborre da ogni sensualità, ne incolpino piuttosto il vecchio Ebreo che, assuefatto a trastullarsi con un migliaio di figliuole d’Eva, fra regine e concubine, volendo, come affermano i commentatori della Bibbia, celebrare gli amori dell’anima con Dio, o della Chiesa con Cristo, usò tale linguaggio da digradarne, non dico le affettate dolcezze erotiche del Metastasio, ma rasentare qualche poeta cinquecentista di oscena memoria. Per altro il Motelli, che certo non avrà scolpita la sua statua con la compunzione del Beato Angelico, nel suo peccato di materialità ha complice il Bernini, il quale non meno carnale nell’esprimere l’estasi di santa Teresa che non pertanto si giudica il suo capolavoro. Il male della statua dello scultore lombardo non istà nell’espressione, ma nella poca intelligenza della forma, senza la quale non v’è buona scultura.³⁰¹

Le numerose critiche ricevute dalla statua devono aver motivato l’arringa difensiva di Palma sulle *Gemme*. L’articolaista ribatte all’accusa mossa all’artista della scelta di un tema abusato dato che “se ha cuore e fantasia, saprà egli come trarsi d’imbarazzo e darti non già una copia sbiadita, una seconda edizione, per dir così, del tema tolto a riprodurre ma un vero lavoro originale”³⁰². Dopo aver elogiato le infinite possibilità

³⁰⁰ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 350.

³⁰¹ *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861*, vol. III, *Relazioni dei giurati classi XIII a XXIV*, cit., p. 310.

³⁰² S. PALMA, *La sposa dei sacri cantici*, in *Gemme d’arti italiane*, cit., a. IX, 1856, p. 27.

ricreatrici dello sguardo artistico, Palma dimostra a livello pratico come la prova di Motelli sia molto diversa dal precedente illustre di Cincinnato Baruzzi, il quale “volle darci l’immagine dell’estasi tranquilla d’una donna che basisce d’amore”³⁰³. Motelli, al contrario, “si studiò di rendere lo stato d’esaltamento e di ardore voluttuoso”³⁰⁴ disinteressandosi del sottotesto mistico e allegorico, per attenersi al significato letterale delle parole dell’autore del *Cantico dei cantici*. In realtà, benché l’intento di Palma sia di difendere l’autore, finisce quasi per denigrarlo, soprattutto quando adduce il motivo della sopramenzionata scelta esecutiva ai “mezzi limitati [della] scultura”³⁰⁵. L’articolista mostra, comunque, di aver colto sia l’originalità della *Sposa*, racchiusa nell’espressione beata e sognante, nelle braccia intrecciate a metà tra il pudico imbarazzo e il desiderio di simulare l’abbraccio dell’amante, sia la fedeltà alla versione biblica dato che la ragazza è posta a sedere all’ombra di un melograno, di cui si scorgono i frutti per terra, come vuole la tradizione. Di questo e dell’elogio del nudo e del pannello non v’è traccia nel sonetto di Francesco Scalfi sull’*Album* dell’Esposizione milanese del 1854. Data l’assenza dell’incisione, e di un contributo in prosa sarebbe lecito aspettarsi dalla poesia una riflessione di spessore. L’aspettativa è, però, disattesa perché il carne è una scialba lode a Motelli, preceduta dal dovuto riferimento al referente veterotestamentario e da due versi, calzanti ma esigui nell’economia del sonetto, nei quali si concentra lo spirito della scultura.

Tocca nell’alma da divino affetto,
Languente in atto pel desío del core³⁰⁶

Un altro sonetto, composto da un’allieva di Maffei, Francesca De Lutti, è dedicato a una delle molteplici raffigurazioni della *Madonna Addolorata* (Tav. n. XXXVIII) create dall’artista bolognese Guido Reni, vissuto fra il 1575 e il 1642³⁰⁷. L’amicizia fra la famiglia De Lutti e Maffei si approfondisce soprattutto dal 1851 quando, in seguito alla separazione dalla moglie Clara, il poeta e traduttore trentino si stabilisce

³⁰³ Ivi, p. 28.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ F. SCALFI, *La sposa de’ sacri cantici*, in *Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*, Milano, 1854, p. 121.

³⁰⁷ D. S. PEPPER, *Guido Reni: l’opera completa*, Novara, Istituto geografico de Agostini, 1998.

a Riva del Garda. Il trasloco, “cosa noiosissima”³⁰⁸, si rivela particolarmente laborioso a causa della vasta collezione artistica che Maffei pretende di trasferire nella casa presa in affitto. Nel testamento del 10 luglio 1852 Maffei sceglie di destinare quasi tutta la collezione alla famiglia De Lutti che lo ha ospitato ed ha finito per diventare la sua famiglia adottiva³⁰⁹. Nelle rettifiche al testamento del 10 gennaio 1869 Maffei precisa soltanto la possibilità che, in caso di rifiuto o di estinzione della linea maschile della famiglia beneficiaria, la raccolta d’arte passi alla città di Riva. Quest’ultima, per quanto vivace, conta appena 1840 abitanti al momento del trasferimento di Maffei, il quale finisce quindi per suscitare un discreto clamore tanto che il podestà inserisce il fatto tra gli avvenimenti forniti a Agostino Perini nel 1852 per la compilazione della *Statistica del Trentino*.

Corse due settimane dacché mi sono sempre affaccendato nel rendere confortabile il mio (e spero nostro) casino, oggetto d’una insistente curiosità, giacché questi buoni Rivani non conoscono né quadri, né rococò, tranne quell’eterno di casa Formenti e il Cristo in Croce dell’Inviolata.³¹⁰

Negli anni trascorsi a Riva la fama di Maffei tra i giovani letterati emergenti si diffonde ma Francesca De Lutti rappresenta, non solo un’allieva, ma anche una figlia acquisita tanto da raccomandarla all’editore Le Monnier nel 1858. Il sonetto della poetessa è pienamente debitore al maestro sia a livello stilistico sia tematico. Il *topos* dell’immagine divina occupa quasi tutto il testo, illuminato dall’immagine d’ascendenza secolare del pianto che dagli occhi “converse amaramente in un ruscello”.

Se dolor sì profondo, e pur sì bello,
Passa ogni altro dolor, qual meraviglia
Che un angelo guidasse il tuo pennello?³¹¹

³⁰⁸ Lettera di A. MAFFEI a A. Gazzoletti del 1851 in E. BROL, *Lettere di A. Gazzoletti a A. Maffei (1837-1866)*, Trieste, 1937, p. 18.

³⁰⁹ F. MAZZOCCA, *Le disposizioni testamentarie di Andrea Maffei e l’Inventario della collezione*, in *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 130-143.

³¹⁰ Ivi, p. 22.

³¹¹ F. DE LUTTI, *Novelle e liriche*, Firenze, Le Monnier, 1862, p. 349.

Nell'encomio dell'ultima terzina si può rilevare un concetto importante di evidente derivazione religiosa dato anche il tema dell'effigie, la sofferenza che trova un senso nell'ottica escatologica può riscontrarlo anche in quella figurativa. Un altro sonetto della stessa Francesca De Lutti, *A Luigi Sacco per ritratto di persona estinta*, è dedicato al dipinto in cui compare anch'ella, in compagnia del fratello Vincenzo e della sorella Maria in piedi (Tav. n. XXXIX). L'opera si distingue per la grande attenzione ai particolari, quali soprattutto le trine dei colletti e delle maniche e la resa espressiva dei volti, ma è mancante della firma e della data. Sacco è uno degli artisti che frequenta abitualmente la famiglia De Lutti e il salotto letterario promosso da Francesca e Vincenzo, autore della partitura per l'opera *Berengario d'Ivrea*, con libretto di Gazzoletti. L'arco temporale all'interno del quale si potrebbe ascrivere la composizione del dipinto è dunque piuttosto vasto dato che i contatti con i De Lutti occupano almeno gli anni fra il 1852 e il 1868, tuttavia le curatrici del catalogo *Il secolo dell'impero* propongono un'ipotesi interessante³¹². La presenza di Maria nel quadro sembra retrodatare la sua stesura a prima della morte, avvenuta nel 1860. Tuttavia, ammettendo che non esista un altro ritratto raffigurante un defunto di casa De Lutti e che, quindi, il sonetto si riferisca alla tela in esame, le due terzine sottintendono che essa sia stata creata in seguito al lutto dell'effigiato, spostando la datazione almeno fino alla data di pubblicazione della poesia, ovvero il 1862.

Ben sapea che la tua valida mente
 Ritrae con magistero unico e vago
 L'aspetto umano che ti sta presente;

Ma qui dalle virtù, che fêr sì bello
 Lo spirto suo, ne divinò l'immagine,
 E qual fu ne la rese il tuo pennello.³¹³

L'incertezza della data non è però l'unica; un recente restauro ha messo in evidenza, infatti, che la *silhouette* di Francesca è stata pesantemente modificata. Le variazioni hanno riguardato l'acconciatura, l'incarnato, più scuro rispetto a quello di porcellana dei due fratelli e l'abito, divenuto nero e allungato per coprire la mano sinistra. La

³¹² G. BELLI e A. TIDDIA, *Il secolo dell'impero*, cit., p. 162.

³¹³ F. DE LUTTI, *Novelle e liriche*, cit., p. 350.

spiegazione proposta è che, in seguito alla scomparsa del marito Giuseppe Alberti nel 1871, Francesca abbia voluto cambiare l'immagine di ragazza in una più adulta e marcata dal lutto.

Di tutt'altro genere è il ritratto di un'anonima signora (Tav. n. XL) eseguito da Giuseppe Sogni perché l'allora professore di elementi di figura all'Accademia di Brera si sbizzarrisce nel ricreare la sfarzosa ambientazione di gusto neosettecentesco. La figura della donna è, infatti, sapientemente inserita in una scenografia brillante, costituita dalla finissima riproduzione delle decorazioni del tavolino e della poltrona, dai vaporosi panneggi delle tende e del vestito, dal lusso floreale che adorna la parete e il pavimento. Nell'opera di Sogni ogni tratto è così marcato da risultare soffocante ma deriva dall'intento adulatorio necessariamente alla moda a quest'altezza cronologica. L'eccesso costumistico e scenografico è, però, avvertito da Maffei che nel sonetto apparso sulle *Gemme* insieme al dipinto contrappone la delicata eleganza della bellezza femminile al barocchismo della veste, mal sopportato dalla donna stessa.

Qual lucido Immortal t'ha manifesti
Così cari e begli occhi all'intelletto?
La fronte, il labbro, l'ondular del petto
Quasi sdegnoso delle ingrate vesti?³¹⁴

Nel testo, benché il poeta elogi la protagonista, questa finisce per essere identificata con la tela stessa e, quindi, per diventare un oggetto. L'anonimia del titolo conferma la tesi appena esposta e dimostra che i versi, peraltro abbastanza generici, sono dedicati al pittore e alle sua capacità di riprodurre la bellezza naturale. Nonostante le capacità di Sogni i ritrattisti più ricercati e quindi facilmente contrapposti, a causa della diversità stilistica, sono Hayez e Molteni.

Se i ritratti del Molteni trovarono il massimo numero di lodatori, 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, che se

³¹⁴ A. MAFFEI, *Ritratto di una signora*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. I, 1845, p. 49.

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 còrre fiori in giardino: direi a Molteni, effigiatemi per tutti, ed anche pe' miei cari: ad Hayez, ritraetemi, ma solo per chi mi fe' accorta che il cuore ha de' celebri palpiti³¹⁵.

Una delle prove più felici del maestro veneziano è il ritratto della cantante lirica Matilde Branca (Tav. n. XLI), protagonista, insieme alle sorelle Luigia, Emilia, futura consorte di Felice Romani, e Cirilla, famosa pianista, del ricercato salotto del padre Paolo. La commissione del dipinto risale al 1851 quando il marito della cantante, Giovanni Juva, chiede a Hayez un ritratto della consorte che faccia da *pendant* al suo eseguito da Mauro Conconi, uno dei più promettenti allievi di Hayez. La tela si distingue perché inserisce all'interno di elementi tipici della ritrattistica del tempo quali la posa in piedi, di tre quarti, la mano appoggiata a un tavolo e l'abito elegante, un tratto inedito come l'assenza di uno sfondo che rispecchi l'ambiente quotidiano dell'effigiata. Nel dipinto, infatti, la figura della cantante, ritratta con lo sguardo severo, accentuato dal vestito di seta nera, è colta nella penombra di una stanza di cui si percepisce soltanto il fondo neutro di marrone chiaro. Nonostante i toni scuri la tela è tutt'altro che cupa perché sapientemente illuminata dalle cascate di boccoli che incorniciano il viso, dalle labbra disegnate, dalla stola d'ermellino e dai pizzi e merletti che fuoriescono dalla scollatura e dalle maniche. Le ragioni del successo, tardivo in realtà, risiedono nella felice rivisitazione moderna della ritrattistica tizianesca, in questo caso il riferimento è all'*Uomo col guanto*, e nella straordinaria capacità hayeziana di scandaglio psicologico. In un inaspettato ribaltamento della situazione iniziale, il quadro ha finito per 'oscurare' l'effigiata perché è emblematico della classe agiata lombarda di metà secolo, immersa in uno "spleen cattolico e austriacante"³¹⁶. L'unico a notare il capolavoro hayeziano, liquidato da Tenca nel 1851 e meritevole di appena una nota del Gautier nel 1855 a

³¹⁵ G. SACCHI, *Esposizione di Belle Arti*, in «Il nuovo ricoglitore», Milano, 1829, p. 725.

³¹⁶ C. CASTELLANETA, S. CORADESCHI, *L'opera completa di Hayez*, cit., p. 7.

Parigi, è Maffei, affezionato amico della cantante. La natura intima del rapporto con l'effigiata si desume dal titolo del sonetto, *Ritratto di donna bellissima*, nel quale l'assenza di un riferimento preciso al quadro sottintende che per il poeta è scontato che un appellativo del genere possa riferirsi solo all'amica. Dopo aver riproposto il *topos* dell'ispirazione divina, il poeta chiude il sonetto con il delizioso parallelo tra l'immagine dipinta e quella "quasi da fonte o da cristal riflessa" e soprattutto con la giustificazione della lode al pittore, non solo per la maestria dell'opera ma perché ha regalato a Matilde una bellezza imperitura.

Gli anni, io proruppi, che non posan mai.
Per te chiusero alfin l'ala indefessa.
Angelica beltà, qui non morrai!³¹⁷

Qualche pagina addietro, trattando il tema dell'orientalismo, si è citato il diario di viaggio di Cristina Barbiano di Belgiojoso Trivulzio, le cui parole avevano già fatto presagire una donna estremamente originale. In effetti la nobildonna è uno dei personaggi più interessanti del secolo, non solo per il sostegno dato alla causa patriottica, ma anche e soprattutto per la dirimpente indipendenza con la quale conduce una vita iniziata con il rifiuto di sposare un insulso cugino preferendo l'affascinante principe scialacquatore Emilio di Belgiojoso e proseguita attraverso la fuga politica in Francia dopo la separazione dal marito, la nascita della figlia Maria, del cui padre Cristina porterà il nome nella tomba, l'ideazione di asili e, durante le Cinque Giornate milanesi, la riconversione di dame, borghesi e prostitute in moderne infermiere. Lo spessore intimo e pubblico del personaggio è esaltato dalla meditata e realistica essenzialità della pennellata di Hayez che espone il dipinto a Brera nel 1831 con il titolo *Ritratto femminile, mezza figura* (Tav. n. XLII). Cristina è ritratta seduta, in un elegante abito nero che le lascia scoperte le spalle ed evidenzia il lungo collo esaltato dai pregiati orecchini. Mentre il braccio destro si appoggia sul bracciolo della sedia di legno chiaro, quello sinistro, adornato da un anello e da un bracciale minuziosamente decorato, si stende sul petto, con il palmo aperto sul *decolté*, in un gesto a metà fra la posa elegante e il richiamo all'impatto emotivo

³¹⁷ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 102.

della raffigurazione. La valenza attribuita alle mani nell'economia stilistica del ritratto è confermata dai numerosi studi su tale particolare anatomico conservati all'Accademia di Brera. Da essi si evince anche che in una prima ideazione del dipinto Hayez raffigura Cristina di profilo completamente rivolta verso il busto. L'ambientazione è, infatti, completata da ben due opere d'arte, un paesaggio dipinto e un busto di donna. Come ben evidenzia Maria Cristina Gozzoli, l'ipotesi che la tela sia opera della stessa effigiata è poco probabile perché il paesaggio presenta tratti troppo avanzati per la scena lombarda degli anni trenta e pare piuttosto la prova di un artista straniero³¹⁸. La conferma che il busto non sia quello della Belgiojoso stessa, ma invece quello della madre, forse l'esemplare eseguito da Camillo Pacetti, si trova nella poesia maffeiana *A Francesco Ajez che ritrasse mirabilmente la Principessa Cristina Trivulzio Belgiojoso*. Insieme all'originario titolo generico del dipinto, la scelta del poeta di non pubblicare l'ode, rimasta manoscritta fra i documenti hayeziani, testimonia la motivazione politica sottesa alla segretezza che circonda la tela, tanto che nel catalogo espositivo del 1831 non compaiono non solo l'identità dell'effigiata ma nemmeno quella del committente.

E stagna intanto sulle afflitte ciglia
La lagrima materna, e intanto le posa
Il desio della cara esule figlia.³¹⁹

L'intento precipuo della figurazione hayeziana è quello dialogante, per quanto sommerso, a causa della lontananza geografica simboleggiata dalla marmorea presenza materna. In questo caso bisogna ammettere che l'affettazione della reazione emotiva nei confronti dell'opera d'arte è mitigata dal legame emotivo che unisce Maffei all'effigiata come dimostra una lettera indirizzata all'editore Felice Le Monnier.

Caro Felice,

³¹⁸ M.C. GOZZOLI, in *Hayez*, cit., n. 140, p. 278.

³¹⁹ Ivi, p. 281.

Prima d'andare a Venezia, ti mando da Milano un saluto; qui m'aspettava un dolore. La Prine. Belgioioso, amica mia da quasi un mezzo secolo, è morta. Ella mi amò sempre ed anche da Parigi, ov'era coronata da tanti uomini illustri, a cui faceva girare il cervello, si rammentava di me ed a volte mi scriveva. Questa mattina ne ho accompagnato il pomposo feretro, ma pochi amici la seguivano, e pochissimi la compiangevano. Le donne non seppero mai perdonarle la bellezza stupenda, e ne dissero e ne dicono chiodi. Gli uomini non la difendono impauriti dal cicaleccio femminile, né rammentano come l'illustre donna abbia soccorso con mano liberalissima tanti profughi politici, e tenuta viva l'idea nazionale. Io la rimpiango davvero perché mi mostrò in ogni tempo e massime in questi ultimi anni, affezione e simpatia caldissima.³²⁰

La scelta hayeziana di mutare l'originaria inclinazione del corpo dal profilo a tre quarti suggerisce che, pur mantenendo il motivo del colloquio, questo non si esaurisce nel rapporto materno ma si rivolge anche allo spettatore e, in particolare, a quella società lombarda che, come descritto da Maffei, mal sopporta un personaggio di così elevato spessore sociale e culturale.

Il professore Hayez, giustamente celebrato pel vasto suo ingegno, non ha trascurato nei suoi ritratti, eseguiti con franco pennello e dotto, la maestà dell'aspetto, la scienza dell'espressione, la verità, la forza e grandezza dell'atteggiamento, il tutto condotto con robustissimo colorito.³²¹

Le parole di Neu-Mayr riferite ai ritratti hayeziani si adattano perfettamente anche alle raffigurazioni di un'altra donna dalla grande personalità, le cui estreme vicende biografiche sono dipinte da Hayez con una pennellata così maestosa da far credere che egli sia stato presente. Le ragioni che rendono Maria Stuarda uno dei personaggi prediletti fra Settecento e Ottocento sono molteplici e legate agli ultimi istanti della sua vita: la calma con la quale si presenta al patibolo, le scuse presentate dal boia, il sottabito rosso cremisi indossato sotto l'abito scuro, la decapitazione cruenta (è necessario un secondo colpo di scure), il cane nascosto sotto la veste e soprattutto la

³²⁰ Lettera di A. MAFFEI a F. Le Monnier del 14 dicembre 1870, in E. BENVENUTI, *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, in «Archivio trentino», 22, 1907, p. 237.

³²¹ A. NEU-MAYR, *Il pittore ritrattista*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo ottocento*, cit., p. 612.

profezia, ‘En ma Fin gît mon Commencement’, che si avvererà quando, alla morte senza eredi di colei che ne ha firmato la condanna, sul trono inglese salirà Giacomo, l’unico figlio di Maria. Alla notorietà del fatto storico contribuisce l’omonimo dramma schilleriano, pubblicato nel 1800, stampato in Italia da Pompeo Ferrario nel 1819 e ampiamente ‘studiato’ tra gli altri da Pellico e da Manzoni. L’intenso messaggio antitirannico del testo è ripreso da Donizetti nell’opera presentata alla Scala nel 1835. Se in Francia la fortuna figurativa del tema è documentata già al *Salon* del 1808 con le opere di François Fleury Richard e di Jean Baptiste Vermary, in Italia essa coincide con la serie di dipinti di Hayez: *Maria Stuarda condotta al patibolo* (Tav. n. XLIII), *Incontro di Maria Stuarda con Leicester*, *Incontro di Maria Stuarda con Elisabetta al parco*, *Maria Stuarda riceve l’annuncio di morte*, tutti eseguiti fra il 1826 e il 1827 e, infine, una rivisitazione di quest’ultimo, *Maria Stuarda che protesta dinanzi agli Sceriffi la propria innocenza nell’atto in cui le viene letta la condanna a morte* del 1832³²². Oltre al dramma di Schiller, l’altra fondamentale fonte è la *Storia del Regno di Scozia* di William Robertson, in questo periodo infatti Hayez comincia a preferire al tema mitologico quello storico di ispirazione medievale o letteraria. Se in altre opere il protagonista è il popolo, in questo è un eroe singolo, un’eroina portatrice, a costo della vita, di un altissimo messaggio libertario. Mentre la prima versione della *Maria Stuarda* riceve un’accoglienza calorosa, riassunta dal lungo elogio di Francesco Pezzi sulla «Gazzetta di Milano», la prova del 1832, su commissione del conte Gaetano Bertolazzone d’Arache, incontra qualche critica in più. Lo spettatore più entusiasta, Thorvaldsen, chiede una tela sull’argomento al pittore ma il progetto finisce per naufragare.

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. [...] 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. [...] 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

³²² L. BAGNARA, *Quando Hayez dipingeva Maria Stuarda al patibolo*, «La Casana», 52, 2010, 1, pp. 18-21. M. C. GOZZOLI, F. MAZZOCCA, *Hayez*, cit., n. 65, pp. 137-138.

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 femminetta all'arcolaio poteva pur essere risparmiato: questi episodi erano perdonabili a Paolo Veronese; essi non lo sono più a' giorni nostri, in cui la proprietà e la dignità storica vogliono conservare con iscrupolo e maestà.³²³

Se si può appuntare al pittore una certa melodrammaticità delle pose e la bidimensionalità teatrale dello sfondo, l'architettura della scena, ottenuta anche grazie a dissonanze cromatiche inedite, la dovizia di particolari e il profondo *pathos* che aleggia sul dipinto lo rendono un capolavoro di scelta registica e di tecnica figurativa.

Alla minaccia soltanto si vede infamata una vita sì giovane, sì regale, colla rivelazione di pretesi misfatti, la vittima si riscuote e protesta innanzi al cospetto di Dio. [...] 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 indegnazione di chi si scolpa, alza la destra mano verso Quegli che tutto sa e tutto perdona. [...] Gli sceriffi la compiangono, le guardie meravigliano, le damigelle di Maria si disperano. Una di queste stringendosi all'appoggio della seggiola della Stuarda, versa un fiume di lacrime; sospende un'altra il lavoro all'arcolaio e fisa con occhi di chi sta tutto per perdere l'aspetto del magistrato che legge l'atto di sentenza. Un vecchio famiglia ed una vecchia servente sono impietrati dall'affanno.³²⁴

Si è analizzata finora la fortuna letteraria di *Maria Stuarda* lasciando volutamente per ultima la traduzione che del dramma schilleriano fa Maffei nel 1829 riscuotendo grandi elogi.

Godo nell'udire che facciate una nuova edizione della *Stuarda*: nulladimeno, a dirvi il vero ho letta non so dirvi quante volte questa tragedia, e non mi sarei accorto che fosse una traduzione, se non lo avessi saputo, e delle macchie io non ve ne ho scorte. Forse rapito dalla meravigliosa bellezza del componimento, e dei versi, i quali voi sapete fare meglio di qualunque altro in Italia, mi

³²³ D. e G. SACCHI, *Belle Arti*, in «Il nuovo ricoglitore», Milano, 1832, pp. 627-629.

³²⁴ Ivi, p. 628.

passeranno inosservati quei nei, *quos aut incuria fudit* ec.: ma le improprietà di lingua e stile, delle quali noi Toscani ci avvediamo subito, non vi sono per Iddio. Non ostante io rileggerò per la... volta (non saprei dire il numero) il vostro magnifico lavoro, e già mi rendo conto che di bello l'avrete fatto bellissimo.³²⁵

Per chiudere la sezione 'reazione emotiva di maniera' si è scelto un testo nel quale tale operazione ecfrastrica si gemina in due poli opposti ma complementari, lucidamente esposti nelle rispettive diversità e, quindi, contemporaneamente indispensabili, dapprima schierati l'uno contro l'altro nell'ancestrale sfida ecfrastrica e, infine, fusi in un lungimirante e fecondo rapporto dialettico.

Della Stuarda tua, gradito tema
Del tuo sensibil cuor, lungo argomento
Di plausi, e della tua sposa erudita
Non mai sazia lettura. Or da me pure,
Gentil Maffei!
[...] Ma nell'arringo de' sudati allori
teco all'ambita meta un tuo rivale
[...] Tu per gli orecchi al cuor parli col metro
dell'umano linguaggio; eco facendo
alla voce del Bardo, ed ei per gli occhi
favella al cuor con l'eloquenza muta
de' colori e dell'ombre, in sé cercando
l'idea de' suoi concetti...
[...] Hayez è il tuo rivale... Or chi di voi,
Prodi campioni della gloria, il serto
Coglierà del trionfo?... Ah non s'accenda
Viva gara tra voi! Correte entrambi
Per via diversa a la medesima meta.³²⁶

³²⁵ G. B. NICCOLINI, *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini*, a cura di A. Vannucci, Firenze, 1866, vol. II, p. 329.

³²⁶ D. BIORCI, citato da M.C. GOZZOLI, F. MAZZOCCA, in *Hayez*, cit., n. 65, p. 137.

3. La mescolanza come habitat naturale della creatività

A precedere la sezione conclusiva, quella contenente testi che utilizzano tutti i tre approcci descrittivi, se ne apre una, piuttosto esigua, che presenta quattro casi in cui la reazione emotiva si accompagna alla traduzione. Il primo è il sonetto di Maffei intitolato *Un bambino che dorme in grembo alla madre dipinto da Natale Schiavoni*. Come la tela (Tav. n. XLIV) è aderente agli schemi stilistici della figurazione della natività, così la poesia ricalca lo stilema ecfrastico dell'ispirazione divina dell'artista. Si cita il caso, non solo per completezza d'indagine, ma anche per dimostrare nuovamente come, all'interno della sezione descrittiva, un efficace indicatore di una scarsa originalità dell'operazione ecfrastica sia l'esatta separazione degli approcci che la costituiscono. Nel sonetto maffeiano le quartine sono dedicate all'affettata reazione emotiva elogiativa dello Schiavoni ("Natal [...] quando mai ti apparì quel fanciulletto, che di bello mortal non offre un'orma?"³²⁷), mentre le terzine alla 'traduzione' descrittiva ("Non dorme ei no!"³²⁸). Di tutt'altro livello, benché anche qui siano distinguibili le due componenti usate, il lungo canto in sestine dedicato da Giuseppe Borghi *A Nunzio Morello pel Paride sculto da lui*. La scultura (Tav. n. XLV) raffigura il giovane personaggio omerico seduto in atteggiamento riflessivo con il mento adagiato sulla mano destra e il gomito corrispondente sulla coscia. L'opera di buona fattura ma non di eccelsa originalità, ricalca le orme di altre simili pensate per le Esposizioni ed è debitrice alla tradizione esornativa dell'evocazione della classicità. Il poeta si allinea all'argomento utilizzando una terminologia colma di riferimenti classicheggianti ("menti argive", "vergini sicane"³²⁹) ma per Borghi il tema iliaco costituisce un trampolino per un'operazione descrittiva che riformula alcuni stilemi ecfrastici.

Pure un gentil miracolo
Di siculo scarpello
Vivo così fa Paride,
Che se non credi a quello,

³²⁷ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 287.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ G. BORGHI, *Inni*, Firenze, tipografia Borghi e compagni, 1831, p. 310.

L'occhio che qui sublimasi
A questo crederà.³³⁰

La strofa citata non contiene solo la lode dell'abilità tecnica di Morello ma anche e soprattutto il sotteso riconoscimento della superiorità effettuale del *Paride* scolpito su quello descritto da Omero. La maggiore capacità presentificatoria di un oggetto fisico rispetto a una serie di parole non deve apparire scontata e ancor meno deve sembrarlo a Borghi, il quale affida alla strofa successiva la sottolineatura dell'assunto espresso.

Vera la fronte ingenua,
Vero il pensier che v'arde;
Le forme candidissime,
Non molli non gagliarde;
Vero il posar, l'anelito
Che par dal marmo uscir.³³¹

Il poeta, con la complicità amplificatoria della ripetizione anaforica di “vero”, si serve dell'approccio imitativo, elevato da mera descrizione a strumento di supporto di una coraggiosa teoria, per rimarcare l'elogio dell'artista e la forza espressiva della statua. Nelle strofe successive il confronto tra la scrittura, che non si riduce a mezzo descrittivo ma rimane credibile e rapportabile al mondo, e l'arte figurativa, portatrice di un sapere fisico, quasi selvaggio perché pre-verbale, si sposta sul terreno dell'evocazione emotiva personale.

Qua della Senna gelida
Sull'obliosa riva
A me non parla immagine,
Non sol, non cosa viva;
S'agita spesso e palpita,
Ma non s'allegria il cor³³²

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ivi*, p. 311.

Borghi scrive dall'umida e plumbea Parigi dove ogni ricordo, ogni immagine conservata nella mente rischia di scomparire, trasportato via dalla scura acqua della Senna. Il reale che, attraverso lo sguardo, viene affrontato dall'artista, è addomesticato nella figurazione artistica e penetra, come un fascio di luce dagli occhi dell'osservatore, fino ad arrivare al suo cuore. Simile processo non può avvenire in Borghi perché è lontano dalla sua Sicilia e senza arte e senza sole la nostalgia deflagra. Il pensiero allora corre al suo conterraneo scultore e alla sua opera che diventa evocatrice della Sicilia intera che, custode ancora oggi del *Paride*, posto all'aperto, al centro di una fontana nel giardino botanico di Palermo, rispetta il contenuto territoriale affidatogli da Borghi. L'orgoglio patriottico, anche se in chiave politica, compare anche nella lettura che Maffei offre della *Desolazione* (Tav. n. XLVI), commissionata a Vela dai fratelli Ciani in memoria dei genitori ed esposta a Brera nel 1851.

Con quest'opera il Vela ha provato di non essere soltanto uno straordinario esecutore, ma di avere attitudine eziandio ai più profondi concepimenti. Codesta figura è in tutto consentanea all'ufficio cui è destinata, e con quella posa severa, concentrata e simmetrica, con quel volto nel quale con alto magistero è segnata l'impronta di un dolore antico, solenne, senza speranza, fa, quasi diremmo, violenza agli spettatori, costretti, finché le stanno dinanzi, ad una meditazione severa. Soltanto non troveremmo a rimproverare il modo e la foggia dei panni onde fu abbigliata; perché una figura che stà seduta su di un monumento in camicia e sottanino ci conduce ad una realtà troppo comune e volgare, che fa importuno contrasto con quel sublima ideale a cui l'artista voleva pure innalzarci.³³³

L'efficace interpretazione di Rovani evidenzia l'originale sostituzione operata da Vela, il quale, alle tradizionali allegorie cimiteriali, preferisce l'impatto emozionale suscitato da una figurazione estremamente naturale. Rovani, fraintendendo, attribuisce la scelta di Vela alla moda antitetica allo "strano costume" che prevede "che chi era morto in parrucca e colle fibbie alle scarpe dovesse fare la sua comparsa al Pantheon in costume di Castore e Polluce"³³⁴. In realtà la presa di posizione di

³³³ G. ROVANI, *Le tre arti*, cit., vol. II, p. 217.

³³⁴ Ivi, p. 218.

Vela ha motivazioni stilistiche ben più profonde che permettono alla *Desolazione*, proprio in forza della carica schietta e reale, di personificare il diffuso sentimento di sconforto seguito alla sconfitta sabauda del 1848. Se, dunque, la prima quartina esaurisce il compito descrittivo, in termini paralleli a quelli usati da Rovani, il resto del sonetto maffeiano è occupato dalla compartecipazione del poeta al dolore della giovane, in un meccanismo di reazione emotiva fortemente empatico.

Dopo due esempi, *Paride* e la *Desolazione*, nei quali la reazione emotiva è sincera, nel lungo canto composto da Maffei per la *Pietà* (Tav. n. XLVII) di Duprè, torna una certa affettazione. Come racconta lo stesso scultore nel suo diario, l'opera gli è commissionata nel 1862 dalla famiglia Bichi-Ruspoli per la cappella funeraria acquistata nel cimitero della Misericordia di Siena. Il marchese concede libertà di manovra a Duprè che propone fin da subito il soggetto della *Pietà* perché "è quello che si presta all'espressione del più ineffabile dolore anche riguardato dal lato puramente umano"³³⁵. Ben presto, tuttavia, lo scultore si trova a dover fare i conti con la lunga serie di illustri predecessori e con la necessità di trattare il tema in modo inedito. Duprè realizza un bozzetto che riscuote il plauso del committente, già preoccupato di non veder mai realizzata l'opera, ma che, come dimostra una spontanea esclamazione di un amico dello scultore, "Bel bozzettino, è la *Pietà* di Michelangelo!"³³⁶. Talvolta nel concentrarsi strenuamente su un obiettivo si finisce per non saper riconoscere più l'ovvio e occorre un parere esterno per ricondurre alla realtà. Così accade a Duprè che, per l'esterrefatta disperazione del marchese, mette da parte il bozzetto per ideare qualcosa di diverso.

Passaron dei mesi e mi pareva quasi di non pensarvi più, ma un bel giorno standomi in casa sdraiato sur un sofà per aspettare che mettessero in tavola e leggendo un giornale, mi addormentai (i giornali m'han fatto sempre dormire, specialmente quando la pigliano sul serio); mi addormentai e sognai il gruppo della *Pietà* nel modo che poi feci, ma assai più bello, più espressivo, più nobile; insomma una visione stupenda [...] nello stesso tempo un forte colpo interno mi svegliò e mi trovai disteso col braccio ciondoloni sul bracciolo del sofà, le gambe dritte e distese e la testa piegata sul petto tal quale, come avevo veduto il Cristo sul ginocchio della Vergine nel mio sogno. M'alzai e corsi allo Studio per fermare l'idea sulla creta; mia moglie, vedendomi uscire quasi

³³⁵ G. DUPRÈ, *Ricordi autobiografici*, Firenze, Le Monnier, 1893, p. 355.

³³⁶ Ivi, p. 356.

di corsa, mi chiamò per dirmi che la minestra era in tavola. – Abbi pazienza, - risposi, -mi sono scordato d'una cosa allo Studio; forse mi tratterò un poco, mangiate voi altre e dopo mangerò anch'io. Essa, povera donna! Non capiva nulla, lo vedevo, e tanto più perché avevo fatto premura che mettessero in tavola³³⁷

Alla fine del 1866 Duprè riesce a concludere la *Pietà* che, fin da subito, si manifesta nelle sue influenze greco-ellenistiche e rinascimentali.

Il soggetto [...] non era nuovo. [...] il Cristo, spento nel fior degli anni, non poteva offrir novità, né presentare una forma guari diversa da quella dell'Adone o del Meleagro dei Greci. Egli è questi infatti più greco che non è l'Adone del Buonarroti agli Offici colle membra dolorosamente contratte dalla morte violenta, e ben più che agli artisti greci non avrebbe permesso il culto amoroso del bello.

Il Buonarroti scolpiva anch'esso la sua *Pietà* restando più fedele alla tradizione cristiana, che non cercava ancora nella figura del Cristo le forme di una perfezione ideale. Ma il dolore della madre è più profondo e più mistico in Michelangelo che non sia nel Duprè. Le linee rigide e geometriche che il Buonarroti adottava in questo argomento hanno più del rituale che non parve necessario allo scultore moderno, il quale poteva spaziare più libero. Egli immaginò, difatti, una madre più vera, snodò di più le sue membra, diede al suo dolore un carattere più umano e più nostro. Il Duprè ha obbedito, senza volerlo, allo spirito nuovo che anima l'arte. Checché se ne dica, la sua madonna è più mossa che il dogma cattolico non concedesse a' nostri maggiori.³³⁸

Nonostante l'esattezza dei riferimenti, soltanto successivamente la critica riuscirà ad individuare l'appropriazione per nulla accademica e quindi vivificante delle fonti da parte di Duprè. Illuminante è il giudizio espresso da Ettore Spalletti che evidenzia la “sensibile bellezza del corpo di Cristo ellenisticamente naturalistico” e cita la lettera del dodici agosto 1864 indirizzata da Aleardi a Duprè: “Tu sei il mio ideale di artista: forma antica, sentimento moderno, anima cristiana con in mano scalpello greco”³³⁹.

³³⁷ Ivi, pp. 357-358.

³³⁸ F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, cit., pp. 309-310.

³³⁹ E. SPALLETTI, *Note su alcuni inediti di Giovanni Duprè*, in «Paragone», Firenze, settembre 1972, p. 84.

La *Pietà* è esposta all'esposizione universale parigina del 1867³⁴⁰ dove Duprè riceve, in nutrita compagnia ma sicuramente con merito, l'ambita Legion d'Onore. Nonostante la malizia di Charles Blanc, "[Duprè è] uno scultore italiano tuttavia con un cognome ben francese"³⁴¹, la *Pietà* è premiata grazie alla "potenza d'espressione ed eloquenza dolorosa"³⁴². Involontariamente Duprè si trova contrapposto a Vela nello scontro tra due delle più rilevanti espressioni della statuaria italiana di questi anni, la *Pietà* e il *Napoleone morente*. È proprio Blanc a spostare l'ago degli umori della giuria verso Duprè; nel suo articolo infatti, dopo aver ricordato l'episodio di dieci anni prima nel quale, introdotto nello studio dello scultore da Paolo Emiliani Giudici, aveva ammirato la base della coppa egiziana, esposta nel 1867, elogia la *Pietà* per la perizia tecnica, criticando, però, qualche particolare anatomico come le pieghe del ventre. Da parte sua Chesneau spinge l'opera di Duprè a dispetto di quella di Vela, giudicata, comunque, in forza proprio dei difetti da lui messi in luce, fra i quali l'espressione troppo teatrale, pienamente aderente alla scuola italiana.

La *Pietà* è opera insigne di sentimento e di forma tale da giustificare il Giurì, il quale le decretava il gran premio in confronto del *Napoleone del Vela*, che pure la eclissava a Parigi, per suffragio universale del pubblico.³⁴³

Come suggerito da Dall'Ongaro, la supremazia di Duprè su Vela risente del maggior peso della linea bartoliniana, sostenuta da Giudici, rispetto a quella hayeziana. Duprè gode così del lavoro diplomatico intessuto da Giudici, già membro della commissione reale che giudica le opere di scultura all'Esposizione nazionale del 1861, il quale introduce Duprè presso Blanc e Paul Mantz e lo aiuta a diventare socio dell'*Academie des beaux arts* fin dal 1863, permettendogli di instaurare un legame privilegiato con l'ambiente artistico parigino. Abbandonando le dinamiche delle esposizioni per tornare al testo ecfrastrico maffeiano, si nota come questo possa felicemente traghettarci verso le poesie contemplanti i tre approcci dato che ne

³⁴⁰ M. GARDONIO, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): aspettative, successi e delusioni*, tesi di dottorato in Storia dell'arte contemporanea, Università degli studi di Trieste, a.a. 2007/2008, pp. 35-42.

³⁴¹ C. BLANC, *Exposition Universelle, Beaux-Arts, Sculpture*, «Le Temp», 27 agosto 1867.

³⁴² E. CHESNEAU, *Les Nations rivales dans l'art. Peinture, Sculpture*, Paris, 1868, p. 379.

³⁴³ F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, cit., p. 308.

presenta ‘due e mezzo’. Dopo le prime due sestine nelle quali Maffei richiama il mito classico secondo il quale gli dei appaiono in sogno agli uomini per rivelar loro fatti importanti, Maffei sfrutta la chiave narrativa, non nei confronti dell’opera d’arte, ma del percorso che l’ha vista nascere, parafrasando in poesia le pagine diaristiche di Duprè. Il motivo dell’ispirazione divina è quasi d’obbligo dato l’aneddoto biografico e, tuttavia, la genesi della *Pietà* va oltre il *topos*, partendo dai dubbi dello scultore per giungere fino alla realizzazione fisica dell’opera, illuminata anch’essa da un intervento superiore.

E solo in Dio concetta
Venir potea. La vita
Qui nella forma è stretta
Con tal nodo d’amor che parvi unita
Da quella stessa crèatrice mano,
Che die’ spiro ed affetti al loto umano.³⁴⁴

Oltre alla facilità d’individuazione delle due strofe adibite all’imitazione verbale (la nona e la decima), è da sottolineare quanto il racconto di Duprè debba aver colpito Maffei che si premura di citarlo in nota come ad aggiungere veridicità alla trasposizione in versi. Tale impatto emotivo sul poeta è giustificato dal legame che unisce i due, testimoniato anche dall’uso intimo del nome dello scultore ad apertura della prima e dell’ultima sestina.

Si giunge ora all’ultima sezione di questa lunga disamina sulle poesie descrittive, quella nella quale i tre approcci efrastici, ‘reazione emotiva’, ‘traduzione’ e ‘narrazione’, si combinano nello stesso testo con risultati variegati. Si potrebbe avere l’impressione che alcuni degli esempi che seguiranno potrebbero afferire a una delle sezioni esaminate precedentemente. Questa sensazione, per quanto comprensibile, non può tuttavia portare alla definizione di ‘errori’ nella suddivisione, prima di tutto perché l’operazione, come già specificato all’inizio, non si propone come una tassonomia rigida ma piuttosto come una bussola di

³⁴⁴ A. MAFFEI, *Poesie scelte edite ed inedite*, cit., p. 86.

orientamento nell'analisi, per necessità elastica. In secondo luogo l'impossibilità di una misurazione ponderale delle tre componenti all'interno delle poesie e, quindi, di una loro spartizione inattaccabile è frutto proprio dell'amalgama ecfrastica da parte dell'autore.

Il primo caso è il carme che accompagna sulle *Glorie* l'incisione della *Malinconia* (Tav. n. XLVIII) scolpita da Luigi Ferrari. Sull'*Album* dell'Esposizione milanese del 1838 Francesco Gualdi inserisce la *Malinconia* all'interno della coeva vertenza innescata dalla *Fiducia in Dio* di Bartolini. Quest'ultima, infatti, pur se lontana dall'eleganza lieve della *Malinconia*, aiuta nel comprendere lo sforzo di Ferrari, il quale ricerca un equilibrato connubio tra la tradizione classica e le istanze contemporanee.

Questa cara fanciulla le cui forme son rese nella loro casta ed originale bellezza, lontana da quell'ideale di perfezione che torna sempre in difetto perché toglie alla natura tanto di verità, quanto le dona di apparente.³⁴⁵

Qualche anno più tardi anche Rovani conferma la lettura di Gualdo, evidenziando il particolare momento di passaggio nel quale si trova ad emergere Ferrari e, soprattutto, il coraggio della scelta di un tema così frequentato e sfuggente.

Ferrari comparve quando l'arte nuova stava ancora litigando coll'arte vecchia, quando l'arte che sacrifica alla convenzione non era ancora detronizzata dall'arte devota del nudo vero [...] si diede all'arte rivelatrice dell'intima vita, all'arte che colla materia aspira a svolgere un concetto spirituale, e per la quale, a nostra conferma, la forma, la linea, l'esecuzione, non sono che mezzo e corredo. La statua rappresentante La Malinconia, che mandò l'anno dopo all'Esposizione Milanese, è una prova di quanto abbiamo detto. Scegliere tra le passioni e gli affetti umani, anzi tra le semplici condizioni del cuore umano, la più vaga, la meno espressa, quella che, estranea allo stato di violenza il quale si manifesta a caratteri pronunciati, risulta dallo stato di calma, ma di una calma che non né tranquilla, e che anzi racchiude in sé un fuoco che, se non avvampa, arde però lentamente e lentamente distrugge, è tutto ciò

³⁴⁵ F. GUALDO, *Malinconia*, in «*Album. Esposizione di Belle Arti in Milano*», cit., a. II, 1838, p. 83.

che di più difficile si può tentare coll'arte, e colla scultura in specie, che più delle altre ha da contendere colla materia.³⁴⁶

Nonostante l'alto livello tecnico raggiunto dall'opera è probabile che il successo riscosso sia dovuto più alle consonanze emotive fra l'allegoria scolpita e l'umore diffuso fra il pubblico. L'impressione è confermata dal giudizio di Boito che, ormai lontano dalle contingenze del gusto della prima metà dell'Ottocento, liquida la *Malinconia* come "una Donna quasi nuda che pensa"³⁴⁷. Sfortunatamente per Ferrari la poesia scelta come commento sulle *Glorie* abbassa la valenza emblematica della scultura e, agli antipodi rispetto alle magnificanti parafrasi maffeiiane, si serve di riferimenti di concreta quotidianità.

Ad alleviarti il duol, saper vorrei
Perché s'è mesta sei?
Forse spirò sul verginale tuo seno
Alito impuro? O tolse
Dal guardo il bel sereno
Il pensier che il tuo caro ad altra il volse?
O la mestizia è nata
Dopo la piena d'un immenso affetto
Che traboccò nel petto?³⁴⁸

Non si è citato a caso Maffei, uno tra i poeti che, come si è visto, hanno scritto su e per le versioni della *Malinconia* dipinte da Hayez negli anni quaranta. Il poeta trentino illustra, o meglio oscura, per usare le sue parole, una tela figlia della *Malinconia*, ovvero la *Meditazione* (Tav. n. XLIX). Tuttavia, è cambiato il decennio e la sconfitta dei moti del 1848 ha spazzato via la purezza della *Malinconia*, la quale, appesantita da una fosca inquietudine, è trasportata dall'esterno luminoso e addolcito dai fiori a un interno buio e severo e, ormai seminuda, si carica, prima di raccoglimento e, nella seconda versione, di sfida. Lo scarto estetico è frutto di quello espressivo che trasmigra da quello esistenziale della *Malinconia* a quello politico, camuffato in senso religioso, della *Meditazione*. La prima versione di quest'ultima,

³⁴⁶ G. ROVANI, *Le tre arti*, cit., vol. II, pp. 184-185.

³⁴⁷ C. BOITO, *Scultura e Pittura d'oggi*, Torino, Fratelli Bocca, 1877, p. 141.

³⁴⁸ F. PEZZI, *La Malinconia, Le Glorie delle Belle Arti*, cit., 1838, p. 156.

commissionata da Maffei, è presentata a Brera nel 1850 con il titolo *La meditazione sopra l'antico e nuovo testamento*³⁴⁹. Gli sforzi per occultare il potente messaggio patriottico durano giusto il tempo dell'esposizione dato che, una volta conclusa, Hayez si premura di aggiungere sul dorso del libro che avrebbe dovuto essere la Bibbia, la dicitura 'Storia d'Italia', senza contare che nella *Guida della città di Riva* del 1875, contenente l'inventario della collezione artistica maffeiana, la tela è indicata con l'emblematico titolo *L'Italia nel 1848*. Se la prima prova della *Meditazione* trasmette il senso di smarrimento risorgimentale, la seconda dimostra un moto di rivalse che si traduce in un'irresistibile passionalità. La seconda *Meditazione*³⁵⁰ è commissionata dal conte veronese Giacomo Franco, importante collezionista vicino alla causa liberale, attraverso l'intercessione di Maffei e presentata a Verona nel 1852. Sono due le principali differenze rispetto alla prova precedente: lo sguardo della giovane non più rivolto verso il basso con rassegnata riflessione ma alzato, come un fucile, verso l'osservatore e la presenza di una croce, tenuta in mano, brandita come un'arma, sulla quale, probabilmente in un secondo momento, Hayez appone, scritta in rosso, la dicitura dedicata alle Cinque Giornate milanesi, '18.19.20.21.22 marzo/1848'. Tuttavia, si ribadisce, non è tanto la sopraccitata scritta, ma il volto ad investire con il suo offeso moto d'orgoglio, lo spettatore. L'incarnato è passato dal rosa, forse bagnato dal pianto, a un bluastro come quello dei lividi di qualche giorno ma non ancora in via di guarigione, le sopracciglia sono più fini eppure più pesanti nel loro accalcarsi sugli occhi. La linea delle guance appare più affilata, come segnata dalla sofferenza che succhia come una caramella il corpo e l'anima ed anche il profilo del naso è più aguzzo, abbandonando la morbidezza adolescenziale della raffigurazione precedente. Le labbra, annerite come i capelli, non sono più oblique e con gli angoli rivolti verso il basso, ma centrali, fiere e, nonostante il colorito, straordinariamente seducenti. Nel volto della seconda *Meditazione* è concentrata tutta la maestria tecnica di Hayez e la sua centralità nella pittura civile risorgimentale, "Ella guarda, Ella tace, ma guardando e tacendo Ella parla"³⁵¹. Un capolavoro di tale entità, realizzato dal più famoso artista italiano del tempo, appena nominato professore di pittura all'Accademia di Brera,

³⁴⁹ F. MAZZOCCA, *Il secolo dell'impero*, cit., p. 166.

³⁵⁰ Ivi, p. 168.

³⁵¹ S. MARINELLI, *La pittura italiana a Verona (1797-1945)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà del Novecento*, Verona, Banca popolare di Verona, 1986, p. 28.

non poteva non essere ricordato sulle *Gemme* del 1852. Ciononostante, osservando l'incisione ci si accorge ben presto che non rappresenta nessuna delle due versioni, ma una terza che ne mescola i caratteri. La testa è abbassata come nella prova del 1850 ma è presente la croce del 1852. Il fatto ha una lunga tradizione di precedenti dato che fin dai frontespizi delle cinquecentine l'immagine riprodotta poteva essere molto diversa da quella originale. La causa più comune, come ipotizza Tito Leati nella sua monografia dedicata alla strenna milanese³⁵², è la censura morale e politica. Prima ancora del contenuto politico i curatori delle *Gemme* devono giustificare quel seno nudo rimandante alle immagini di *Cleopatra morente* dipinta da Guido Cagnacci che Hayez, profondo conoscitore dei ritratti allegorici del Seicento, ha ammirato a Milano e a Vienna. La figura della *Meditazione* viene fatta passare, anche grazie alla Bibbia e alla croce, come una Maddalena penitente. Tale atteggiamento remissivo sarebbe stato gradito all'Imperatore Francesco Giuseppe dal quale Hayez si reca per consegnargli un ritratto poco dopo aver esposto la seconda versione della *Meditazione*. Apparentemente Hayez 'tradisce' i patrioti italiani, lavorando per l'oppressore e permettendo che la sua tela venga 'imbavagliata' sulle *Gemme*, in realtà, da eccellente scandagliatore dell'animo altrui, il pittore riesce nell'impresa di accontentare tutti: la censura e i liberali che, potendo godere della vista dell'originale *Meditazione*, giustificano il necessario 'trucco' dell'artista. Come Aurelio Alfieri ha edulcorato l'incisione, così Maffei tesse veli attraverso gli eleganti versi del suo sonetto per offuscarne le intenzioni. È ancora Leati ad offrire una lettura più approfondita di quello che sembrerebbe il solito *topos* della modestia sfoderato da Maffei³⁵³. Secondo lo studioso, infatti, le parole introduttive del poeta nella nota indirizzate al neo direttore Zoncada, "Eccoti i versi che potranno [...] illustrare (o meglio oscurare) la *Meditazione*"³⁵⁴, contengono un preciso riferimento alla valenza ottocentesca del termine 'illustratore', attraverso il quale si indica, non l'incisore, ma lo scrittore.

Quella croce che stringi e quel severo
Volume, ove il tuo mesto occhio si porta

³⁵² T. LEATI, *Le "Gemme d'arti italiane"*, tesi di laurea in DAMS, Università degli studi di Bologna, a/a 1999/2000, p. 13.

³⁵³ Ivi, p. 15.

³⁵⁴ A. MAFFEI, *La Meditazione*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. V, 1852, p. 35.

Dicono che per te la gioia è morta,
Né t'offre il mondo che il suo tristo vero.
[...] Ferma in que' segni di riscatto il ciglio,
Cara, angelica donna; essi ti sono
Un rifugio al dolor dell'universo.³⁵⁵

I versi citati dimostrano come non sia possibile affiancare il sonetto a nessuno dei due quadri di Hayez ma solo all'incisione, perché solo in essa sono compresenti lo sguardo basso e la croce. Maffei si rivolge affettuosamente alla donna, all'Italia, così efficacemente raffigurata da essere vera, anzi un "tristo vero". Nondimeno, l'accorato appello al riscatto che passa attraverso la meditazione prima e, dopo, l'uso del libro e del crocifisso, che potrebbe benissimo essere una rivoltella, un coltello o anche un bastone, permette di inserire l'incisione esattamente a metà fra le due *Meditazioni*. Quest'ultima solo teorica suggestione potrebbe avere anche qualche fondamento più concreto dato che è possibile che la *Meditazione* delle *Gemme* sia la riproduzione di uno studio preparatorio di Hayez che, come ormai si è imparato, amava dipingere e ridipingere più volte uno stesso tema. La distanza che pareva separare le due *Meditazioni* fra loro ed esse stesse dall'incisione, è tutt'altro che vuota, è l'origine delle differenze e delle congiunzioni, dove opera la storia e dove essa è trasformata in arte. La figura femminile dell'incisione accorcia lo scarto fra le due *Meditazioni*, raffigurando l'attimo prima che lo sguardo si alzi, con la mano ormai già armata. Quell'attimo che rischiava di rimanere immateriale è esibito dall'incisore e, seppur per ragioni di censura, osservandolo sapendo dove porterà appare ancora più imperioso. Non si può esserne sicuri, eppure è bello pensare che la grandezza di un artista come Hayez risieda anche nel calibrare la grammatica del vedere in modo che lo spettatore attento riesca a scorgere nelle *Meditazioni* ad occhi bassi quel "ciglio" pronto ad ergersi.

Un'altra opera divenuta simbolo delle lotte risorgimentali è lo *Spartaco* (Tav. n. L) scolpito da Vela per tutt'altri motivi. L'artista, infatti, seccato per le critiche ricevute a Brera nel 1846 in occasione della presentazione della *Preghiera al mattino*, acclamata dal pubblico ma giudicata la dimostrazione dell'incapacità dell'artista di raggiungere il culmine della tecnica accademica, il nudo, concepisce il gesso dello *Spartaco*. Quest'ultimo è accostato al *Sansone* hayeziano per vari motivi, il più

³⁵⁵ *Ibidem*.

evidente è l'altissima qualità del nudo, ma è da notare anche la comune nascita sotto la spinta di critiche che, nel caso di Hayez, si riferiscono alle ridotte dimensioni dei suoi quadri storici. Tra il gesso e la trasposizione in marmo esposta a Brera nel 1851 trascorrono due anni durante i quali la terra di nascita, il Ticino, e quella adottiva, la Lombardia, sono insanguinate dalle insurrezioni alle quali l'artista partecipa attivamente. In seguito a una così concreta adesione politica, l'interpretazione dello *Spartaco* non può che essere orientata in senso totalmente libertario, tralasciando l'aspetto tecnico. Lo *Spartaco*, esposto anche a Parigi nel 1855, si guadagna il plauso, fra gli altri, di Verdi che in una lettera a Clara Maffei lo definisce come l'unica opera italiana degna di nota.

Ho scorso le sale ove vi sono cose italiane. Lo dico con dispiacere, avrei desiderato meglio!...nonostante, vi è una cosa bella, sublime, lo *Spartaco* di Vela. Gloria a lui!³⁵⁶

Tuttavia l'appartenenza dello scultore a quella cerchia lombarda fortemente osteggiata nella capitale francese, dove gli preferiscono il toscano dal cognome francese Duprè, lo costringe ad accontentarsi della *Mention Honorable*. Dopo l'acuta analisi a caldo formulata da Tenca, "V'è un aspetto di verità che mette fremito senza nessuno di quegli artifici e quelle esagerazioni a cui troppo facilmente ricorrono gli ingegni mediocri"³⁵⁷, altre interessanti riflessioni sono offerte, su versanti diversi, da Dall'Ongaro e da Rovani. Il primo riporta alla luce l'attenta ponderazione sul valore del nudo.

Il Vela, il quale cominciò collo *Spartaco* ignudo, e mostrò più volte quanto valesse nel riprodurre la natura senza orpelli e senza ornamenti, fu de' primi tra noi che osasse mostrare col fatto come la scultura non sia diversa dalle arti sorelle, e possa imitare le vesti e gli abiti contemporanei, senza derogare perciò al proprio carattere. Egli dovette dire a sé stesso, che la bellezza non è confinata ad un paese e ad un secolo; che il nudo esiste a' dì nostri, come a quelli di Adamo; che abbiam noi pure stoffe e fogge

³⁵⁶ G. VERDI, lettera del 28 giugno 1855 a Clara Maffei, F. ABBIATI, *G.Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, p. 296.

³⁵⁷ C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, in «il Crepuscolo», 1851, n. 37.

eleganti che lo scalpello può scolpire, come il pennello dipingere; e che il vero, còlto nella sua espressione più conveniente, non può essere inaccessibile all'arte che ha per oggetto la imitazione del bello.³⁵⁸

Rovani, in una disamina che occupa svariate pagine, loda il marmo per la sua presenza dirompente ma lo critica per l'assenza di quell'animo nobile che distingue un semplice schiavo ribelle da quel carattere che permette a Plutarco di avvicinarlo più a un greco incivilito che a un barbaro.

Una bellezza primitiva, una natura completa e poderosa, uno sprezzo grandioso delle particolarità minute, un'assoluta assenza d'ogni artificio, e, dopo tutto ciò, un'arte che sdegnava di star chiusa nel gabinetto a far compagnia al patrizio afrodisiaco, ma che cerca il popolo nelle pubbliche vie, e si compiace della sua gran voce, e aspira a rappresentarla in tutta la grandezza della sua volontà e della sua potenza. [...] Ma indarno noi cerchiamo in questa figura i segni dell'elevazione della mente, del cuore magnanimo e dell'indole civile e mite, onde la troviamo descritta in Plutarco [...] lo Spartaco doveva essere di belle linee nel volto e di capelli non lanosi.³⁵⁹

Nonostante queste presunte pecche la statua diventa subito il simbolo dell'irredento moto di riscatto nazionale che si traduce anche nel sonetto, anonimo per ragioni di sicurezza, che già dal 1849 circola a Milano. È la prima volta che si incontra un testo non firmato eppure questa particolarità non è certo un ostacolo alla comunicazione, anzi, essa pare amplificata dal coro che intona, dato anche il ritmo militaresco, questo canto libertario.

Orsù via, dite pur, mostri beffardi,
Che dell'Italia e virtù son spente
E sol sappiamo nei marmi esser gagliardi
Ma tremate, per Dio: terra ove in questa
Forma si crea, non dorme eternamente:

³⁵⁸ F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, cit., p. 304.

³⁵⁹ G. ROVANI, *Le tre arti*, cit., vol. II, p. 213, 214, 217.

E di voi che sarà quando si desta?³⁶⁰

Dopo le due quartine, nelle quali è descritta la figura nei suoi particolari fondamentali, l'occhio, il piede, la catena spezzata e l'atteggiamento combattivo, nelle terzine l'autore si rivolge agli stranieri, che considerano lo spirito italiano buono solo per ispirare opere di tale fattura. Le quartine espletano il compito di traduzione dell'immagine e introducono la trama narrativa, l'atto di ribellione che si appresta, dopo aver spezzato la catena, a travolgere l'oppressore, avvertito e minacciato, in un'invocazione, affidata alle terzine, che appassionata com'è si potrebbe definire una desiderata, da parte dello spettatore, prosopopea.

Si affronta ora un caso del tutto a parte data l'originalità del tema, le consonanze con opere anche molto lontane nel tempo e nella geografia e l'estraneità alla contingenza storica. Pur mantenendo la valenza allegorica, infatti, *Il bambino nella conchiglia* (Tav. n. LI) dipinto da Molteni e presentato sul primo numero delle *Gemme*, riguadagna una dimensione intima rispetto alle ultime opere trattate. Sulla riva di un mare segnato dalle onde, un neonato dorme sereno all'interno di una grande valva che, secondo l'interpretazione di Leati, essendo un simbolo della fecondità, farebbe della tela un'allegoria del desiderio di maternità³⁶¹. Lo studioso non dedica che poche righe al dipinto, probabilmente a causa dell'inesistente bibliografia e dell'assenza di significato storico-civile. Tuttavia, malgrado l'inusualità della figurazione, si può aggiungere qualcosa ed a suggerire una chiave interpretativa, finalmente rivendicando un ruolo importante, è proprio la poesia che accompagna l'incisione. Nella prima delle cinque sestine Cagnoli cita il "croco"³⁶², uno dei vari fiori raffigurati ai piedi della *Primavera*, mentre nella seconda fa riferimento a Venere. Se tre indizi costituiscono una prova, il terzo è la conchiglia, l'affinità con le due più note figure femminili di Sandro Botticelli è lampante e in effetti, Molteni ha fuso i principali elementi della *Primavera*, Cupido bambino, e

³⁶⁰ A. GUIDINI, *Vincenzo Vela*, Como, Ostinelli, 1893, p. 53.

³⁶¹ T. LEATI, *Le "Gemme d'arti italiane"*, cit., p. 97.

³⁶² A. CAGNOLI, *Il bambino nella conchiglia*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. I, 1845, p. 93.

della *Venere*, la conchiglia e il mare. Per quanto riguarda la figura femminile potrebbe essere proprio quella che ha ispirato Molteni, la si può immaginare mentre trovando il bimbo abbandonato se lo porta a casa, ringraziando un dio, quello dell'amore o quello del mare, per aver esaudito il suo desiderio. Le ascendenze non si arrestano ai due capolavori di quasi quattro secoli addietro, ma affondano le radici in precedenti più vicini temporalmente ma più distanti geograficamente. La vena nordico-favolistica che permea il dipinto conduce direttamente al pittore tedesco Philipp Otto Runge, il quale, oltre a specializzarsi nella ritrattistica di bambini, elabora una concezione del paesaggio come un enorme geroglifico, dalla variegata rete simbolica (si ricordi la conchiglia dipinta da Molteni). All'interno della sua personale ricerca del sogno tipicamente romantico dell'opera d'arte totale, Runge crea un ciclo di dipinti, *Le fasi del giorno*, con l'idea di mostrarli agli spettatori con un sottofondo musicale e poetico³⁶³. Una di queste tele, *Aurora* (1808), presenta al centro una figura femminile e agli angoli dei bambini. Non è molto per un collegamento tra Runge e Molteni, eppure se si ha la pazienza di leggere le due fiabe che Runge raccoglie dalla tradizione popolare, trascrive e dopo cede ai fratelli Grimm che le pubblicheranno, il legame si fa quantomeno più probabile. Nel racconto *Il pescatore e sua moglie* l'ambiente marino è centrale essendo il termometro dell'incalzare della trama, basata sull'instinguibile brama di potere della moglie che la spinge a pretendere che il rombo, in realtà un principe stregato, la trasformi in Dio. Il mare, in parallelo con l'avidità crescente della donna, da placido e azzurro, diventa via via sempre più scuro e tumultuoso fino alla bufera conclusiva. Ne *Il ginepro* le protagoniste sono le due mogli di un signore, la prima che si strugge nel desiderio di maternità e sarà accontentata e l'altra che si trova a dover accudire anche un bambino non suo e finirà, spinta da un distorto sentimento materno, per ucciderlo cercando di favorire la figlia naturale. Oltre a notare che Cagnoli cita i "materni talami", si sottolinea che, fra le varie leggende che gli attribuiscono capacità protettive, una tramanda che il ginepro, avendo favorito la fuga della Sacra famiglia minacciata da Erode, abbia ricevuto, come ringraziamento, la benedizione della madre per eccellenza, Maria. La valenza illuminante del carne costituisce anche la nota più interessante dato che la scarsa amalgama dei tre approcci ecfrastici,

³⁶³ H. HOHL, W. BUSCH, *Philipp Otto Runge and Caspar David Friedrich: The Passage of Time*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1996.

quello imitativo nella prima sestina, quello narrativo nelle tre seguenti, nelle quali si ipotizza la provenienza del bimbo e quello emotivo, peraltro convenzionale con la lode all'artefice, tradisce la semplicità dell'ispirazione poetica di Cagnoli.

Dopo *Il bambino nella conchiglia* si ritorna a un caso meno misterioso ma non per questo meno interessante come il dipinto, intitolato *Ofelia*³⁶⁴ (Tav. n. LII), eseguito nel 1858 da Bertini su commissione di Alessandro Negrini Prati per essere collocato a fianco delle *Veneziane* di Hayez. L'affinità tra i due artisti, sancita dalla vicinanza fisica delle loro tele, è approvata anche da Carlo Caimi nell'articolo apparso sulle *Gemme* a corredo dell'incisione. L'entusiasmo che pervade Caimi nel trattare soggetti di Bertini tratti da note opere teatrali si riscontra anche per l'*Ofelia*, la quale, dopo un'introduzione sulla necessità della letteratura di non concentrarsi sull'ambientazione storica ma piuttosto sull'analisi delle metastoriche passioni umane, è descritta attentamente.

La tela del signor Bertini ritrae la sciagurata fanciulla in uno di quegli istanti, nei quali la fantasia turbata dalla stranezza di un dolore senza confine più non vede né il presente, né il futuro, e ricorda solo il passato come se là fosse raccolta l'esistenza. Nel mezzo sta Ofelia in preda al dissennato affollarsi d'immagini senza pensiero: quinci la regina, il cui viso reclinato fra le palme e la dolorosa attitudine accennano l'angoscia a cui la conduce lo spettacolo che le sta dinanzi; quindi Laerte, il fratello di Ofelia, che la segue trambasciato, attonito, ed offre un terribile contrasto fra i suoi patimenti e lo smarrimento della fanciulla; il fondo della scena è occupato dalle figure del re e dei cortigiani. La fanciulla indossa la fede nuziale, e sparsi qua e là i fiori che le pendevano dal cinto, pare siasi ad un tratto soffermata: mentre con quel gesto indefinibile dei poveri pazzi, rialzando dalla sinistra mano la bionda chioma scompigliata sugli omeri, e della destra quasi additando cosa che le opprime il core, la misera derelitta canta.³⁶⁵

Ofelia è vittima inconsapevole delle trame di palazzo, crede di non esser mai stata amata da Amleto, che le ha addirittura ucciso il padre, e la purezza originaria che la contraddistingueva è stata ormai risucchiata dalla nevrosi. Ai piedi della fanciulla si notano i fiori attraverso i quali comunica con gli astanti, lo sguardo è fisso, distante,

³⁶⁴ F. MAZZOCCA, *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 68-69.

³⁶⁵ C. CAIMI, *Ofelia*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. XI, 1858, p. 52.

vacuo e intento allo stesso tempo, non c'è più dolore in lei ma soltanto l'oblio della lucida follia. In forza dell'ascendenza shakespeariana e della tragica sorte, Ofelia è uno dei personaggi più amati dal movimento romantico italiano, Bertini comunque dedica le sue attenzioni anche alle figure comprimarie della tela, quali la madre e il fratello della ragazza.

Ma di fronte a questo tipo dell'angoscia è Laerte, pur troppo conscio della morte del padre, e mentre è questa per lui una verità reale, non fantasia da delirante³⁶⁶

La reale espressione della sofferenza è Laerte e non Ofelia che tendendo il palmo nell'aria sembra tentar di afferrare una visione solo sua. L'intensa resa espressiva dell'*Ofelia*, elogiata anche da Caimi ("quella passione [...] l'avrebbe ideata lo stesso Shakespeare, se fosse stato pittore"³⁶⁷), colpisce anche Maffei che le dedica un sonetto. Nella prima quartina il poeta fonde l'immagine lasciatagli sugli occhi dalla tela, ruotante attorno alle mani dei due fratelli, quella di Ofelia, salda nella pazzia, e quella di Laerte, incerta nella realtà, con quella formatasi nella mente attraverso la lettura del capolavoro shakespeariano. Le mani delle vittime nel quadro lasciano spazio nel sonetto a quella di Amleto che ha provocato tutto ciò.

Infelice! T'ha morto il genitore
Quella mano crudele e a te sì cara
Che stringere speravi a piè dell'ara
Nelle infedeli fantasie del core.³⁶⁸

Nella seconda quartina Maffei santifica la nevrosi che ha colpito Ofelia perché, in un'ottica che tenta di mitigare la tragedia, evita alla giovane il dolore che strazia chi invece conserva la mente lucida.

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ *Ibidem.*

³⁶⁸ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 178.

La follia fu pietosa al tuo dolore,
E rimosse da te la coppa amara;
Chè mente umana, se ragion la schiara,
Non sopporta in un tempo odio e amore.³⁶⁹

Le due terzine sono dedicate alla lode a Bertini, posto sullo stesso piano di Shakespeare, perché entrambi, con le rispettive finzioni artistiche riescono a strappare a Maffei “lagrime vere”³⁷⁰. Tornando alla tela è da sottolineare come, con il tempo, la scelta di Negroni Prati di affiancarla alle *Veneziane* non sia più condivisa e come l’entusiasmo tenda a scemare.

I due dipinti, dell’Hayez e del Bertini, posti a lato un dell’altro, palesano l’indole ben diversa, dirò opposta dei loro due autori, l’opposto loro ideale artistico e l’opposta maniera. [...] Hayez e Bertini personificano due ideali, due momenti diversi nella evoluzione della pittura contemporanea in Lombardia, come poi il Cremona rappresenta un ideale ed un momento diverso ancora.³⁷¹

In questo dipinto [...] il pensiero profondo del poeta si cercherebbe invano; la scena è espressa con rara energia di composizione, dipinta con rara facilità di modo, ma l’idea, l’indole Shakespeariana non è serbata, né forse la si poteva con il pennello serbare.³⁷²

A proposito della seconda citazione si rilevi quanto la percezione delle possibilità di superamento del confine tra arti letterarie e figurative sia tanto fiduciosa nella prima metà del secolo quanto dubbiosa nella seconda metà.

Caimi recensisce per le *Gemme*, fra le altre, anche la peculiare tela hayeziana *Imelda Lambertazzi* (Tav. n. LIII). Dell’opera sono esistite almeno tre versioni: la prima, eseguita nel 1822 per la famiglia di commercianti di stampe Artaria di Milano, la seconda di sette anni successiva per il conte Francesco Crivelli di Milano e, infine, la terza del 1853 in cui al momento eroico raffigurato nelle due versioni precedenti, l’arrivo dei furibondi fratelli di Imelda che sorprendono Bonifacio, si preferisce

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ G. CAROTTI, *Artisti contemporanei, Giuseppe Bertini*, «Emporium», IX, 1899, p. 172.

³⁷² C. BOITO, *Gli artisti italiani contemporanei. G. Bertini pittor milanese*, cit., p. 8.

quello idillico dell'incontro fra i due amanti appena prima della tragedia. Imelda Lambertazzi è, come la già incontrata Ofelia, una delle eroine romantiche tanto che la fortuna letteraria della sua vicenda, trattata nella *Historia di Bologna* di Cherubino Ghirardacci e nella *Storia delle Repubbliche Italiane* di Jean-Charles-Léonard Sismonde de Sismondi, è oggetto di varie opere poetiche precedenti al più famoso esempio ottocentesco ovvero il romanzo di Defendente Sacchi *I Lambertazzi e i Geremei*, composto nel 1825 ma pubblicato solo cinque anni dopo. Forse proprio a causa di tali precedenti, Caimi denuncia l'abusata ripetitività del tema ("Ancora il Medio Evo?"³⁷³) per poi piegarsi all'incalzante riassunto della vicenda, oggetto anche di un melodramma di Donizetti, e alla descrizione della tela.

Il Cav. Prof. Hayez ci presenta i due giovani nel momento che Bonifacio tenta di persuadere Imelda alla fuga. Non è tra le migliori tele dell'illustre campione della pittura storica in Italia: ma tuttavia chi non vorrebbe aver dipinto quel viso soave della Lambertazzi, quello smarrimento nello sguardo, quella trepidazione in tutte le membra? [...] E nel Geremei quell'occhio fisso fisso di chi attende una risposta che val la vita, quel piglio risoluto di un prode che sfida anche la morte per compiere un proposito? [...] Nel bujo, in fondo dell'altra camera, stanno in agguato i fratelli: la tragedia è prossima al suo fine, e per che tutta la si precorra per la somma mestizia che regna in quel gruppo, espressione di sì vari e concitati sentimenti. L'appunto che con soverchia scortesia si fe' in questi ultimi giorni all'Hayez di non serbare il costume storico, cade specialmente qui, dove forse fu troppo storico.³⁷⁴

La stanchezza del tema sembra aver penalizzato anche la mano di Hayez che ha tratteggiato le figure dei due amanti con uno stile quantomeno inedito. Bonifacio e Imelda, infatti, hanno una linea insolitamente affusolata e angolare, lontana dall'usuale pienezza passionale e vicina piuttosto allo stile aguzzo e gotico dei preraffaelliti; l'ambientazione medievale sembra contagiare quindi anche il disegno. Biorci nella sua guida all'Esposizione di Brera del 1829 inserisce una poesia per due quadri che sente vicini come ispirazione, la seconda versione dell'*Imelda* e la già incontrata *Maria Stuarda riceve l'annuncio di morte*. Delle varie tele dedicate alla

³⁷³ C. CAIMI, *Imelda Lambertazzi*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. VIII, 1855, p. 1.

³⁷⁴ Ivi, p. 2.

fiera scozzese si è già trattato e per rinfrescare la memoria si cita solo il breve ma illuminante commento di Mazzini.

Compariscono donne, fanciulli, vecchi, aguzzini, una folla di personaggi e tutti tradiscono la loro affezione particolare, tutti esprimono meravigliosamente la loro individualità, tutti vivono d'una vita a sé: l'unità del quadro non affatto violata; solamente, non è l'unità tirannica compiuta troppo spesso dagli uomini; è l'unità libera, armonica della Creazione; il Dramma dell'Hayez è più presso al Dramma di Shakespeare e di Schiller che non a quello d'Alfieri o dei tragici francesi.³⁷⁵

Il titolo del lungo carne, *Gli amanti sventurati* e la citazione ariostesca come *incipit* (“Che non è insomma Amor se non che insania”), sembrano riguardare più Imelda ma, leggendo le parole di Biorci e, a seguire, quelle incredibilmente simili di Rovani, ci si accorge di quanto l'amore, non quello sensuale, ma quello fedele alla patria, alla libertà e alla propria regina, pervada anche il destino di Maria Stuarda.

Qui del reo supplizio,
Con volto imperturbabile e sereno,
L'anglica Donna ascolta il gran decreto.
Tutto è mestizia a lei d'intorno; e scosse,
Come da tuono, le sue fide ancelle,
S'alzano sbigottite, e al fianco augusto
Della Reina stringonsi piangendo,
E insiem con lei voglion morir.³⁷⁶

Il dolore degli amici e delle fide ancelle di quella infelice regina contrastava colla truce indifferenza e colla perfida ironia onde era segnato il volto dei cortigiani e dei satelliti della rivale Elisabetta. I diversi caratteri, le ricche fogge dei vestimenti, le armature, gli accessori, i magistrali contrasti d'ombra e di luce, tutto sorprende in quel quadro.³⁷⁷

³⁷⁵ G. MAZZINI, *Pittura moderna italiana*, cit., p. 298.

³⁷⁶ D. BIORCI, *I più bei quadri esposti a Brera*, cit., p. 21.

³⁷⁷ G. ROVANI, *Le tre arti*, cit., vol. II, p. 132.

La parte del leone, anche come numero di versi, spetta comunque a Imelda, “men [...] famosa [...] pur di pietade è degna”³⁷⁸, descritta dall’autore con una precisione e una trepidazione da farlo sembrare nella stessa stanza, conscio della tragedia imminente eppure impossibilitato ad opporsi agli eventi, come la protagonista stessa d’altronde. Sull’onda emotiva scaturita dai due dipinti affiancati in sede espositiva, Biorci conclude con un’invettiva contro quel passato sanguinoso che dilaniava le famiglie e con la lode topica all’arte italiana contemporanea.

Sfogliando le pagine della guida curata da Biorci si incontra un testo dedicato a un altro quadro hayeziano, *Pietro l’Eremita predica la prima crociata* (Tav. n. LIV), appena concluso dopo due anni di lavoro. La predilezione del committente, il banchiere genovese Giuseppe Peloso, per la produzione vedutistica influenza l’estrema cura riservata all’ambientazione alpina, la quale, assolve anche una precisa funzione simbolica acutamente evidenziata da Sacchi.

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 rimuoverli da quella lor vita e da que’ luoghi di sicurtà, e perché si ricordi che il Solitario non perdonava a disagi, a fatiche per spargere desiderio della santa guerra, e in fine perché in luogo sì sublime quasi rafforzata dal cielo, più alta tuonasse la voce dell’Apostolo o si diffondesse su Europa.³⁷⁹

Non è certo il paesaggio a suscitare le polemiche che accolgono l’uscita del dipinto, quanto la scelta formale con la quale è stato sviluppato il tema, ispirato alla *Storia delle crociate* di François Michaud, pubblicata dalla Società de’ Classici Italiani dal 1819 al 1826 e al poemetto di Tommaso Grossi *I Lombardi alla prima Crociata* del 1826. Le reazioni critiche al tutt’altro che camuffato messaggio politico del soggetto si diversificano a seconda del maggiore o minore legame con l’ufficialità. Mentre quindi Fumagalli sulla «Biblioteca Italiana» accusa Hayez di aver raffigurato “i miserandi casi a cui fu tratta una innumerabile moltitudine di cristiani [...] concitati

³⁷⁸ D. BIORCI, *I più bei quadri esposti a Brera*, cit., p. 22.

³⁷⁹ D. SACCHI, *Miscellanea di lettere e arti*, Pavia, Bizzoni, 1830, p. 159.

dal fanatismo»³⁸⁰, Francesco Ambrosoli sull'«Eco» celebra l'accostamento con il potente coro manzoniano dell'Adelchi, «Le donne accorate tornanti all'addio».³⁸¹ La lettura coeva più completa la offre il già citato Sacchi, il quale evidenzia la forza comunicativa che irrompe da Pietro, la tenuta lineare dei particolari, la carica emotiva degli affetti domestici e degli slanci collettivi.

Nella testa dell'Eremita poté 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. [...] ma sopra tutto bello e nuovo ne pare 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. [...] sono due coniugi che si scambiano il bacio estremo: la donna svolge molta passione, ma il guerriero è meno inteso al doloroso passo mentre erra cogli occhi incerti, forse perché agita nel petto altri pensieri [...]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.³⁸²

Con la medesima altissima qualità critica, circa dieci anni dopo, Mazzini sancisce il significato emblematico delle scelte iconografiche di Hayez.

Ed attraverso a questa folla in atteggiamenti così variati, a gruppi così distinti, circolano e si delineano tutte le affezioni, tutte le tendenze; e al di sopra di esse, solo e vero legame d'unità, si libra il pensiero che la sospinge tutta: «Dio lo vuole, Dio lo vuole». È il «campo di Wallenstein» di Schiller in proporzioni più gigantesche, sotto un vessillo ben altrimenti sublime. L'unità vi si «sente», senza che vi si «veda». Là è lo spirito del grande capitano, che fluttua, come un vessillo, sul campo: qui è lo spirito di Dio che solleva, come un fiotto, questa immensa popolazione europea per rovesciarla sull'Asia. E questo soggetto, da cui un pittore classicista non avrebbe ricavato se non una bella e imponente figura di studio, libratesi al di sopra di un mare di teste, è diventato nelle mani dell'artista moderno una grande pagina di storia, un

³⁸⁰ I. FUMAGALLI, «Biblioteca Italiana», XIV, 1829, LV, p. 387.

³⁸¹ F. AMBROSOLI, «L'Eco», 1831.

³⁸² D. SACCHI, *Miscellanea di lettere e arti*, cit., pp. 159-164.

magnifico prologo alla storia delle Crociate, di cui l'impressione parla ancora in noi dopo dodici anni, viva come al primo giorno.³⁸³

La pubblicistica più accorta percepisce anche il giro di boa del tratto hayeziano che, mirando a un più solenne ordine formale, raggiunge il suo acme nello sfondo. Alla critica riguardante lo scarso affollamento di personaggi, moderata già da Fumagalli che spiega come Hayez abbia dovuto sottostare a una precisa esigenza di gusto del committente, l'artista ribatte qualche anno dopo dipingendo una moltitudine di figure in *Papa Urbano II sulla Piazza di Clermont predica la prima crociata*, ricevendo paradossalmente attacchi di altro genere. Biorci, nel lungo carne aperto da un passo tratto dalla *Storia delle crociate*, sintetizza le reazioni tratteggiate in modo più esteso nelle citazioni precedenti. Molto vasta è la sezione descrittiva, nella quale si pone l'accento sulla capacità comunicativa non verbale di Pietro, per necessità muto nella dimensione figurativa ma, di fatto, anche in quella reale perché, come sottolineato da Sacchi, egli predicava in latino e ben pochi fra i suoi seguaci erano in grado di intenderlo e, quindi, per Biorci "tutto parla nel linguaggio dei gesti"³⁸⁴. La sezione emotiva si gemina nella parte finale, dove si elogia l'artista, e in quella iniziale, dove trova spazio anche il lato narrativo, che, curiosamente, non riguarda il quadro in sé quanto la sua ricezione da parte del pubblico.

Qual mormorio, qual fremito di gente,
Che da quel lato affretasi, e s'accalca,
E si ferma e fa gesti, e addita e guata,
E di stupor s'atteggia, e loda e applaude?...
No non m'inganno: in quella parte siede
La desiata tela, che di Cristo
Il battaglier terribile dipinse
D'Hayez l'ardita mano... Il piè si muova
A quella volta: a me pur anche un varco
Cederà quella turba... e già si scopre
La spaziosa tela... Eccola, o vista
Incantatrice! O come largo è il campo!³⁸⁵

³⁸³ G. MAZZINI, *Pittura moderna italiana*, cit., p. 304.

³⁸⁴ D. BIORCI, *I più bei quadri esposti a Brera*, cit., p. 24.

³⁸⁵ Ivi, p. 23.

Nel suo frequente ricorso a toni didascalici Biorci ha compreso un concetto ovvio solo fino a quando non si cerca di tradurlo in un discorso ecfrastico, l'opera d'arte, una volta conclusa ed esposta al pubblico, continua a svilupparsi, a crescere nel senso biologico del termine se non fosse che non muore mai, perché sempre nuovi sono gli spettatori, profondamente immersi nel loro tempo, che la osservano. Ogni tessera della realtà in divenire, soprattutto di quella che circonda il poeta ecfrastico, può offrire una prospettiva per ripensare l'intero universo figurativo³⁸⁶.

Un'altra tela hayeziana destinata a far discutere è *L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari*³⁸⁷ (Tav. n. LV) eseguito tra il 1852 e il 1854 per l'amico Maffei che lo commissiona con l'intento di promuovere la sua traduzione del dramma byroniano *I due Foscari*. Nel corso della sua carriera Hayez dipinge per ben sei volte il tema, oggetto anche del melodramma verdiano allestito per la prima volta nel 1845, ma le versioni principali sono: *L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari con la propria famiglia*, *Francesco Foscari destituito* e quella per Maffei. Il soggetto permette di aprire una breve parentesi sui punti di contatto fra Hayez e il mondo del melodramma ottocentesco. Se durante la formazione romana conosce Gioacchino Rossini, è soprattutto a Milano che Hayez stringe contatti con Bellini, Donizetti e Verdi. Dal 1843 inoltre, in quanto titolare della cattedra di pittura di Brera, è uno dei professori che costituiscono quella Commissione Artistica che, fra i suoi compiti, riveste anche quello di controllo degli allestimenti delle opere nei teatri della Scala e della Cannobiana. Delle tre varianti dei *Foscari* citate, la prima è eseguita fra il 1838 e il 1840 ed esposta nel 1840 a Brera insieme al ritratto del committente, l'imperatore Ferdinando I d'Austria. Quest'ultimo, sceso a Milano nel 1838 per ricevere in Duomo la corona ferrea di re d'Italia, ammira all'esposizione di Brera la terza prova del pittore, dopo due piccoli dipinti del 1827 e del 1832 oggi dispersi, e ne commissiona una per sé attraverso il ministro dell'Interno austriaco il conte Franz Anton von Kolowrat-Liebsteinsky. Diversamente dal melodramma verdiano, ambientato nelle prigioni di Stato, la tela del 1840 si dipana sotto la Loggia Foscara, al primo piano del Palazzo Ducale. L'ambientazione scelta, riproposta anche nella versione per Maffei, permette al pittore di incorniciare fra gli archi della Loggia il Leone di San Marco e il bacino verso l'isola di San Giorgio con la chiesa ancora in

³⁸⁶ A. CASADEI, *Poetiche della creatività*, cit., p. 133.

³⁸⁷ F. MAZZOCCA, *Hayez*, cit., n. 93, pp. 187-188.

stile gotico, prima della ristrutturazione palladiana. A conferma della speciale affezione che l'imperatore deve nutrire per questo soggetto imperniato sulla solitudine che, spesso, tocca agli uomini di governo, si aggiunge la richiesta di una tela di argomento simile diretta al veneto Michelangelo Grigoletti. Il secondo importante ritratto del doge Foscari è realizzato da Hayez fra il 1842 e il 1844 per il marchese Filippo Ala Ponzoni che è rimasto estasiato dal quadro dell'imperatore. Hayez trasporta la scena dall'esterno all'interno del Palazzo Ducale e si concentra sulla cura filologica dei particolari quali la splendida veste di seta e di oro di Foscari, alla quale il pittore dona il suo volto sentendosi partecipe del destino tragico del personaggio, lo stiletto eburneo, il trittico a fondo oro che decora la parete e l'accostamento di colori dell'abito della bambina abbracciata alla madre, in un preciso richiamo cromatico all'angelo nella tempera di Andrea Mantegna *San Bernardino da Siena e angeli*. Tornando alla tela dipinta per Maffei è da sottolineare che Hayez, conscio dell'avversione nutrita nei suoi confronti dall'influente Pietro Selvatico, non avrebbe nessuna intenzione di esporre il dipinto all'Accademia di Venezia ma cede sotto la pressione delle rassicurazioni di Maffei che gli promette la pubblicazione di un articolo favorevole nella «Gazzetta privilegiata» di Venezia. La linea di demarcazione che separa Hayez e Selvatico si attesta sull'opposta concezione della pittura storica, la quale, secondo l'allora potente segretario dell'Accademia, ha l'obbligo di adempiere a una precisa funzione didascalica attraverso scelte stilistiche caste d'ascendenza quattrocentesca. In sede espositiva Maffei difende strenuamente la resa espressiva del contenuto antitirannico che, d'altronde, colpisce favorevolmente il pubblico e un osservatore attento come Dall'Ongaro.

L'Hayez, dissi, non si limitava ad illustrare, come si fa in Alemagna, e si fece anche in Francia i poemi e i romanzi del tempo. Veneto, egli cercò specialmente nella storia della grande e sventurata Repubblica di San Marco la maggior parte de' suoi soggetti. Egli primo, ch'io sappia, ci presentò quei maestosi costumi, quelle facce senatorie corrugate nei raggiri politici, quei drammi di sangue, quelle vendette misteriose, ch'erano in vero più romanzi che storie, ma servivano mirabilmente all'arte, ch'egli

concepiva come essenzialmente drammatica. E di ciò io, veneziano, più particolarmente gli rendo grazie.³⁸⁸

Sebbene la scena sia simile al lavoro del 1840, le istanze dell'artista sono completamente mutate e, complice l'affettuoso rapporto con il committente, questo si traduce in scelte iconografiche che cambiano la disposizione delle figure e il loro muoversi sul palco. Innanzitutto è evidente il riferimento alla collocazione dei personaggi adottata nel *Pietro Rossi* di più di trenta anni antecedente. Mantenendo ovviamente centrali le figure dei protagonisti, Pietro e Francesco, entrambi comunque meno incumbenti in primo piano rispetto al *Foscari* del 1840, il ruolo della moglie di Pietro, inginocchiata, è preso da Jacopo che, a differenza della versione del 1840, è quindi sulla sinistra. Sempre a sinistra, in entrambi i dipinti, vi è un giovane che concentra tutta la sua persona nel movimento del braccio destro, teso nel *Pietro Rossi* alla ricerca di un perché, piegato sul petto in segno di reverenza nel *Foscari*. A destra vi sono le donne, più o meno giovani, verso le quali, con una nota fortemente elegiaca, Pietro e Francesco volgono lo sguardo basso. Se nel *Pietro Rossi*, manifesto dell'avanguardia romantica e scoperto richiamo ai modelli canoviani, le campiture sono fosche e nel *Foscari* del 1840 sono calde e sontuose, nella tela del 1854 esse risultano molto più fredde. L'impatto visivo è invariato ma, pur mantenendo i persecutori in secondo piano rispetto alle vittime (come nel *Pietro Rossi*), nel 1854 Hayez evita di far leva sull'adesione melodrammatica dell'osservatore, preferendo all'articolazione teatrale una regia più netta e focalizzata sul contenuto morale e politico della vicenda tratta, fra le altre fonti citate, anche dall'*Histoire de la République de Venise* di Pierre Daru. Su tale contenuto si concentra anche Maffei per comporre il sonetto dedicato a questo dipinto così fortemente sostenuto. Se la centralità delle tele è dedicata all'opposizione figurativa fra il padre e il figlio, con un peso maggiore del primo, nella poesia il rilievo si ribalta a favore del secondo.

A chi volgi il tuo pianto, o sventurato?
[...] Speri tu che nell'uomo incoronato

³⁸⁸ F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, cit., pp. 22-23.

l'amoroso del padre animo alligni?
[...] La tua sventura
alla vendicatrice arte del bello
darà materia lacrimosa e pia.³⁸⁹

Dopo aver ricordato a Iacopo e al lettore la spietatezza della ragion di Stato e prima di citare nella seconda terzina Byron e Hayez, Maffei trova conforto nella lungimirante visione cristiana dell'esistenza di una giustificazione per la sofferenza. Nei versi il Dio escatologico si trasforma in quello dell'arte, che sceglie proprio le figure più tormentate per elevarle in un eterno pantheon a cui le anime sensibili possono guardare con commozione e ispirazione.

³⁸⁹ A. MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 150.

Capitolo III

Creatrice e non creatura: l'ecfrasi "ante picturam"

1. *La Commedia: l'ardua scelta del "punto drammatico"*

Dai grandi poeti si possono cavare molte belle immaginazioni per le arti rappresentative; ma proporsi di trarne le immagini belle e fatte è un confondere tutta l'arte, un supporre che la diversità dei mezzi e

dei sensi sui quali cotesti mezzi son destinati a fare impressione, non debbano entrare nelle considerazioni dell'artista.³⁹⁰

La questione della profonda diversità fra arti figurative e poesia, sancita in maniera inequivocabile da Lessing nel 1766, non impedisce che si cerchi una via per farle dialogare.

Se è vero che la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni affatto differenti dalla poesia; quella cioè figure e colori nello spazio, questa invece suoni articolati nel tempo; se i segni debbono avere indiscutibilmente un rapporto con ciò che indicano, segni ordinati uno accanto all'altro possono esprimere soltanto oggetti, che esistono uno accanto all'altro, o le cui parti esistono una accanto all'altra, mentre segni che si susseguono esprimono solo oggetti che seguono uno dopo l'altro, o le cui parti seguono una dopo l'altra.

Oggetti che esistono uno accanto all'altro, o le cui parti esistono una accanto all'altra, si chiamano corpi. Quindi i corpi con le loro proprietà visibili sono gli oggetti propri della pittura. Oggetti che seguono uno dopo l'altro, o le cui parti seguono una dopo l'altra, si chiamano in generale azioni. Quindi le azioni sono l'oggetto proprio della poesia.³⁹¹

La separazione delle rispettive zone d'influenza costituisce nella prima metà dell'Ottocento, invece che un limite invalicabile, la base di partenza per gettare un ponte di congiunzione che ogni intellettuale risolve nel modo che preferisce. L'articolo di Francesco Ambrosoli prende le mosse dalle incisioni realizzate dallo scultore John Flaxman per l'album dantesco pubblicato per la prima volta a Londra nel 1793 e che riscuote una straordinaria fortuna editoriale, insieme alle altre serie grafiche dell'artista inglese, in tutta Europa, Italia compresa, dove è proposto a Milano da Pietro e Giuseppe Vallardi nel 1821 e a Napoli da Beniamino Del Vecchio nel 1839. Ambrosoli, nel prosieguo della riflessione,

³⁹⁰ F. AMBROSOLI, *Arti parlate e arti rappresentative*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., p. 66.

³⁹¹ G. E. LESSING, *Laocoonte*, Sansoni, Firenze, 1954, pp. 98-99.

trova la sua personale soluzione elaborando una comune fonte di ispirazione per tutte le arti che chiama “regione delle idee”.

Le singole Arti cominciano da quel punto che il concetto o l'idea si converte in immagine e soggiace alle materiali condizioni dei mezzi adoperati; ma l'arte propriamente è una per tutti e riguarda l'idea. [...] Noi vediamo una sola idea espressa con due linguaggi; e quando l'espressione del linguaggio muto è difettosa, ci accorgiamo assai facilmente che, se l'artista fosse stato libero di usare quei modi che meglio si convenivano a lui, il concetto o l'idea avrebbe potuto piacere ed essere efficace anche nel suo lavoro. Quindi siamo ricondotti a pensare che al di sopra di queste immagini, nelle quali si manifestano le varie arti, vi è un'alta regione, la regione delle idee, dove tutti gli artisti concorrono, dov'è una ricchezza comune a tutti, non peraltro acconcia tutta per tutti, ma per ciascuno in quella parte a cui corrispondono i mezzi ch'essi hanno per convertirla in proprio uso.³⁹²

Il problema della traduzione della parola in immagine non nasce né tanto meno si conclude così, tuttavia è proprio il riferimento dantesco a favorire l'aggancio per comprendere i motivi per i quali a questa altezza cronologica risolvere tale problema diventa, più che una disquisizione teorica, una vera e propria necessità pratica. All'interno del movimento di recupero delle antiche glorie nazionali sviluppatosi nei principali stati europei, in Italia, all'inizio del secolo, si riunisce un gruppo di pittori tedeschi a cui viene dato il nome di Nazareni. Attorno ai due allievi dell'Accademia viennese, Friedrich Overbeck e Franz Pfors, si raccolgono altri artisti che, in occasione dell'anniversario del loro primo incontro, il 10 luglio 1809, istituiscono la confraternita della Lega di San Luca, con il proposito, fedeli alle teorie artistiche di Wilhelm August von Schlegel e di Wilhelm Heinrich Wackenroder, di mirare sempre alla verità rappresentativa rifiutando il classicismo accademico. L'anno seguente parte del gruppo giunge a Roma, dove, grazie all'intercessione del direttore dell'Accademia di Francia, ottiene il permesso di stabilirsi all'interno del monastero di Sant'Isidoro dove realizza dei lavori, ispirati soprattutto a temi tratti dalla Bibbia o dalle vite dei santi, in uno stile arcaizzante modellato su artisti quattrocenteschi quali Beato Angelico, Perugino e il primo Raffaello oppure sull'antica pittura tedesca. Nel

³⁹² F. AMBROSOLI, *Arti parlate e arti rappresentative*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., pp. 66-67.

1817 il marchese Carlo Massimo commissiona ai Nazareni l'affrescatura delle tre stanze della sua dimora di campagna, il Casino Massimo. Ognuna delle tre sale, in forza delle scene epiche rappresentate, finisce per essere identificata con l'autore dal quale sono tratte: la stanza di Dante a cui lavorano Philipp Veit e Joseph Anton Koch fra il 1818 e il 1824, quella di Ariosto ad opera di Julius Schnorr von Carolsfeld fra il 1822 e il 1827 e quella di Tasso che impegna Overbeck e Joseph Fuhrich per due anni a partire dal 1827. La precisazione, qualche riga addietro, riguardo il sottotesto filosofico, soprattutto schelegeliano, dei Nazareni non è casuale dato che il più antico testo romantico sulla pittura è il dialogo *Die Gemälde*, edito nel 1799 nella rivista redatta dai fratelli Schlegel a Jena «Athenaeum»³⁹³. Lo scritto, ambientato nella pinacoteca di Dresda, si serve più volte di quella che si appresta a diventare un'operazione tipicamente romantica, la parafrasi poetica delle tele. Al fine di comprendere il lavoro dei Nazareni alla Villa Massimo, ancor più importante di ricordare che August Schlegel è lettore e traduttore della *Commedia*, è citare il dettame enunciato proprio dal maggiore dei due fratelli nel dialogo: “La poesia deve sempre esser guida alle arti figuranti, le quali debbono nei suoi confronti esercitare ufficio di interpreti”³⁹⁴. L'operazione promossa dai Nazareni è di estrema importanza perché permette agli intellettuali della penisola di venire a contatto e di far propria la più recente corrente europea di creazione di un pantheon degli uomini illustri. In Italia assurgono a tale empireo personaggi quali Dante, Petrarca, Leonardo, Michelangelo e soprattutto Tasso e Alfieri, gli unici che la classe intellettuale si permette, in forza di una particolare affezione per le vicende umane dei due autori, di chiamare per nome.

A proposito della figura dantesca, occorre soffermarsi per indagare le ragioni che, in seguito all'oblio nei due secoli precedenti, la riportano alla luce³⁹⁵. Se già in occasione della scoperta del presunto ritratto di Dante si è notato come l'interesse si concretizzi più fuori che entro i confini italiani, tale tendenza è anticipata dal fatto che i prodromi della ripresa dell'immaginario dantesco provengono dall'Inghilterra. La centralità della già citata opera illustrativa di Flaxman risiede non solo nella

³⁹³ R. ASSUNTO, *Dante, i Nazareni e l'estetica proromantica*, in *Dante e l'arte romantica*, Rizzoli, Milano, 1981, pp. 11-14.

³⁹⁴ A. G. SCHLEGEL, in «Athenaeum», II, 1799, p. 134. Si segnala la recente ristampa *Athenaeum (1798-1800)*, a c. di G. Cusatelli, E. Agazzi e D. Mazza, Milano, Sansoni, 2000.

³⁹⁵ E. QUERCI, *Il culto di Dante nell'Ottocento*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Allemandi, Torino, 2011, pp. 35-52.

completezza rappresentativa, fino ad allora infatti gli artisti si erano limitati a riprodurre singoli episodi e non le tre cantiche nella loro interezza, ma soprattutto nell'originalità di un tratto che mantiene una limpida coerenza compositiva. Il commento di Jacques-Louis David, “fera faire de tableaux”³⁹⁶ esemplifica senza sminuire il ruolo cardine dell'incisione e delle edizioni illustrate, nella diffusione di scene d'ispirazione letteraria che diventano, grazie al meccanismo ripetitivo, un repertorio di veri e propri *topoi* figurativi. Sulla spinta del successo riscosso dall'edizione di Flaxman, anche in Italia, all'interno della rivalutazione romantica di quel periodo 'oscuro' che è stato il Medioevo, si riconsiderano l'opera e la biografia dantesca. Ad onor di cronaca, nel Settecento, due grandi come Gianbattista Vico e Vittorio Alfieri si erano accostati alla *Commedia*, il primo prefigurando quella concezione dell'opera d'arte come prodotto della fantasia generatrice del genio che sarà assimilata dalla cultura romantica, il secondo, guardando alla travagliata ma integerrima personalità dantesca, getta le basi per il mito dell'uomo nobile perché non sottomesso ad alcun potere se non a quello della sincerità. In una prima fase, l'attenzione si focalizza su Dante in quanto uomo e, anche nella lettura della *Commedia*, ci si concentra sui passi che lasciano intravedere la personalità dell'autore più che su altri di più elevato spessore filosofico. Della vicenda biografica sono due i lati maggiormente messi in risalto, il primo è quello della sorte sfortunata, che lo accomuna ad altri 'eroi' romantici, il secondo è quello della nobiltà d'animo e di pensiero, presto tramutato in un prefiguramento dell'affermazione delle virtù tipiche italiane. Con il tempo Dante si aggiunge a Petrarca, Ariosto e Tasso nel canone letterario ottocentesco, rimediando alla tarda inclusione con l'assurgere in breve tempo ad apice di tutto il gruppo. Sull'onda dell'entusiasmo per i personaggi della *Commedia* autori quali Silvio Pellico e Bartolomeo Sestini ne scelgono figure rappresentative e dedicano ad esse un'intera opera, rispettivamente la tragedia *Francesca da Rimini* nel 1815 e il poemetto in ottave *La Pia. Leggenda romantica* del 1822. Queste operazioni, per quanto contribuiscano alla fortuna del soggetto dantesco, non hanno tuttavia la consistenza per usurpare la forza centripeta del poema che costringe ogni artista a doversi seriamente misurare con la complessità dei versi che intende raffigurare. A questo proposito è emblematico il caso di un

³⁹⁶ J. L. DAVID, citato in F. SALVADORI, *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, Electa, Milano, 2004, p. 14.

ancor giovane Eugène Delacroix che per dipingere *La barca di Dante*, presentata al *Salon* nel 1822, la prima tela nella quale Dante si impone come soggetto centrale, si impegna a tradurre alcuni passi della *Commedia* al fine di penetrarne il significato. Oltre a quest'ultima e principale motivazione, non si può non notare, però, il vigoroso gesto di sfida dell'artista che, ingaggiando un duello tutto intellettuale sul campo del poeta, ripropone la secolare sfida fra le arti. Il recupero di notorietà di Dante in Francia inizia con la traduzione dell'*Inferno* edita da Rivarol nel 1783 e si rafforza anche grazie alla pubblicazione di trattati quali l'*Histoire des républiques italiennes du moyen âge* dell'economista, storico e letterato ginevrino Jean-Charles-Léonard Sismonde de Sismondi, l'*Histoire littéraire d'Italie* di Pierre-Louis Ginguené e *De la Littérature du Midi d'Europe* ancora di Sismondi, pubblicati fra il 1807 e il 1819. Ginevrina come Sismondi è Madame de Staël che, in seguito al viaggio in Italia compiuto nel 1804, compone e pubblica il romanzo *Corinne ou l'Italie* dove elabora una concezione dell'arte indirizzata alla definizione dell'identità nazionale. Al momento di ricevere la corona laureata sul Campidoglio, Corinna improvvisa una composizione con l'accompagnamento della lira rivolgendosi proprio all'Alighieri.

Pensate con orgoglio ai secoli che videro la rinascita delle arti. Dante, l'Omero de tempi moderni, poeta sacro dei nostri misteri religiosi, eroe del pensiero, immerse il suo genio nello Stige per approdare all'inferno. E la sua anima raggiunse la profondità degli abissi che descrisse. L'Italia del tempo della sua potenza rivive tutta intera in Dante. Mosso dallo spirito repubblicano, guerriero e poeta, soffia la fiamma dell'azione tra i morti, e le ombre sono più vive dei viventi di oggi.³⁹⁷

L'esortazione ad attingere alle glorie passate per costruire quelle presenti si ritrova in scritti foscoliani quali i coevi *Sepolcri* e *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* dove l'intellettuale incoraggia i connazionali a inchinarsi sulle tombe dei vari Dante, Machiavelli, Galileo e Tasso. Leopardi affida il suo messaggio alle canzoni *Ad Angelo Mai* e *Sopra il monumento di Dante*³⁹⁸. Nella prima il poeta loda Mai per

³⁹⁷ M. De STAËL, *Corinna o l'Italia*, Mondadori, Milano, 2010, p. 42.

³⁹⁸ G. LEOPARDI, *Le poesie*, Livorno, Franc. Vigo editore, 1869, pp. 11-24.

aver, grazie alla sua scoperta del *De Re publica* di Cicerone, risvegliato gli italiani dal vile torpore e tesse una genealogia della poesia italiana dall'Alighieri all'Alfieri. *Sopra il monumento di Dante* prende spunto dalla pubblicazione di un manifesto attraverso il quale si comunica la decisione di erigere suddetto monumento in Firenze e condivide l'esortazione patriottica della prima. Come si è detto, all'inizio sono soprattutto le vicende biografiche dantesche ad interessare gli intellettuali romantici, alcuni dei quali, come Foscolo e Mazzini, contribuiscono a rendere il tema dell'esilio, dai due particolarmente sentito visto il comune destino, uno dei più fortunati nell'immaginario dantesco. Mazzini, che intitola uno dei suoi primi scritti *Dell'amor patrio di Dante*, contribuisce anche a creare il mito di Dante come padre del nascente stato italiano, tanto che nella prefazione ai quattro volumi del commento alla *Divina Commedia*, completati dopo che Foscolo li aveva lasciati incompiuti, scrive:

La Patria si è incarnata in Dante. La grande anima sua ha presentito, più di cinque secoli addietro e tra le zuffe impotenti di guelfi e ghibellini, l'Italia: l'Italia iniziatrice perenne d'unità religiosa e sociale all'Europa, l'Italia angelo di civiltà alle nazioni, l'Italia come l'avremo un giorno.³⁹⁹

Passando anche attraverso altri interventi mazziniani, fra cui *Dante*, pubblicato sull'«Apostolato popolare» nel 1841, si configura un'interpretazione dantesca di stampo prettamente civile la cui primogenitura spetta, però, a Foscolo come dimostrano, ancora a fine secolo, le parole di Francesco Ricifari: “Promosse il Foscolo un grande avanzamento negli studi danteschi, ritraendo della figura dell'Alighieri il lato più ignorato e insieme più importante: cercò in Dante non solamente il poeta o il padre della lingua, ma il cittadino, il riformatore, l'apostolo religioso, il profeta civile della nazione”⁴⁰⁰. La summa della lettura risorgimentale dantesca, non priva di distorsioni, la si trova espressa però in Mazzini.

³⁹⁹ G. MAZZINI, *Un Italiano*, prefazione a *La Commedia di Dante Alighieri, illustrata da Ugo Foscolo*, Pietro Rolandi, Londra, 1842, vol. I, p. 15.

⁴⁰⁰ F. RICIFARI, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di Giuseppe Mazzini*, Catania, Tip. Sicula, 1896, pp. 81-82.

In ogni città d'Italia, il primo nome che vi s'affaccia allo sguardo, appena v'arrestate davanti all'invetriata d'un libraio, il primo ritratto che v'affascina l'occhio ogni qual volta voi guardate per entro a una bottega di stampe, è quello di Dante. Chi fu l'uomo, il cui nome è fidato alle memorie di tutto un popolo? [...] Nessuno forse sa che ei fu grande sovra tutti i grandi Italiani, perché amò sovra tutti la Patria, e l'adorò destinata a cose più grandi che non spettano a tutti gli altri paesi.⁴⁰¹

L'interpretazione mazziniana è giustificata dalla convinzione che l'arte debba essere una "manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo, inseparabile dall'azione di tutti gli altri, che formano insieme a questa il fondamento di vita una e comune, in cui l'Artista attinge, rendendosi conto o no, la sua missione, la sua nozione dello scopo da perseguire e nei simboli nei quali incarna quel che Dio gli ispira riguardo al modo di raggiungerlo: l'individuo non vi apparisce se non come un potente riepilogatore, come il traduttore accurato di una lingua sacra che più tardi diventerà la lingua di tutti"⁴⁰². Tale definizione supera l'obbiettivo didascalico o imitativo e mira piuttosto a uno sociale e civile, come opposizione a quella *art pur l'art*, fine a se stessa, che, nella deificazione della forma, impoverisce le istanze sottese alla creazione artistica. Con l'approssimarsi della prima guerra d'indipendenza, la figura morale dell'Alighieri viene utilizzata per veicolare messaggi politici e civili libertari. A questo punto si staglia imponente una questione di ingombrante rilevanza, quella della scelta, da parte dell'artista, dell'episodio da raffigurare. Essendo la biografia dantesca infinitamente meno ricca di spunti, e comunque cristallizzata in due o tre eventi ripetutamente proposti, la difficoltà si avverte soprattutto quando il bacino iconografico è quello della *Commedia*.

Mi pare che le due più essenziali mire di chi inventa un dipinto debbano consistere I. nella scelta del punto drammatico, 2. nell'arte d'imprimere al proprio soggetto lo spirito e l'impronta dei tempi in cui avvenne. [...] Prima che l'azione si compia, quando l'azione sta per compiersi, un istante dopo ch'essa è compiuta. Il primo e l'ultimo momento d'ordinario riescono o freddi od oscuri, perché l'anima difficilmente può indovinare od immaginare il

⁴⁰¹ G. MAZZINI, *Dante*, in *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini, Tip. Paolo Galeati, Imola, 1919, vol. XXIX, pp. 3-4.

⁴⁰² G. MAZZINI, *Pittura storica*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., pp. 303-304.

movimento o l'affetto che sta per originarsi, ovvero quello che avrà già cessato di essere. Pare dunque che tornerebbe molto più utile scegliere l'intermedio, siccome quello che non ha bisogno di certi commenti per essere inteso da tutti [...] Per altro quanto più non toccherebbe il sommo dell'arte quel pittore il quale sapesse presentarci con semplicità e chiarezza un'azione nel momento precedente o susseguente al suo compiersi? Lo spettatore allora si fa egli stesso poeta, e colla mente scorrendo tutte quelle circostanze del soggetto che è forzato ad indovinare, le allarga, le distende colla potenza dell'immaginazione, e ne risente nell'animo un'impressione molto più viva che se le vedesse da' colori figurate.⁴⁰³

Il punto drammatico non è altro che la rielaborazione ottocentesca del 'momento significativo' di lessinghiana memoria.

Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare non può cogliere quest'unico momento che da un unico punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento e quell'unico punto di vista d'un singolo momento non verrà scelto mai abbastanza fecondo. Ma fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione. Quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare. [...] Nulla costringe il poeta a concentrare il suo ritratto in un solo momento. Egli se vuole, prende ogni sua azione sin dall'origine e la conduce al suo esito attraverso ogni possibile sviluppo. Ognuno di questi sviluppi, che costerebbe all'artista un'opera a sé, al poeta costa un unico tratto; e se questo tratto, considerato in sé, fosse tale da offendere l'immaginazione dell'ascoltatore, pure esso sarà così preparato da ciò che è preceduto, oppure sarà così attenuato e compensato da ciò che segue, da perdere quest'unica impressione e fare nell'insieme l'effetto più riuscito nel mondo.⁴⁰⁴

Il nodo teorico è elaborato da Selvatico soprattutto in relazione ai quadri storici ma calza perfettamente anche per quelli di ispirazione letteraria anche perché in questo periodo i personaggi dei secondi si affiancano ai primi nell'espletare il ruolo dimostrativo. Niccolò Tommaseo, non pago di aver stilato un 'manuale di istruzioni

⁴⁰³ P. E. SELVATICO, *Il punto drammatico*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., p. 318.

⁴⁰⁴ G. E. LESSING, *Laocoonte*, cit., p. 10.

per l'autore di romanzi storici⁴⁰⁵, progetta ad uso e consumo degli artisti una raccolta di temi iconografici fra i quali inserisce, ad esempio, l'incontro fra Cimabue e Giotto narrato da Vasari, la sventurata Pia de' Tolomei cantata nella *Commedia* e le pene d'amore di Gaspara Stampa. Con il medesimo intento Selvatico idea una sorta di dizionario storico-morale diviso per tematiche nel quale incita gli artisti a preferire eventi pubblici o domestici degli illustri italiani del passato. Dalla raffigurazione di episodi biografici di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso a quella di passi dei loro capolavori il passo è breve e apparentemente giustificato, tranne proprio per il rigoroso Selvatico, al quale non sfugge lo scarto morale fra persona storica e personaggio letterario. La dilatazione del repertorio illustrativo è irreversibile ma questo non esenta l'artista, anzi semmai lo obbliga, all'attenersi al precetto di estrema attenzione filologica proprio della pittura storica.

All'artista richiedesi studio lungo non pure dell'arte sua, ma di quelle notizie delle quali essa è interprete, richiedesi perseverante fatica. Giacché l'arte è il mezzo, il fine è l'affetto e l'idea: or, tolto il fine, il mezzo non solo rimane impotente, ma non ha senso niuno.⁴⁰⁶

Per raggiungere così felicemente questo che noi chiamammo punto drammatico, è necessario che l'artista s'impodesti per così fatta maniera del suo soggetto, da tutto conoscerne le circostanze che lo precedettero e quello che lo susseguitarono. A fine che così fatto scopo sia degnamente arrivato, insisto dunque a raccomandargli di leggere con ponderata attenzione tutti i libri che possono avere col suo tema attinenza qualsiasi. È certo per difetto di queste indispensabili avvertenze che vediamo spesso errati essenzialmente molti degli argomenti che ora trattano anche i nostri migliori pittori storici. Che se pur giungono ad afferrare il punto drammatico, non sanno il più delle volte infondere nel loro quadro l'indole e dirò quasi la fisionomia dei tempi in cui avvenne il fatto.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ N. TOMMASEO, *I prigionieri di Pizzighettone. Romanzo storico del secolo XVI. Dell'autore della Sibilla Odaleta e della Fidanzata Ligure*, vol. III, Milano, presso A.F. Stella e figli, 1829, in "Antologia", t. XXXVII, marzo 1830.

⁴⁰⁶ N. TOMMASEO, *Bellezza e civiltà*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., p. 294.

⁴⁰⁷ P. E. SELVATICO, *Il punto drammatico*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., p. 319.

La ricchissima biblioteca hayeziana, contenente volumi che spaziano dalla storia all'abbigliamento, dalla letteratura alla geografia e alle religioni, testimonia come l'artista veneziano sia il più solerte ricettore di tale monito. Il motivo che porta l'ispirazione artistica ad attingere, non solo ai fatti storici, ma anche agli episodi letterari, non è dovuto solamente al ritorno di moda di certi testi ma anche e soprattutto all'allettante comodità per l'artista di poter soddisfare tutta l'attenzione filologica richiestagli attraverso un solo libro, senza doverne consultare molteplici. In opere quali la *Commedia*, la *Gerusalemme Liberata* o i *Promessi Sposi* il pittore trova tutte le indicazioni di carattere ambientale che gli sono necessarie per creare una tela inattaccabile sotto il profilo dell'esatta riproducibilità. L'appoggiarsi a un solo testo, quello letterario, sembra dunque facilitare l'artista, ma non si deve dimenticare che un unico punto di riferimento dichiarato, rispetto a molteplici più o meno obbligatori impone un'assoluta fedeltà alla parola scritta. Al netto delle comunque rilevanti richieste del committente riguardo la scena da dipingere, alla quale viene affidato di volta in volta un preciso messaggio celebrativo o ideologico-politico, la scelta del soggetto e della sua messa in scena dal punto di vista contenutistico e stilistico richiedono una profonda riflessione da parte dell'artista.

Il mezzo per altro ch'io stimo più acconcio a far conoscere ad un tempo il punto drammatico e l'indole dei tempi e dei personaggi che figurano nell'azione, è quello di scegliere accuratamente gli episodii da introdurre nel quadro. [...] Ognuno sa che per episodio intendono gli artisti la rappresentazione di oggetti animati che si legano al soggetto principale, ma che si possono levare senza distruggere il soggetto stesso. [...] Se egli aspira alla gloria di riuscire in quella che spetta al genio, la sola che veramente costituisca il grande artista, è bisogno ch'egli si avvalga di questi arricchimenti del suo soggetto solamente quando ha bisogno di rafforzare la espressione. Guai a lui se invece quegli episodii varranno ad indebolire l'effetto che il dipinto deve produrre sull'animo dello spettatore. È dunque dell'essenza dell'episodio di non essere assolutamente necessari all'azione principale; ma risulta difettoso se non è annodato con essa, ovvero se lo è con modi notevoli all'espressione della medesima; per esempio, se è basso quando l'azione è nobile, se è ridicolo quando essa è grave o tenera. Una delle più importanti avvertenze a cui mirar deve l'artista se vuol essere buon compositore, è di bene scegliere la scena del dipinto. Un campo male inventato può far comparire convenzionale e cattiva anche una composizione bene pensata: e la cosa è chiara, giacché l'uomo in molti casi si muove ed agisce a seconda del sito ove egli si trova. [...] Ora una scelta conveniente e

giudiziosa del campo è trascurata dai più, e col trascurarla cadono in un errore che certo avrebbero evitato se avessero mirato a trarre la scena dal vero od almeno ad immaginarla verosimile in ogni sua più menoma parte.⁴⁰⁸

L'orientamento esegetico degli artisti nei confronti del soggetto dantesco è duplice, religioso-filosofico o politico-civile, e alimentato dalla diffusione di studi critici sulla *Commedia*. A Firenze Leopoldo II, lettore appassionato, commissiona ai pittori della sua corte tele quali *Nello alla tomba della Pia* dipinta da Enrico Pollastrini nel 1851 e due anni dopo *Incontro di Dante e Beatrice nel Purgatorio* eseguita da Andrea Pierini, oltre ad acquistare alle esposizioni opere di impianto etico-filosofico come il trittico *Dante e dieci episodi della Divina Commedia* del tedesco Carl Vogel von Vogelstein.

Fra le numerose edizioni del poema dantesco pubblicate nei primi decenni del secolo se ne segnalano le tre primarie a livello iconografico: quella fiorentina del 1840 curata da Piccolini e Bezzuoli e accompagnata dalle cinquecento vignette xilografiche di Domenico Fabris, il quale opera una traduzione in senso popolare del precedente modello flaxmaniano, quella uscita fra il 1857 e il 1867 illustrata da Gustave Doré che influenza pesantemente l'iconografia dantesca successiva e quella, limitata all'*Inferno*, a cura di Francesco Scaramuzza, noto per gli affreschi danteschi all'interno della Biblioteca Palatina di Parma. L'opera di Scaramuzza, pubblicata solamente nel 1859, richiede circa quarant'anni di impegno, raggiungendo l'obiettivo di affiancarsi al testo in modo da eliminare "ogni difficoltà che esso presenti" e di renderlo "agevole anche al più illetterato che sia"⁴⁰⁹.

Uno dei canti più suggestivi è sicuramente quello dedicato a Paolo e Francesca, del quale gli artisti prediligono tre circostanze che diventano ben presto le più riprodotte, quindi, le più amate: quella della lettura degli amori di Lancillotto e Ginevra che conduce al bacio, quella dell'uccisione e quella dell'incontro con Dante e Virgilio nel mezzo della bufera infernale. Scaramuzza nella sua incisione intitolata

⁴⁰⁸ P. E. SELVATICO, *Il punto drammatico*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., p. 320.

⁴⁰⁹ C. PAVESI, «Giornale del Centenario di Dante Alighieri», n. 46, 10 maggio 1865, p. 379.

La bocca mi baciò tutto tremante (Tav. n. LVI) raffigura il momento felice che prelude alla tragedia mediante uno stile curato ma didascalico il quale, tuttavia, nell'asciuttezza dell'incisione ricalca con dedizione i versi danteschi. I due amanti sono ritratti seduti su un divanetto, il profilo di Paolo segue una linea 'a S' che ne amplifica lo slancio emotivo e fisico (si noti la precisione della muscolatura delle gambe), quello di Francesca ricalca un triangolo isoscele nel quale i due lati uguali sono rispettivamente quello che le collega il volto a Paolo e quello che la congiunge al libro sulla parte opposta. L'esatta scissione anatomica riecheggia quella interiore dato che la donna colta nell'attimo in cui si sta abbandonando alla passione, il viso tutto rivolto verso l'amato al quale poggia un palmo sulla guancia per avvicinarlo ancor di più, ma la sfera razionale della sua persona tenta di aggrapparsi disperatamente a quell'angolo formato dall'incontro del divanetto e del tavolo su cui poggia il libro che ancora tiene fra le dita. Sebbene ribalti la disposizione di personaggi, Michelangelo Grigoletti nella sua prova dipinta nel 1840 (Tav. n. LVII) mantiene costanti due elementi rispetto all'incisione di Scaramuzza: le tonalità degli abiti, chiaro per Francesca, scuro per Paolo e l'orientamento della luce rispetto ai due. Nonostante l'incisione non sia chiarissima, è ipotizzabile che alla destra di Francesca ci sia una finestra che è invece sicuramente presente in Grigoletti data la netta prevalenza di luminosità sul lato sinistro della donna. La comunione dei due elementi, luminosità e abbigliamento, permette di ipotizzare che gli artisti volessero in qualche modo riservare il chiarore a Francesca e l'ombra a Paolo. La supposizione, oltre ad essere giustificata dagli entusiasmi che la figura di Francesca suscita nella critica romantica, la quale ne esalta l'amore tanto generoso quanto infelice, trova conferma nel fatto che nel *Paolo e Francesca* di Grigoletti le labbra dell'uomo si appoggiano solo sulla guancia della cognata in un bacio che, complice l'espressione 'freddina' di lei, lo rendono più materno che sensuale. La posa dell'uomo è identica a quella adottata da Scaramuzza, quella della donna, al contrario, è riassumibile ancora in un triangolo ma stavolta scaleno con il lato più lungo che unisce il capo al piede destro, congiunto a sua volta all'altro piede dal lato medio che, infine, chiude la triangolazione nel lato breve che riporta alla testa. Il corpo di Francesca, quindi, pur essendo delineato con i lati più lunghi dalla parte di Paolo, tende decisamente nella direzione opposta come si intravede dalla spinta impressa dalle ginocchia sotto la veste. Più che la donna, divisa fra

l'accondiscendenza e il fastidio, ad essere travolto dall'impeto di Paolo è il libro che, appoggiandosi equamente sulle gambe della coppia, viene seminascosto dalla manica a sbuffo dell'innamorato. Andato disperso un *Paolo e Francesca* presentato all'Accademia fiorentina nel 1816 da Bezzuoli e, dopo, inviato a Milano dove riscuote un diffuso e duraturo successo, si cita il *Paolo e Francesca da Rimini sorpresi da Gianciotto* (Tav. n. LVIII) eseguito da Clemente Alberi nel 1828 nel quale entra nella tela il terzo polo del triangolo amoroso, il marito tradito e prossimo omicida. In questo caso l'artista raffigura una situazione intuibile ma non esplicitata nel racconto di Francesca a Dante. Il corpo di Paolo, tranne il viso, è ancora proteso verso Francesca che, invece, già tenta di fuggire impaurita dallo sguardo spietato di Gianciotto che emerge dalla penombra (anche qui spostata dalla parte di Paolo). La tela trasuda quell'istantanea metamorfosi che spesso tramuta l'ardore in furore, il rosso della passione in quello del sangue, prefigurato dal vermiglio dei mantelli dei due amanti.

Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.
Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, sí che di pietade
io venni men così com'io morisse;
e caddi come corpo morto cade.⁴¹⁰

Vitale Sala si concentra sui versi conclusivi del canto quando nel 1823 dipinge *Dante incontra Paolo e Francesca* (Tav. n. LIX); la tela, infatti, pone al centro i due dannati che, emergendo dal fosco nugolo di anime, sovrastano un Dante ormai già sul punto di svenire. Le figure dello sfondo, benché delineate con estrema meticolosità, soprattutto nel panneggio frustato dal vento infernale, mantengono una loro subordinazione, anche morale, rispetto a Paolo e Francesca, attraverso un chiaroscuro sui toni del blu e del grigio che si contrappone alla campitura più variegata e definita dedicata ai due protagonisti.

⁴¹⁰ DANTE, *Commedia, Inferno*, V, vv. 137-143.

Io venni in luogo d'ogni luce muto,
che muggia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina:
voltando e percotendo li molesta.

[...] Ed elli a me: "Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per questo amor che i mena, ed ei verranno".
Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: "O anime affannate,
venite anoi parlar, s'altri nol niega!".
Quali colombe, dal disio chiamate,
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate;
cotali uscir della schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido.⁴¹¹

I versi citati dimostrano come Sala abbia fedelmente riprodotto sia l'ambientazione descritta da Dante sia la speciale affezione che il poeta nutre verso la coppia. Paolo conserva il dettaglio, visto nei casi precedenti, della muscolatura delle gambe guizzante ma ormai questa gli serve solo per tentare di resistere alla tempesta e non per avvicinarsi a Francesca. Nulla è rimasto dell'impeto amoroso, Paolo nasconde anzi il volto nel palmo della mano alle spalle di Francesca, la quale, invece, lo mostra, basso e penitente ma commosso dal "cotanto affetto"⁴¹². La donna sorregge e consola l'amato, cingendogli la spalla con un fare materno molto diverso da quello più sensuale, con il quale il dannato alla destra di Virgilio sostiene la compagna. Sala, infatti, non dimentica che Dante prova pietà per tutti i lussuriosi e li dipinge, perciò, così belli e leggiadri che, faticando ad immaginarli mentre "bestemmian quivi la virtù divina"⁴¹³, lo spettatore finisce per congiungersi emotivamente al poeta. La delineazione del corpo dantesco stravolto dalla commozione si situa al pari dell'intensità del "caddi come corpo morto cade"⁴¹⁴, il viso è teso così come il braccio sinistro che cerca sostegno da Virgilio, il quale sembra volerlo tranquillizzare, mentre l'altra mano è già a terra, gravata da un peso fisico e morale.

⁴¹¹ Ivi, vv. 28-33 e vv.76-87.

⁴¹² Ivi, v.125.

⁴¹³ Ivi, v. 36.

⁴¹⁴ Ivi, v.142.

Proprio di quest'ultimo si sente la mancanza nel dipinto e, di rimando, nella lettura ottocentesca dell'episodio. La Francesca del Sala, lungi dall'essere l'eroina descritta da Foscolo, "la colpa è purificata dall'ardore della passione e la verecondia abbellisce la confessione della libidine"⁴¹⁵, non è nemmeno quella consapevole e competente a cui Dante affida "non [...] certo il linguaggio della passione [ma] quello concettuale della teoria dell'amore cortese e stilnovista"⁴¹⁶. Meno scenografica ma di medesimo impatto è la *Francesca da Rimini* (Tav. n. LX) eseguita da Giuseppe Frascheri nel 1846. Aldilà dell'eleganza del tratto, l'acme della tela si concentra nella robusta dissonanza fra i corpi di un candore abbagliante e coperti solo da un velo trasparente, stagliati nell'oscurità, e la pesante monocromaticità dell'abito dantesco che lo fa assomigliare più a un elemento ambientale che a un essere umano. Paolo e Francesca sono quasi nudi e le loro carni ospitano diverse gradazioni della luce, il corpo di Dante al contrario è celato da una veste monotona da cui fuoriesce appena una mano; si può solo ipotizzare che alla base di tale contrasto possa esserci una volontà di censura etica. La carrellata di raffigurazioni del quinto canto infernale si chiude con un esempio molto diverso dai precedenti e non solo perché Paolo non si copre più il volto. *Paolo e Francesca* (Tav. n. LXI) di Dante Gabriele Rossetti, nonostante sia concepito soltanto cinque anni dopo la metà del secolo, spicca per l'originalità compositiva. L'acquerello è diviso in tre parti: in quella all'estrema sinistra vi è raffigurata la scena del bacio, in quella centrale vi sono Dante e Virgilio che assistono al volo delle due anime che occupa la terza sezione. Ancor più sorprendente della suddivisione, rimarcata da una sorta di cornice, è che, in realtà, la sezione centrale e quella sulla destra ne costituiscono un'unica. Il vaporoso pannello degli abiti durante il bacio è sostituito da uno più asciutto nella scena infernale. L'abbraccio fra i due, quasi totalmente a carico di Paolo nel primo settore, nel quale Francesca è letteralmente tirata dalle mani dell'uomo, diventa tenero e paritario nel terzo. Rimangono invariate le foltissime e modernamente acconciate capigliature e l'estraneità con la quale i due si isolano dal mondo esterno. Riguardo la scena centrale sorprende la rigorosa severità dello sguardo virgiliano e l'atto scandalizzato di Dante di coprirsi la bocca con la mano; quest'ultimo gesto sembra dimostrare l'approfondita, rispetto alle tele precedenti,

⁴¹⁵ U. FOSCOLO, citato da N. SAPEGNO a *Commento, Commedia, Inferno*, V, v. 140.

⁴¹⁶ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Francesca o la vittima della letteratura*, in *L'ombra di Argo*, Torino, Genesi, 1986, pp. 71-73.

lettura dei versi danteschi da parte di Rossetti in una più cosciente presa di possesso del testo a cui la critica letteraria giungerà solo molti anni dopo. Tale dote si deve, oltre che alle letture dantesche ascoltate fin da bambino dalla voce del padre, all'immaginazione rossettiana, allenata ad esprimersi contemporaneamente sul binario figurativo e su quello poetico. In quest'ultimo, infatti, compaiono la stessa attenzione alla riproduzione d'ambiente e il medesimo simbolismo visivo che, nelle immagini, si concretizzano nella preferenza per lo stile goticizzante proprio della confraternita Pre-Raffaellita. A conferma della penetrazione da parte di Rossetti dello spessore filosofico, ignorato dai romantici, dell'episodio di Paolo e Francesca, si può leggere la riflessione di Luigi Paolo Finizio, secondo il quale "l'intento simbolizzante di Rossetti fa dell'immagine oltre che un tramite di pensiero il luogo di raccolta di uno stato di pensiero. I passi simbolici cui egli si rivolge nell'opera di Dante sono luoghi di raccoglimento, in cui la visione è stato *pensieroso*"⁴¹⁷. Il modo mediante il quale Rossetti abbraccia il quinto canto dell'*Inferno* non assomiglia a nulla di ciò che si è analizzato finora, l'artista dà vita al racconto di Francesca senza sacrificare l'incontro con Dante. In forza dell'accentuato psicologismo dei caratteri e della trasfigurazione del destino in un malinconico languore, l'opera di Rossetti prefigura gli sviluppi di certa pittura della seconda metà del secolo.

Un altro dei soggetti danteschi più amati della cultura romantica deve buona parte della sua riscoperta, prima in Inghilterra e successivamente in Italia, a sir Joshua Reynolds che, nel 1769, espone un Ugolino dalla chioma arruffata e con gli occhi sbarrati e vacui alla Royal Academy di Londra. La tela viene riprodotta cinque anni dopo in mezzatinta da John Dixon e, in un secondo momento, incisa da Abraham Raimbach. Nella penisola Giuseppe Diotti comincia a lavorare sul tema, affascinante grazie alle implicazioni drammatico-macabre, nel 1817 per poi eseguire varie versioni durante gli anni Trenta, sperimentando vari formati e differenti interpretazioni psicologiche⁴¹⁸. Diotti parte da un conte Ugolino fiero e distaccato, anche se dallo sguardo inquietante, preferendo, in seconda battuta, una trasposizione figurativa fedele al verso dantesco "ambo le man per lo dolor mi morsi"⁴¹⁹ che verrà ripresa con spirito goyesco da Pasquale Massacra. Ad esempio della variegata

⁴¹⁷ L. P. FINIZIO, *L'immaginario dantesco di Dante Gabriele Rossetti*, in *Dante e l'arte romantica*, cit., p. 44.

⁴¹⁸ C. SISI, *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, vol. III, *Il Romanticismo, 1815-1848*, cit., p. 32.

⁴¹⁹ DANTE, *Commedia, Inferno*, XXXIII, v. 58.

ricerca intrapresa da Diotti si possono confrontare due prove, una conservata alla Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona e l'altra ai Musei Civici di Brescia (Tav. n. LXII). Quest'ultimo lavoro viene commissionato a Diotti, "classicista nello stile, repubblicano e neo-ghibellino nell'intimo"⁴²⁰, nel 1826 dal conte Paolo Tosio ed esposto a Brera nel 1832.

Io non piangea, sí dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sí, padre! Che hai?".
Perciò non lacrimai né rispuos'io
Tutto quel giorno né la notte appresso⁴²¹

Nonostante l'esatta citazione del passo dantesco attirò un vasto successo di pubblico che si riflette nel gran numero di riproduzioni, Selvatico lo giudica troppo affettato.

Oh! La correzione del costume, una dignità di movenze tolta a prestito dagli antichi, architetture grandiose, stoffe ben imitate, sono cose lodevolissime; ma non bastano a toccare il cuore, non bastano a raggiungere la vera espressione.⁴²²

Le versioni per Ala Ponzone e per Tosio sono identiche nell'ambientazione e nella disposizione dei personaggi, Ugolino è seduto al centro mentre i quattro figli, nelle loro vesti svuotate, due già incoscienti o forse morti e due imploranti ("Padre mio, chè non m'aiuti?"⁴²³), sono spartiti in maniera simmetrica ai lati. La regia di Diotti è perfettamente bilanciata, a sinistra dipinge un giovinetto inerme piegato su uno disteso cosciente, a destra raffigura l'esatto ribaltamento. Fra i due gruppi campeggia statuaria la figura impassibile del conte, resa ancora più imponente dalla linea muscolosa delle spalle e dal nodo delle mani che si ancorano al ginocchio piegato. Se

⁴²⁰ S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana, dal Cinquecento all'Ottocento. Settecento e Ottocento*, Torino, 1982, vol. II, p. 1023.

⁴²¹ DANTE, *Commedia, Inferno*, XXXIII, vv. 49-53.

⁴²² P.E. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, in F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., p. 548.

⁴²³ DANTE, *Commedia, Inferno*, XXXIII, v. 69.

nella tela a Brescia, però, le braccia sono coperte dalle maniche, in quella ospitata a Cremona, sono scoperte e nel fascio di nervi che dirompe dai muscoli dell'avambraccio si concentra una maggiore tensione emotiva. Quest'ultima è ancor più evidente nell'espressione del volto che da sofferente ma composto diventa, complice anche l'allungamento della barba e l'inarcamento delle sopracciglia, iroso e luciferino, più vicino al clima infernale. Nelle numerose prove Diotti tenta di rendere quella "colossale statua dell'odio" di Ugolino, un dannato che, però, "in seno all'odio [...] sviluppa l'amor" e che "odia molto perché ha amato molto"⁴²⁴. Da un Ugolino rabbioso ma anche costretto a contenere i suoi sfoghi per non terrorizzare ancor di più i figli, si passa a quello, dipinto da Giacinto Massola nel 1842 (Tav. n. LXIII), affranto dal dolore e asserragliato dalla morte, incarnata dagli occhi orrendamente spalancati del cadavere abbandonato sulle gambe del conte. Nonostante la maestria dell'appena ventiduenne Massola, egli riceve alcune critiche, mosse soprattutto da ambienti vicini ai dettami delle Accademie come quella di Federico Alizeri, fondatore e direttore del periodico genovese «L'Espero», per aver ceduto alla raffigurazione di un 'vero' turpe e sconveniente.

Noi chiederemmo maggiore osservanza del capo della dignità e pregheremmo il Massola che non si tratti di cose truci, e per poco non ispaventevoli, meglio si compiaccia di parer continente e riserbato con Guido che orrido e ributtante col Caravaggio, sacrificando piuttosto certe bruttezze di verità che non certe osservanze di decoro belle sempre in un artista in cotali subbietti necessarissime.⁴²⁵

Nella già citata edizione della *Commedia* illustrata da Scaramuzza sono dedicate ben tre incisioni a Ugolino (Tav. n. LXIV), tutte immediatamente riconducibili a un passo preciso del canto, in una curva che, dal momento dell'attesa del pasto in cui si sente invece "chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre"⁴²⁶ raggiunge il culmine della tragedia quando i fanciulli offrono le loro carni in un gesto a metà fra la carità e

⁴²⁴ F. DE SANCITS, citato da nel commento di N. SAPEGNO a *Commedia, Inferno*, XXXIII, v. 1.

⁴²⁵ F. ALIZERI, «L'Espero», II, 27 agosto 1842, 39, pp. 155-156.

⁴²⁶ DANTE, *Commedia, Inferno*, XXXIII, vv. 46-47.

l'orrore, "Padre, assai ci fia men doglia/ se tu mangi di noi: tu ne vestisti/ queste misere carni, e tu le spoglia"⁴²⁷, fino all'epilogo.

Vid'io cascar li tre ad uno ad uno
Tra 'l quinto dí e 'l sesto; ond'io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno⁴²⁸

Un altro dei soggetti più in voga è quello di Pia de' Tolomei che compone, insieme a Francesca da Rimini e a Piccarda Donati, un'ideale trilogia di caratteri femminili nei quali la mesta arrendevolezza, la passionalità e l'adesione alla fede costituiscono valori tipici dell'immaginario romantico della o sulla donna⁴²⁹. Complice la leggenda romantica in rima scritta da Bartolomeo Sestini nel 1822, il tema diventa diffusissimo nell'arco cronologico che va dal 1835 al 1880 tanto da essere assegnato frequentemente come saggio d'Accademia. Le ragioni del successo della storia della Pia risiedono nel suo racchiudere alcuni dei motivi più cari al romanticismo: la comunione di bellezza esteriore e interiore della protagonista, l'innocenza perseguitata ingiustamente, il tradimento dei due sentimenti più nobili, l'amore e l'amicizia, la cornice tenebrosa del castello in cui viene rinchiusa, la vicinanza, più che all'originale trecentesco, all'*Otello* di Shakespeare, così amato nell'Ottocento. La genealogia non è certa ma pare che il primo ad eseguire una trasposizione pittorica dell'opera del Sestini sia un pittore dilettante, il Pianigiani, uomo della corte che partecipa alla bonifica della Maremma voluta dal Granduca Leopoldo II di Toscana. Questi, infatti, prosegue il lavoro del padre, Ferdinando III, morto proprio a causa dei miasmi malarici. La bonifica, iniziata nel 1828, termina due anni dopo. La coincidenza cronologica non è casuale perché la Pia, vittima anch'ella di una febbre, è simbolo di quella Maremma bella ma gravata di problemi. Su committenza del Granduca Leopoldo, nel 1838 Cesare Maffei, professore dell'Accademia Senese, esegue nel Palazzo Reale a Siena, oggi palazzo della Provincia, un ciclo di affreschi

⁴²⁷ Ivi, vv. 61-63.

⁴²⁸ Ivi, vv. 71-73.

⁴²⁹ A. R. PELLEGRINI, *L'immagine di Pia Tolomei nell'Ottocento: Podesti, Sala, D.G. Rossetti*, Museo bresciano 1991-1993, pp. 147-150.

ispirato alla vicenda della sventurata così com'è raccontata dal Sestini. L'ambientazione che riscuote maggiore successo fra i pittori è quella della Pia affacciata al balcone del castello dove è stata segregata dal marito che la crede infedele. Lo scorcio citato è quello preferito anche da Eliseo Sala per la sua *Pia* (Tav. n. LXV) esposta a Brera nel 1846⁴³⁰.

Sorto un dì, ch'ella già sentia mancarsi,
e la salma restar di vita scema,
vedendo dietro ai monti il sol calarsi,
volle seguirlo colla vista estrema:
ai campi e ai colli ancor di luce sparsi,
che ogni uom, lasciando, desiòs trema,
un sospiro e un addio per dar pur anco,
al balcon trascinò l'inferno fianco.⁴³¹

Sul volto della donna la trascorsa passione è ormai mutata irrevocabilmente in malinconia, come testimonia la croce adagiata sul petto, al tempo stesso sublimazione degli ardori e presagio della prossima morte. I riferimenti alla Maremma paludosa primo-ottocentesca sono fitti: l'abbigliamento della donna, gli alberi sulla destra, le ciocche dei capelli scomposte e madide di sudore che, aderendo al viso, si trasformano in una sorte di velo funereo. Quantunque il riferimento tipologico del personaggio sia la *Malinconia* di Hayez esposta a Brera nel 1842, Sala preferisce alla sensualità del veneziano la commozione che muove, ad esempio, *La derelitta* del Molteni (1845). Il misterioso P. M. presentando la “bella senese” ritratta da Sala sulle *Gemme* gioisce che “dopo cinque secoli d'oblio, bastando sol Dante a ricordarla”, trovi “nelle arti belle vendicata la sua castità” e desti “negli animi affettuosi una tarda compassione”.

Stanca per le veglie agitate, oppressa dal calore soffocante del giorno tu la vedi sul tramontare del sole, accostata a un verone del castello inospitale, sperando forse di respirarvi qualche soffio di

⁴³⁰ S. REBORA, *Eliseo Sala, un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica 1813-1879*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana editoriale, 2001, n. 21, p. 109.

⁴³¹ B. SESTINI, *Pia de' Tolomei e le Notizie sulle Maremme toscane*, a cura di A. Bencistà, Reggello (FI), FirenzeLibri S.r.L., 2005, p. 103.

brezza. Il suo sguardo on si perde nelle incolte e putride lande, giacché la fiducia, tante volte tradita, di veder finalmente avvicinarsi un salvatore, è morta da gran tempo nel suo cuore. Appoggiata col dorso al parapetto abbassa languidamente gli sguardi in atto pensoso, quasi presaga del destino che le sovrasta. Alcune ciocche della nera capellatura le scendono incomposte intorno al collo e sugli omeri, certo indizio di prostrazione di animo e di corpo, ché bella e gentil donna mai non neglige le chiome, se non è percossa da grave cura o da disperazione; infatti la guancia smunta che lievemente s'infossa annunzia che già l'assale quella lenta febbre dalla quale la misera sarà in breve consunta. Il nostro pittor, men duro del poeta, dava alla Pia un libro con che lenire la noja e gli affanni duna micidiale prigionia; esso giace aperto sul davanzale, e mostra ancora le pagine sulle quali venne sospesa la lettura.⁴³²

Sfortunatamente si hanno scarse notizie sulla *Pia de' Tolomei* dipinta da Francesco Podesti, simile come ambientazione a quella del Sala, dove ritornano i particolari del balcone, del libro e dei capelli sciolti. Si notano, tuttavia, anche significative differenze: il libro è chiuso, il volto della donna, appoggiato sul palmo, contempla il paesaggio (nel Sala gli volta le spalle), la struttura fisica è fiorente, non ridotta a mero sostegno dell'abito. La *Pia* del Podesti ha la *silhouette* delle donne raffaellesche e il carattere annoiato e capriccioso piuttosto che affranto. Se la Pia esposta con successo da Achille Venturini nel 1857 è più un pretesto per un dipinto di paesaggio, quella realizzata da Pompeo Molmenti nel 1853 (Tav. n. LXVI) è assorta nella drammatica cavalcata che la conduce alla prigionia.

Qui invece il Molmenti, improntato egli pure della tenera poesia del Sestini, ti pinge con delicatissimi tratti le cupe dubbiezze della giovane, ignara del feroce destino, a cui la strana gelosia del marito la conduceva. Per ampia e deserta via, sotto greve e tenebroso cielo (funesta cagione di non fallace presentimento) ecco la sfortunata, assisa sovra candido palafreno; il quale dalla testa alquanto china, e dal corso, che diresti quasi non accorto delle briglie allentate e privo dell'impeto consueto, lascia facilmente immaginare certa ritrosia nel portarla. Abbandona ella sui ginocchi le braccia, l'uno all'altro sovrapposto; e come avesse allora avvistato di lontano il sorgente castello, tiene nel duro consorte lo sguardo attonito e fiso. "Che pensa di me costui? Che vorrà? Tolta ora con ignoto e sì subito proponimento al tetto domestico, alla vista de' miei cari, vi tornerò mai più? Eppure non ha tanta nequizia quel freddo silenzio.

⁴³² P. M., *La Pia de' Tolomei*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. III, 1847, p. 131.

O saranno in quel sepolcro chiusi i miei dì per sempre? Ma deh!
Per quale colpa?''⁴³³

La *Pia* (Tav. n. LXVII) realizzata da Stefano Ussi tra il 1855 e il 1860 risente ormai dell'attenzione patetica che permea i soggetti storici dalla metà del secolo⁴³⁴.

Nelle notti spiacevoli e noiose,
per l'aspra angoscia e per l'estivo ardore,
alla finestra traeva l'affannose
membra onde respirar l'aura di fuore;
e mirava la luna, che le cose
dì modesto tingea dolce colore,
e specchiando al pantan le sceme guance
fea l'onde negre, scintillanti e rance.⁴³⁵

È notte, le mani si aggrappano al balcone, cercando sostegno e un ultimo strenuo tentativo di aggrapparsi al mondo esterno “quando le torna a mente l'onda fresca di Fontebranda”⁴³⁶. Alla luce fioca della luna, la natura opprimente e fosca collima con lo stato d'animo del personaggio, nella migliore tradizione ottocentesca.

Talvolta gli artisti inseriscono nelle raffigurazioni anche il personaggio del crudele marito come nella tela *Nello alla tomba della Pia* dipinta da Enrico Pollastrini nel 1851. L'opera che si prefigge di illustrare un epilogo non presente nel poemetto di Sestini, propone un Nello che, tardamente consapevole dell'innocenza della consorte, cerca di lanciarsi sulla sua salma ma viene trattenuto da un uomo e da un frate mentre il becchino attende pietoso di riempire la fossa. L'atmosfera cupa è completata dalla chiesetta neogotica alle spalle dei presenti e dal senso di abbandono del paesaggio dove i ciuffi d'erba selvatica venano il muretto. La genesi del dipinto commissionato da Leopoldo II nel 1851, esposto nello studio dell'artista e successivamente collocato nel Palazzo della Crocetta, all'Accademia e, infine, a Palazzo Pitti, è ricordata da Francesco Pera.

⁴³³ G. VELUDO, *La Pia de' Tolomei*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. VII, 1854, p. 47.

⁴³⁴ G. GODI, C. SISI, *La tempesta del mio cor*, cit., n. 41, pp. 94-95.

⁴³⁵ Ivi, p. 102.

⁴³⁶ Ivi, p. 99.

Raccontava con senso di onesta compiacenza un viaggio fatto con Leopoldo II nella maremma bonificata, perché ivi s'ispirasse a dipingere qualche soggetto storico relativo a quella provincia. Il pittore pensò al noto verso dell'Alighieri: *Ricordati di me che son la Pia*, e letta la novella del Sestini sul pietoso argomento, condusse quel mestissimo quadro, ove non so di che soglia piangere chi non piange nell'ammirare il pallido e immobil cadavere della consorte innocente stesa dentro la fossa, mentre il suo Nello vi si precipita sostenuto dall'eremita e dal paesano atterrito: e poco lungi il beccamorto con posa tanto simile al vero, lasciata cadere la marra, osserva attonito la scena inaspettata, da cui rifugge inorridita una giovanetta abbandonandosi sul seno della madre, *di lacrime atteggiata e di dolore*.⁴³⁷

Un altro omaggio a Nello e alla Pia è scolpito da Pio Fedi nel 1861 (Tav. n. LXVIII) ed esposto a Firenze nello stesso anno⁴³⁸. Lo scultore, formatosi all'Accademia fiorentina con Bartolini e a Roma con Pietro Tenerani, affronta più volte tale passo dantesco, il gruppo in marmo *Nello con la Pia* in particolare, si distingue per la delicata intimità fra i due sposi e per il preciso riferimento testuale a un passo del poemetto di Sestini.

Poi nelle mani sue la man gli accolse,
e con ingenua e tenera sembianza, la strinse,
e ne sperò bel cambio invano.
Qual di persona morta era la mano.⁴³⁹

Come evidenziato da Carlo Sisi, alla rappresentazione narrativa Fedi preferisce, in forza della maggiore immediatezza d'impatto della scultura, "l'individuazione essenziale dei sentimenti e l'interesse a creare un'opera piacevole per grazia e stile"⁴⁴⁰. Mentre Nello è già travagliato dal dubbio di infedeltà della moglie, quest'ultima cerca un contatto con il marito, prendendogli la mano, toccandogli la spalla e soprattutto guardandolo negli occhi mentre l'uomo rifugge le dolci attenzioni

⁴³⁷ F. PERA, *Ricordi e biografie livornesi*, Livorno, Francesco Vigo editore, 1877, p. 110.

⁴³⁸ E. QUERCI, *Dante vittorioso*, cit., n. XVII, p. 228.

⁴³⁹ B. SESTINI, *La Pia*, Milano, Borroni-Scotti, 1848, p. 18.

⁴⁴⁰ C. SISI, *Romanzi e pittura di storia. Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, Firenze, Polistampa, 1988, p. 63.

perché ormai è già isolato nel suo proposito di vendetta. La pietà e la promessa del ricordo dovuto⁴⁴¹ non bastano a far dimenticare le incognite che affollano la biografia della donna⁴⁴². In primo luogo, nonostante l'identificazione con Pia Tolomei sia universalmente accettata, non è mai stata documentata in modo decisivo. Di Nello è certificato il secondo matrimonio, da vedovo, ma del primo gli archivi tacciono, ed è proprio in questo vuoto cronachistico che è stata inserita la figura della Pia. La versione che assegna la ragazza alla famiglia senese dei Tolomei è accreditata fino a quando, nel Settecento, lo storico Girolamo Gigli, rintraccia una madonna Pia, vedova nel 1294 che avrebbe, quindi, sposato, l'anno seguente, il conte Nello Pannocchieschi, signore di Pietra. Nel 1859 Gaetano Milanese pubblica una serie di documenti riguardanti Pia Guastelloni, figlia di Buonconte Guastelloni e vedova nel 1260 di Baldo d'Aldobrandino Tolomei. Secondo un documento pubblicato nel 1893 scoperto dal senese Cav. Alessandro Lisini la stessa Pia che secondo il Gigli avrebbe dovuto morire nel 1295, era ancora viva e vegeta, nonché amorevole nonna nel 1318 quando si occupa della vendita di una casa. Si intuisce, quindi, che la leggenda nasca da uno dei tanti matrimoni finiti male per la sposa allorché questa, incapace di avere figli maschi o banalmente troppo anziana, veniva ripudiata dal marito.

I dubbi sulla reale colpevolezza della donna nacquero presto: secondo alcuni commentatori antichi (Jacopo della Lana, l'Ottimo e Francesco da Buti) sarebbe stata uccisa per qualche mancanza non specificata, secondo altri (Benvenuto e l'Anonimo fiorentino del XIV secolo) a causa di un *raptus* di gelosia del marito. Altre leggende paiono confermare l'infedeltà della Pia, altre ancora adducono l'uxoricidio al desiderio di Nello di risposarsi. Sestini non ha dubbi, la donna è solo una vittima incolpevole dei furori che la sua stessa innocente bellezza scatena. L'abile tecnica di *suspence* adottata da Sestini si costruisce su una serie di rivelazioni inframmezzate dalle descrizioni dello sfondo medievale sul quale si staglia, per contrasto, l'eroina. Oltre il poemetto, capace di riscuotere un entusiasta consenso popolare, innumerevoli altre testimonianze letterarie alimentano il mito della sventurata. Dalle anonime composizioni in ottava rima che citano il Sestini, "Eccoli là dove Sestini scrisse"⁴⁴³,

⁴⁴¹ "Ricorditi" implora la Pia a Dante, *Purgatorio*, canto V, vv. 133-136.

⁴⁴² P. L. ALBINI, *Pia de Tolomei: amore e morte nella Maremma medievale*, Talentano (VT), Scipioni, 1997.

⁴⁴³ Ivi, p. 123.

agli adattamenti teatrali di Salvatore Cammarano, con musica di Gaetano Donizetti, andata in scena per la prima volta nel 1837 e di Lionardo Marrione da Menfi del 1858.

Le opere dedicate alla Pia esaminate finora sono debitorie quasi esclusivamente alla *Leggenda* di Sestini più che ai versi danteschi, anche a causa dell'esiguità di questi ultimi.

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato della lunga via»
seguì il terzo spirito al secondo,
ricorditi di me che son la Pia:
Siena mi fe'; disfecemi Maremma:
salsi colui che 'n nanellata pria
risposando m'avea con la sua gemma».⁴⁴⁴

La squisita deferenza, con l'augurio mescolato alla preghiera, è colto sapientemente da Massola che nel suo *Ricorditi di me che son la Pia* (Tav. n. LXIX), dipinto nel 1826, tratteggia la donna in tutta la sua mesta ma nobile docilità. Sullo sfondo del paesaggio del Purgatorio, Virgilio sorveglia mentre Dante, in segno di rispetto ma anche per meglio ascoltare la flebile voce che "si distingue per la tenerezza dei suoni" si china, piegando un ginocchio, verso la donna. I silenzi, le ritrosie, le chiusure denunciano "il calcolato proposito artistico di raccogliere in un episodio breve e patetico soltanto la suggestione e l'eco del dramma [...] La voce evoca, non narra [...] sfuma la passione in sospiro"⁴⁴⁵. Pia ha il volto inclinato verso il basso, non per sottomissione, ma piuttosto in un ideale avvicinamento a quello dantesco. I palmi della donna sono aperti, uno poggiato sul petto, a testimonianza della profondità e della sincerità del suo appello, l'altro disteso lungo il fianco sembra voler spiegare meglio ciò che, invece, resta taciuto. Le parole che Pia rivolge all'Alighieri sono, infatti, scevre da ogni polemica ed esaltano l'antitesi geografica del terz'ultimo verso che sembra commuovere anche le altre anime, anch'esse con lo sguardo rivolto verso la donna.

⁴⁴⁴ DANTE, *Commedia, Purgatorio*, V, vv. 130-136.

⁴⁴⁵ A. QUAGLIO, *Pia dei Tolomei: le parole e i silenzi*, in *La Commedia*, a c. di F. Pasquini e A. Quaglio, *Purgatorio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 98-99.

Accanto ai personaggi storici e quelli d'invenzione letteraria, gli stessi autori e artisti anche grazie alle edizioni ottocentesche delle *Vite* vasariane⁴⁴⁶, rivestono un ruolo dimostrativo.

Si avvicinava intanto il quarantotto; e per quel risveglio del sentimento di italianità penetrato anche più forte in tutti noi, pregammo il professore di pittura di darci, come tema del concorso trimestrale, un soggetto tratto dalla *Divina Commedia*.⁴⁴⁷

Con tali parole Morelli ricorda come per il concorso del pensionato, gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, solitamente obbligati ad affrontare i tradizionali soggetti classici, domandino un tema dantesco. La richiesta scaturisce dalla volontà di concretizzare la loro adesione al clima rivoluzionario attraverso un personaggio idealmente affine agli aneliti patriottici. Le letture dantesche inoltre sono alla base dell'opera di insegnamento attuata da un giovane Francesco De Sanctis all'interno delle cerchie progressiste partenopee, operanti nella clandestinità a causa del governo reazionario di Ferdinando II.

Dante è il poeta della vita pubblica. [...] Dante sognò l'Italia riunita in una sola nazione; e ciò che per lui fu solo un sogno, fu realtà per altri popoli d'Europa.⁴⁴⁸

Morelli ammira profondamente l'Alighieri tanto da scriver all'amico Pasquale Villari "il giorno di Natale se mai entri in S. Croce bacia per me il sepolcro di Dante"⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Si citano ad esempio: G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Milano, Società Tipografica De' Classici italiani, 1809, G. VASARI, *Le Vite*, Trieste, Sezione letterario artistica del Lloyd austriaco, 1862.

⁴⁴⁷ D. MORELLI, in D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1915, p. 15.

⁴⁴⁸ F. DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura: lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848*, a c. di B. Croce, Bari, Laterza, 1926, vol. II, pp. 220-221.

⁴⁴⁹ Lettera di D. MORELLI a Pasquale Villari del 24 dicembre 1849, in D. MORELLI, *Lettere a P. Villari*, Napoli, Bibliopolis, 2002, lettera 9, p. 21.

Per il concorso Morelli segue le precise indicazioni d'esame raffigurando nel 1845 in *Dante e Virgilio nel Purgatorio*⁴⁵⁰ (Tav. n. LXX) i seguenti versi scelti dalla commissione.

Poi, come più e più verso noi venne
L'uccel divino, più chiaro appariva;
per che l'occhio da presso nol sostenne,

ma chinai il giuso; e quei sen venne a riva
con un vasello snelletto e leggiero,
tanto che l'acqua nulla ne 'nghiottiva.

Da poppa stava il celestial nocchiero,
tal che pareo beato per iscripto;
e più di cento spirti entro sediero.

'*In exitu Israel de Aegypto*'
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto.⁴⁵¹

La tela colpisce soprattutto per le ragguardevoli dimensioni (circa un metro e mezzo di altezza per quasi due di larghezza) e per le sfumature cromatiche che, in un contrasto tra luce e ombre crescente, differenziano l'angelo nocchiero, le anime e la coppia Dante-Virgilio. Il poeta si è inginocchiato, seguendo l'ammonimento di Virgilio ("«Fa, fa che le ginocchia cali:/ecco l'angel di Dio: piega le mani»⁴⁵²), la luce proveniente dall'aurora alle spalle dell'angelo illumina, quasi trasfigurandole, le anime a poppa. Mentre la riva è ben delineata da una felice commistione di verde e blu, il corso d'acqua è appena percettibile, in accordo con la leggerezza dello scorrere dell'imbarcazione. Gli effetti coloristici dell'opera costano all'artista "due notti di seguito all'aria aperta [...] con ardore di studiare dal vero" per cercare di armonizzare "la luce e il colore del fondo con la figura" ma la fatica è ben ripagata.

Il tema e la grandezza della tela spaventarono tutti i compagni [...] durante il concorso, al mio competitore non riuscì di continuare, ed io ebbi il premio con una lusinghiera raccomandazione al ministro. Questi, essendo la mia tela più grande il doppio di quanto era

⁴⁵⁰ E. QUERCI, *Dante vittorioso*, cit., n. XII, pp. 222-223.

⁴⁵¹ DANTE, *Commedia, Purgatorio*, II, vv. 37-48.

⁴⁵² Ivi, vv. 28-29.

rescritto, volle aggiungere una gratificazione pari al premio; e così io potetti andare a Roma.⁴⁵³

Un altro dipinto dedicato da Morelli alla figura dantesca è *La barca della vita* (Tav. n. LXXI) e vede la luce nel 1859, dopo due anni di lavoro, su commissione di Giovanni Vonwiller⁴⁵⁴. Come enuncia Alfred Bassermann “il compito dell’artista che si accinge a raffigurare l’opera dantesca è riuscire a presentare allo spettatore non soltanto i tre regni dell’oltretomba dantesco, ma darci un quadro generale, vivente di vita vera, profondo, dell’intero universo dantesco; vale a dire dovrebbe darci quello appunto che il poema stesso ci dà’, e in cui precisamene consiste il segreto della sua vita immortale”⁴⁵⁵. Nonostante *La barca* non rappresenti alcun episodio della *Commedia*, il ruolo salvifico attribuito a Dante e la profonda elaborazione allegorica permettono di concludere che Morelli è riuscito, in un’interpretazione personale ma attinente, a rispettare la prescrizione bassermaniana.

Ho dipinta una barca nella quale ho immaginate certe figure [...] nella poppa al timone un re vecchio e ubriaco e dormente ha mandata questa barca sopra una secca, due uomini scesi nell’acqua la spingono innanzi rimanendo essi nella melma, più innanzi del timoniere un poeta, Dante, che incoraggia quei due a spingere. Alle spalle del poeta due figure una a dritta è uno stupido che non comprende e deride la parola l’altro a sinistra un avaro che frega quattrini, innanzi a questi una figura grassa e tonda coricata e colle spalle appoggiata a un’altra secca e povera come l’opulenza che pensa sulla povertà, poi un ipocrita e una femmina di lascivo aspetto che fa l’occhiolino alla ricchezza, nel centro della barca, soli, un giovine e una fanciulla che fanno abbracciati questi la bacia infocato l’altra languida. Più innanzi un uomo che alla scorsa della barca sulla secca o banco di pietre melma e arena, cade. Dietro a questi una donna che prima gli parlava adescata e tira un altro il quale è intento a guardare la riva ove si dirigono. Più indietro una donna ammalata che io significo il dolce [...] e molto vicino il rivo, qualche altra figura e poi sulla prua una superba figura in piedi che sta e guarda il passato rio e la barca e la riva che ha lasciata e questa immagino per lo storico. Dietro allo storico una figura piccina e storpiata la sola che comprende la direzione sbagliata [...] nel fondo vi ho messo una fuga di pini come i secoli

⁴⁵³ D. MORELLI, in D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, cit., pp. 14-15.

⁴⁵⁴ E. QUERCI, *Dante vittorioso*, cit., n. VI, pp. 216-218.

⁴⁵⁵ A. BASSERMANN, *Orme di Dante in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 598-599.

trascorsi e in fondo in fondo le piramidi il Colosseo la chiesa gotica un castello e così innanzi fino alla strada ferrata una locomotiva e così perdendosi fino all'altro lato ove è diretta la barca ove è buio buio e qualche traccia di luce sull'orizzonte ove la terra prende delle forme fantastiche⁴⁵⁶.

La barca simboleggia la patria da disincagliare dalla secca preunitaria verso un futuro repubblicano perché la monarchia è causa della rovina dell'Italia. La via di salvezza passa anche dall'amore, i due giovani sono infatti estranei alla situazione e alla cultura, rappresentata non solo da Dante che incita ma anche dallo storico, in piedi, perché vede i fatti da una prospettiva lucida e privilegiata. Sullo sfondo scorre allegorizzata l'evoluzione del progresso umano, dalle piramidi fino alla ferrovia. L'originalità della concezione iconografica sottesa alla barca, tema ricorrente nell'Ottocento ma con accezioni del tutto diverse, si deve anche alla lunga amicizia di Morelli con Villari, futuro parlamentare progressista che nel 1866 auspica che i filosofi italiani riconoscano “in Machiavelli in Vico e in tanti altri italiani [...] i germi di questo nuovo e inevitabile progresso, che ci porta al vero, e non al materialismo o al dubbio”⁴⁵⁷.

Dagli anni quaranta del secolo si definisce anche l'immagine topica del Dante pensieroso e adombrato, impegnato a meditare sulle sorti della sua terra, in un desiderato dialogo con gli intellettuali ottocenteschi. Uno degli scorci più convenzionali e che meglio esemplificano l'osservazione precedente è quello dell'esilio, interpretato, fra gli altri, da Domenico Petarlini nel 1860 (Tav. n. LXXII): Dante è seduto con alle spalle il mare adriatico degli anni ravennati e, con un libro in grembo e il viso preoccupato, soffre per il destino suo e della sua terra⁴⁵⁸. Un altro motivo variamente frequentato dagli artisti è quello del rapporto fra l'Alighieri e Giotto. Commentando la *Conversazione di Dante con Giotto* esposta da Francesco Podesti nel 1838, Carlo Porro ribadisce l'imprescindibile attenzione filologica richiesta al pittore storico.

⁴⁵⁶ Lettera di D. MORELLI a Pasquale Villari del 26 dicembre 1856, in D. MORELLI, *Lettere a P. Villari*, cit., lettera 189, pp. 341-343.

⁴⁵⁷ P. VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze, Tip. Cavour, 1868, p. 31.

⁴⁵⁸ E. QUERCI, *Dante vittorioso*, cit., n. III, pp. 213-214.

Determinare un soggetto storico, conoscere intimamente il carattere dei personaggi che vi fanno scena, penetrarne i vizj o le virtù, indagare l'indole dei tempi in cui vissero, i costumi degli abiti e delle azioni, delle architetture [...] ed ogni cosa che vi ha necessario rapporto, dicesi l'essenziale perfetto possedimento di quanto si riferisce alla parte intellettuale di un quadro storico. Esprimere co' contorni del disegno le forme più elette e convenienti alla natura, dare passione a' volti ed agli atti, riunire le persone rappresentate in invenzione armonica e naturale, imitare la verità delle carni, degli abiti [...] porre scientifiche ragioni ne' giusti effetti dell'anatomia [...] ecco tutto ciò che costituisce la parte scientifico- pratica dell'arte [...] vegga adunque il pittore storico quale vasto quadro di difficoltà abbia davanti in quale alto cammino di studj si debba porre onde giungere a quell'apice di merito che oggi tanto facilmente si pretende, e così poco si consegue da chi crede che la pittura piuttosto un giuoco di pennelli che un'arte basata su tanta scienza.⁴⁵⁹

Tenca, elogiando le due tele di Giuseppe Mongeri dedicate a Petrarca e a Dante, *Simone Memmi fa il ritratto di Laura e Casella canta alla presenza di Dante e Giotto*, esorta gli artisti a rivolgere la loro vena creatrice verso i tesori della gloriosa letteratura italiana.

Noi vorremmo che tutti i nostri pittori cercassero, come ha fatto il Mongeri, ne' poeti e negli scrittori italiani quell'ispirazione, che il più delle volte son costretti a invocare indarno in fatti che non hanno nessuna importanza per noi. Una terzina di Dante ed un sonetto del Petrarca hanno bastato al Mongeri per cavarne due leggiadre composizioncelle; e chi volesser vistare in quell'inesausta miniera della Divina Commedia, troverebbe al certo i più grandi e sublimi argomenti che mai possano scaldare la fantasia e il cuore d'un artista. E un altro vantaggio ne caverebbe, quello cioè di affinar l'animo cogli elevanti concetti della poesia, senza della quale non può darsi arte né vera né grande.⁴⁶⁰

Giovanni Mochi (Tav. n. LXXIII) cerca di seguire le indicazioni di Porro e di Tenca ma vi riesce compiutamente solo con quelle del secondo dato che, nonostante la sorvegliata ricostruzione d'ambiente, riceve critiche di scarsa fedeltà storica,

⁴⁵⁹ C. PORRO, *Conversazione di Dante con Giotto*, in «Album. Esposizione di Belle Arti», cit., 1838, pp. 37-41.

⁴⁶⁰ C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in «Rivista Europea», a. VIII, 1845, II, p. 303.

soprattutto per l'eccessiva giovinezza di Giotto⁴⁶¹. Mochi immagina che l'Alighieri, ospite del ravennate Guido Novello da Polenta, introduca al mecenate il giovane artista. A dispetto degli attacchi, la tela riscuote una vasta fortuna e un seguito attraverso l'incisione, grazie alla scelta luministica delicata e naturale che esalta l'intimità dell'episodio. Sul confine tra opera letteraria e biografia dai toni romanziati si pone *Dante alla tomba di Francesca da Rimini* (Tav. n. LXXIV) di Giovanni Servi. Egidio de' Magri nell'introduzione al dipinto sulle *Gemme* del 1852 riporta una leggenda secondo la quale Dante avrebbe soggiornato nella stessa camera che accolse Francesca prima che andasse in sposa a Rimini⁴⁶². L'influenza che un luogo così segnato emotivamente può aver avuto sull'ispirazione dantesca conduce all'ultimo esempio di questa carrellata.

Sembra necessario che colui il quale, con istile sì netto e fermo, tratteggiava i contorni delle immagini e dei pensieri avesse anche l'occhio e la mano del pittore.⁴⁶³

Il concetto espresso da Ampere è reso in modo simile nello stesso anno da Cesare Correnti nel presentare *Dante al limbo* (Tav. n. LXXV) di Nicola Consoni.

Molti estetici dissero che l'Alighieri descrive scolpendo; e per verità, quand'egli vuol mettere innanzi agli occhi alcun che di materiale, i suoi tocchi decisi e forti somigliano al lavoro dello scalpello. Ma Dante invece d'ordinario confida assai più nel sentimento che nel senso per colorire i suoi quadri immortali; e nondimeno, anche nelle più squisite delicatezze, anche nelle astrazioni più insolite, colpisce sì diritto, e con sì profonda divinazione governa la recondita rispondenza delle immagini, che nel suo poema ogni sentimento dipinge, come a riscontro ogni descrizione materiale risveglia un affetto. La lirica vi è pittoresca sempre, e la pittura spirituale.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ E. QUERCI, *Dante vittorioso*, cit., n. IX, p. 220.

⁴⁶² E. DE MAGRI, *Dante alla tomba di Francesca da Rimini*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. V, 1852, pp. 51-52.

⁴⁶³ J. J. AMPERE, *Voyage Dantesque*, in *La Grèce, Rome et Dante: étude littéraires d'après nature*, Parigi, Didier, 1850, pp. 69-70.

⁴⁶⁴ C. CORRENTI, *Dante al limbo*, *Gemme d'arti italiane*, cit., a. IV, 1848, pp. 67-68.

Il dipinto riproduce l'incontro fra il pellegrino oltremondano e i quattro illustri poeti pagani, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, nel IV canto dell'*Inferno*. Citando il corrispondente passo dantesco Correnti ne elogia "l'evidenza pittorica" e la "passione"⁴⁶⁵ che sono state pienamente penetrate e restituite dall'artista.

2. *L'ossessione manzoniana*

Se Dante ha un'intensa forza figurativa, lo stesso non si può dire dell'uomo Manzoni. La questione del rapporto fra l'autore dei *Promessi Sposi* e le arti figurative assume due aspetti correlati: il primo è quello dell'influenza della cultura artistica sull'ispirazione letteraria, il secondo riguarda invece come pittori e illustratori interpretino le opere manzoniane, in particolar modo il romanzo, creandone un bagaglio iconico che, insieme a quello letterario, diviene ben presto patrimonio collettivo⁴⁶⁶. Per quanto riguarda il primo versante l'antesignana è Mina Gregori che, nel 1950, ipotizza una ragguardevole ascendenza toscana nello sviluppo del naturalismo pietistico lombardo, "il significato da consegnarsi alla storia della cultura è di un altro caso di incrocio d'idiomatismo lombardo aggiornato alla lingua viva toscana: e l'esposizione del racconto ne guadagna un'efficacia, per così dire, rinforzata e materiata [...] oltre i termini dell'estetica toscana, un'offerta inconsapevole di cose entro quell'umile fedeltà ai fatti"⁴⁶⁷. Trentacinque anni dopo, in occasione dell'allestimento della mostra su *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Giovanni Testori riprende le suggestioni della Gregori per insistere sull'interpretazione del romanzo manzoniano nel senso di una riconsiderazione della pittura lombarda della realtà. A suffragare la tesi Testori intesse un parallelo fra l'*Ave Maria a trasbordo* di Giovanni Segantini e il passo dell'*Addio ai monti*, accomunati

⁴⁶⁵ Ivi, p. 68.

⁴⁶⁶ F. MAZZOCCA, *La controversa immagine di Manzoni e dei Promessi Sposi nella pittura dell'Ottocento*, in *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca di Via Senato editore, 2006, pp. 9-16.

⁴⁶⁷ M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», 9, settembre, 1950, pp. 7-20.

dalla stessa commovente sofferenza. Per tornare al bagaglio figurativo manzoniano è da citare l'unico caso in cui questo entra prepotentemente nel romanzo con un tono, tuttavia, del tutto inedito. Quando l'oste della Luna Piena mette a letto un Renzo ben aldilà dell'alticcio, indugia ad osservarlo avvicinandogli il lume al viso "in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto"⁴⁶⁸. Grazie anche alla rivisitazione umoristica del ricordo classico, la scena diventa soggetto di numerose stampe popolari. L'episodio, più che per il valore in sé, circoscritto e ricontestualizzato, è da inserirsi all'interno di un più vasto processo assimilativo manzoniano dell'abbondante scenografia barocca che, penetrando nei dettagli, conferisce loro una luce particolare. La straordinarietà dell'influsso barocco milanese risiede, comunque, nella perfetta aderenza alla moderna linea romantica, "nel fondo dell'esperienza dei *Promessi Sposi* vive dunque un incontro, colmo di sensibilità, di letture pittoriche varie, senza che nessuna assuma un ruolo dominante, ma tutte o molte d'esse operanti nella memoria figurativa del narratore, così come i giuochi di luce avevano dettato le similitudini del poeta"⁴⁶⁹. Questa padronanza dello strumento rappresentativo sorprende se si considera lo scarso rilievo di tali questioni negli scritti manzoniani, salvo l'eccezione costituita dai *Materiali estetici*. In essi lo scrittore, ancora legato alla tradizione classica della pittura imitatrice della natura, prende coscienza del limite di un tentativo di riproduzione analitica della realtà e dell'opportunità, sempre all'interno di un'ottica imitativa, di preferire un approccio più ampio e molteplice. Nonostante la prudenza che, comunque, con discreta lungimiranza evita di istituire le gerarchie fra le arti, frequentate, fra gli altri, da Ermes Visconti, la riflessione manzoniana si pone a metà fra l'arte neoclassica e quella romantica dato che, pur mantenendo il precetto per l'artista di ispirarsi alla realtà, auspica che egli possa e sappia offrire molto di più, ovvero il concetto interiore frutto della contemplazione. L'apparente disinteresse manzoniano per gli artisti del passato è compensato dalle relazioni coltivate con quelli contemporanei come Massimo D'Azeglio, Giuseppe Molteni e Hayez.

Il rapporto con quest'ultimo inizia nel 1821 quando il veneziano espone a Brera *Il Conte di Carmagnola* (Tav. n. LXXVI), andato distrutto nel 1943 in seguito al

⁴⁶⁸ A. MANZONI, citato in G. PETROCCHI, *Manzoni e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Verona, Olschki, 1988, vol. 208, parte 1, p. 177.

⁴⁶⁹ G. PETROCCHI, *Manzoni e le arti figurative*, cit., p. 178.

bombardamento del castello di Montanaro dov'era custodito⁴⁷⁰. Nonostante il successo riscosso dal dipinto, in parallelo con quello ottenuto dal dramma manzoniano, la vicenda del committente, il liberale Francesco Teodoro Arese, si tinge di fosco dato che, in una sorprendente analogia con il tema rappresentato, anch'egli, coinvolto nei moti carbonari, firma il saldo per l'opera da dietro le sbarre dello Spielberg, dove nel 1828 Hayez gli farà un ritratto. Il favore incontrato dal dipinto presso Manzoni è sorprendente, non tanto per la qualità del lavoro, altissima, quanto per la nota ritrosia del letterato che, per ricambiare, regala ad Hayez un esemplare della sua recente tragedia l'*Adelchi* con la seguente dedica:

Già vivo al guardo la tua man pingea
Un che in nebbia mi apparve all'intelletto:
altra or fugace e senza forme idea
timida accende all'alto tuo concetto:
lieto l'accogli, e un immortal ne crea
di meraviglia e di pietade oggetto;
mentre aver sol potea dal verso mio
pochi giorni di spregio, e poi l'oblio⁴⁷¹

Si legge, fra le pieghe delle umili parole manzoniane, che riconoscono la superiore capacità evocativa della pittura rispetto al testo scritto, la speranza che Hayez dedichi un dipinto anche all'*Adelchi*. Nonostante tale invito resti disatteso l'omaggio manzoniano è sentito e arguto perché riconosce la finissima lettura hayeziana del *Carmagnola* e nell'identificazione del quadro come di "pietade oggetto" esplicita l'attesa, soddisfatta, del pubblico milanese.

Qual dolore non è quello della consorte e delle figliuole? 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 mosso più vera e più caratteristica nella testa dell'illustre condannato, né dolor più sentito, ma nel medesimo tempo più dignitoso, di quello che si

⁴⁷⁰ F. MAZZOCCA, *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, Ginevra-Milano, Skira, 2011, n. II 1, 2, pp. 46-48.

⁴⁷¹ A. MANZONI, citato da F. MAZZOCCA, in *Hayez, catalogo ragionato*, Milano, Motta editore, 1994, scheda n. 53, p. 197.

dipingere 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 conforti con un sorriso. Io non dirò come pianga la figlia maggiore; il segreto di quel pianto stette sinora nel pennello del Guercino.⁴⁷²

Il *Carmagnola* hayeziano compensa l'assenza pressoché totale di messinscena⁴⁷³ e, complice la contemporaneità con gli arresti e i processi del biennio 1821-1822, rappresenta un picco quasi ineguagliabile della consonanza tra arte, storia e letteratura. Il successo del dipinto si deve soprattutto a quelle qualità interpretative hayeziane onorate anche da Manzoni. Hayez, pur scegliendo un momento esattamente identificabile del dramma, ovvero l'epilogo, si prende almeno due libertà che risultano decisive. La prima è l'inserimento di una seconda fanciulla per ragioni di varietà compositiva e, osservando uno studio preparatorio, ci si accorge di quanto tale figura sia importante ai fini dell'economia figurativa. Il disegno differisce dalla versione definitiva in tre aspetti: la minore altezza della colonna che separa lo spazio pittorico, il viso della moglie rivolto verso il marito e, appunto, la figlia minore stretta alla madre. Nel *Carmagnola* successivamente esposto Hayez decide di capovolgere la direzionalità della ragazza che si trova, quindi, di spalle rispetto all'osservatore. La forza espressiva del personaggio, invece di restare amputata dall'occultamento del viso, ne esce potenziata e concentrata nella mano alzata nell'aria in un intenso gesto di disperazione. La seconda mossa hayeziana, che poi diventerà una sorta di marchio di fabbrica della sua pittura consiste nel prestare ai volti di Carmagnola e di Gonzaga quelli, rispettivamente, del conte Alfonso Porro Schiaffinati e dell'amico Tommaso Grossi in un cortocircuito fra storia passata e presente irresistibile per il pubblico contemporaneo. La grande fortuna pittorica e

⁴⁷² F. PEZZI, *Esposizione in Brera. Il Carmagnola, quadro di Hayez*, in «Gazzetta di Milano», 237, 25 agosto 1821, pp. 1267-1268.

⁴⁷³ Si ricordi lo scambio epistolare intercorso tra Attilio Zuccagni Orlandini, Censore degli spettacoli del teatro fiorentino, e Manzoni, il quale, alla richiesta di chiarimenti di Orlandini in merito agli accorgimenti da adottare per una possibile trasposizione teatrale dell'*Adelchi* e del *Carmagnola*, risponde: "L'umanissima sua lettera mentre mi colma di riconoscenza mi pone in un grande impaccio [...] io pur debbo rispondere col supplicarla di deporre il cortese suo disegno. L'idea d'una recita di cose mie mi dà un'apprensione e insieme un'avversione insuperabili [...] quei due poveri drammi, i quali, se han pur tanto fiato da campicchiare in un libro, potrebbero, alla prova della scena, morir di morte violenta". (A. MANZONI, *Appendice a Tragedie*, Torino, Einaudi, 1965, lettera di Orlandini a Manzoni del 22 dicembre 1827 e risposta di Manzoni del 4 gennaio 1828, pp. 249-254).

illustrativa goduta dal *Carmagnola* grazie al capostipite hayeziano, a cui seguiranno fra gli altri *Testa del Carmagnola* e *Il generale conte di Carmagnola* per il marchese Maurizio Bethrmann di Francoforte, entrambi risalenti al 1824 e dispersi, è solo l'inizio del rapporto che unisce Hayez a Manzoni e che si snoda attraverso almeno altri due crocevia fondamentali.

Per introdurre il primo occorre evidenziare la ritrosia manzoniana per i ritratti che lo porta a negarsi, fra gli altri, ad Hayez, incaricato da un nobile russo, al pittore boemo-trentino Giovanni Pock, allo scultore Gaetano Monti e al litografo Giuseppe Cornienti⁴⁷⁴. Naturalmente gli artisti non si arrendono così facilmente e Carlo Magenta, nel 1876, racconta di come Monti sia riuscito a rubare un'immagine del timido scrittore.

Il Giudici [...] approfittandosi di un giorno in cui il Manzoni faceva colazione da lui, aveva indotto lo scultore Monti a voler ritrarre l'immagine del poeta dall'alto di una finestra, da cui si poteva guardare nascostamente nella sala ove quegli si trovavano. Ciò fu fatto felicemente, non senza industria del Giudici, il quale doveva, sopra il discorso, far voltare la faccia all'amico ora a destra, ed ora a manca, di guisa che l'altro potesse meglio raffigurarlo.⁴⁷⁵

Nonostante Manzoni successivamente acquisti una dozzina di copie della litografia eseguita da Cornienti sulla base del ritratto rubato da Monti, lo scrittore non deve aver molto apprezzato il fatto dal momento che, all'incirca nello stesso periodo, risponde duramente a Pock.

Al troppo cortese e indulgente capriccio ch'Ella [ha] di volere di buon acquisto la mia povera immagine, io non mi posso prestare: la è in me una ripugnanza invincibile, o, se le par meglio detto, una fissazione. Quanto alla pubblicazione dei miei ritratti rubati, io, per quel che mi riguarda, ho un mezzo per impedirla, un mezzo

⁴⁷⁴ F. MAZZOCCA, *L'immagine rubata: Ritratti manzoniani*, in *Quale Manzoni?: vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985, pp. 171-176.

⁴⁷⁵ C. MAGENTA, *Monsignore Luigi Tosi e Alessandro Manzoni*, Pavia, Bizzoni Eredi editrice, 1876, p. 101.

infallibile con persona come Lei; ed è l'assicurarla, come fo, che la cosa mi darebbe un vero dispiacere.⁴⁷⁶

La clandestinità di tali immagini motiva l'insoddisfazione del pubblico verso la pur corposa iconografia manzoniana. A far eccezione sono i ritratti eseguiti nel 1835 da Molteni (Tav. n. LXXVII), con il contributo paesaggistico di D'Azeglio, e nel 1841 da Hayez (Tav. n. LXXVIII). Le due tele, diversissime, incontrano una reazione opposta da parte dell'effigiato. La prima, 'estorta' da Molteni grazie al coinvolgimento nell'operazione di D'Azeglio, genero dello scrittore, finisce, a causa della bramosia di successo di Molteni, per consegnare un'effigie pomposa molto distante dalla realtà. Nonostante l'eccellente fattura del dipinto, celebrato da coloro che possono ammirarlo nello studio di Molteni, per l'efficace rappresentazione del genio ispiratore dell'intellettuale, Manzoni vieta ai due artisti di esporlo a Brera. In una lettera, elegante ma ferma, lo scrittore concede che "certo, codesto ritratto è una gran bella cosa" ma aggiunge che gli appare un "capriccio [...] di volere su una tela un povero soggetto e un lavoro squisito"⁴⁷⁷. In seguito a tale delusione soltanto Hayez può convincere Manzoni a posare ancora dimostrando una notevole pazienza dato che "gli concedette tutte quelle sedute che gli erano non solo necessarie, ma utili, il quale ne impiegò tre ad abbozzarlo; circa dieci e dipingerlo accuratamente, nulla facendo col manichino, ma copiando dal vero anche tutti gli accessori; e altre due per ritoccarlo; in tutto quindici sedute. Ma la bella luce dello studio, e questo numero bastante di sedute, produssero uno dei migliori ritratti dell'Hayez"⁴⁷⁸. In una lettera coeva inviata a Francesco Gonin, Gaetano Cattaneo individua i tratti che rendono il ritratto hayeziano, a differenza di quello di Molteni, veritiero.

Egli ha ultimato un ritratto di Manzoni che è un vero capo d'opera. Grazie al cielo vedi un Alessandro in una posizione naturale, e sua abituale, e con quella faccia che sarebbe tutta soave se non terminata da una fronte nella quale si legge chiaramente tutta quell'abbondanza di pensieri e di idee che racchiude. Insomma è

⁴⁷⁶ A. MANZONI, *Lettere*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Mondadori, 1970, vol. VII, *dal 1854 al 1873*, vol. 2 di 3, p. 555.

⁴⁷⁷ A. MANZONI, citato in F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, cit., p. 13.

⁴⁷⁸ S. STAMPA, *Alessandro Manzoni: la sua famiglia, i suoi amici*, Milano, Hoepli, 1885, vol. I, p. 418.

un Alessandro senza quelle convulsioni che egli tanto aborre e teme, e che l'arte non dovrebbe mai esprimere, perché contraffanno quell'Essere raro.⁴⁷⁹

Le differenze fra le due tele si esprimono essenzialmente in tre elementi, il primo è lo sguardo di Manzoni, pervaso da un'aura divina in Molteni, fiero e sicuro in Hayez. Il secondo è l'ambientazione dato che, mentre D'Azeglio dipinge per Molteni uno splendido paesaggio collinare, le cui altezze sono addolcite da un lago circondato da una boscaglia ma sovrastate da un cielo plumbeo collimante con le turbe creatrici dell'arte, Hayez idea uno sfondo neutro appena illuminato da un'aura che contorna la figura manzoniana. Il terzo è l'oggetto posto in mano all'effigiato e la conseguente postura delle braccia: il volume raffigurato da Molteni è scontato mentre la tabacchiera appoggiata sulla gamba da Hayez simboleggia la penetrazione psicologica attuata dal pittore che rende l'atmosfera del più intimo Manzoni: domestica, sobria e coerente, se Molteni ha dipinto una figurina quindi, Hayez l'uomo. L'equilibrio espressivo della tela hayeziana si deve anche alle precise richieste iconografiche dei committenti, ovvero la seconda moglie Teresa e il figliastro Stefano.

Non fu l'Hayez che volle dipingerlo colla scatola in mano [...] ma fu la sua seconda moglie e il suo figliastro, che non vollero ch'ei fosse ritratto con un libro in mano, né coll'aria ispirata (come se non si fosse saputo ch'ei sapeva leggere e scrivere e ch'era un poeta ispirato) ma coll'aria calma di chi ascolta per poi parlare, e che negli accessori si facesse nota di una di quelle famigliari abitudini, che poi appunto in grazia della loro familiarità sfuggono, o sono dimenticate dalla Storia.⁴⁸⁰

La cifra dimessa del dipinto ne ritarda la comprensione e la fortuna, ostacolata anche dalla diffusione del mezzo fotografico. Il figlio Pietro, accaparrandosi la gestione dell'immagine fotografica del genitore, è in questo più economicamente scaltro del romantico fratellastro Stefano.

⁴⁷⁹ G. CATTANEO, lettera a F. Gonin del 2 luglio 1841, citata in F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 174.

⁴⁸⁰ S. STAMPA, *Alessandro Manzoni: la sua famiglia, i suoi amici*, cit., vol. I, p. 340.

Pubblicai [...] un manifesto in cui prometteva il ritratto del Manzoni dipinto dall'Hayez ed inciso da valente artista [...] quando avessi trovato un numero sufficiente d'associati da coprire almeno *una parte delle spese*. Ne parlai col direttore del giornale *La Perseveranza*, il quale mi promise il suo concorso, e mi fece sperare un centinaio di sottoscrittori...
In tutta Milano, in tutta Italia, non si arrivò alla trentina!⁴⁸¹

Il destino della rappresentazione manzoniana trova la chiusura del triangolo, costruito sui due angoli opposti del ritratto d'autore e delle riproduzioni fotografiche talvolta usurate e istituzionali e spesso accostate ad altre di ballerine discinte, nelle parole di Vittorio Bersezio che, visitando lo scrittore, si scopre incapace di “fermarmi in capo quelle sembianze, di farmi concrete e precise nel cervello le provate impressioni formandole in linguaggio”. L'affiorare di un'antica lettura dei *Promessi Sposi* trae dall'imbarazzo Bersezio e consegna un'accattivante sovrapposizione, ignota perfino a Manzoni, fra l'iconografia dell'autore e quella di uno dei suoi caratteri più riusciti.

L'autore dei *Promessi Sposi*, più di quarant'anni prima, descrivendo il suo cardinal Federigo Borromeo, aveva profeticamente fatto il ritratto di se medesimo quale mi appariva in quel punto. State a sentire; ricopio quel ritratto; cambio il nome, sopprimo qualche parola; ed avrete vivo e parlante, quale m'apparve, il nostro sommo poeta. La presenza di Manzoni era [infatti] di quelle che annunziano una superiorità e la fanno amare. Il portamento era naturalmente composto, e quasi involontariamente maestoso, non punto impigrito dagli anni [*non incurvato né impigrito punto dagli anni*]; l'occhio grave e vivido [*vivace*], la fronte schietta e pensosa [*serena e pensierosa*]: nelle canizie, nel pallore, fra le tracce della meditazione, della fatica, pure una specie di floridezza [*con la canizie, nel pallore, tra i segni dell'astinenza, della meditazione, della fatica, una specie di floridezza virginale*]: tutte le forme del volto indicavano che in altra età [*altre età*] v'era [*c'era stata*] quella che più propriamente si chiama bellezza; l'abitudine dei pensieri solenni e benevoli, la pace intera d'una lunga vita, l'amore degli uomini, la gioia continua d'una speranza ineffabile, vi avevano sostituita una, direi

⁴⁸¹ Ivi, vol. I, p. 323.

quasi, bellezza senile...[*che spiccava ancor più in quella magnifica semplicità della porpora*].⁴⁸²

Prima di analizzare i principali dipinti ispirati dal capolavoro manzoniano occorre ritagliare una sezione dedicata alle edizioni illustrate inaugurata dalle dodici tavole litografiche preparate dalla Casa Ricordi-Ferrario. Il progetto, nato appena due mesi dopo l'uscita dei *Promessi Sposi*, non accontenta Manzoni sia per la scarsa qualità delle immagini sia per la costrizione del romanzo entro una prospettiva marcatamente scottiana. A difesa dei disegnatori è da sottolineare il breve tempo loro concesso e le difficoltà del ritorno all'uso dello strumento litografico dopo a quindici anni di pausa. Il riferimento a Scott è tutt'altro che casuale dato che la diffusione del romanzo storico, anche ma non soltanto straniero, corre di pari passo con l'incremento espositivo all'interno delle sale della Pinacoteca di Brera⁴⁸³. Come evidenzia Mazzocca "il pubblico del romanzo era divenuto il pubblico della pittura storica, determinandone [...] un'evoluzione in un versante più aperto all'invenzione letteraria e a quella commistione dei generi, cui proprio la narrazione romanzesca era andata «mal» abituandoci"⁴⁸⁴. La variegata fruizione provocata da tale repentino allargamento è descritta con stupore e ironia da Defendente Sacchi.

Si può dire che nella città le opinioni sono come le terzane ne' terreni paludosi, si rinnovano ad ogni tornata di stagione. Così a Milano in carnevale, e in certe altre epoche, lo spettacolo della Scala; all'autunno le Belle Arti e il Palazzo di Brera. Osservando il numero prodigioso di gente che accorre all'esposizione, se non ve le trae la moda, come in primavera invita il bel mondo ai Giardini Pubblici prima del pranzo, convien dire che il bello vada molto a sangue ai Milanesi. Una folla immensa di uomini, di donne, girano lungo le ampie e magnifiche sale [...] da una altro lato si aggirano

⁴⁸² V. BERSEZIO, citato in F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 176.

⁴⁸³ "Dal 1806 al 1812 le produzioni di arti belle arrecate alle sale di Brera, non passavano l'ammontare di 60, e gli spettatori mettean capo colla piccola schiera degli intelligenti. In questi ultimi tre lustri, il numero degli oggetti d'arte, e degli accorrenti andò sempre più aumentandosi: nel 1825, i capi d'arte giunsero a centosessanta: nel 1826 toccarono i 200, e nel 1827 passarono i 240, non computando ivi i lavori degli alunni dell'Accademia. Nella biennale esposizione delle belle arti in Francia, aperta nel novembre 1827, si contavano 1600 opere. Ma in quel paese sono esse prodotte fra 32 milioni di abitanti, mentre in Lombardia non se ne trovano che 2 milioni 300.000; a tal guisa fatti i debiti confronti di ragguaglio, risulta che fra noi l'operosità in fatto di arti belle è cinque volte maggiore di quella che mostra la Francia presentemente". (G. SACCHI, *Le Belle Arti in Lombardia*, Milano, 1827, p. 55).

⁴⁸⁴ F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 25.

gli estetici, che gustano fino allo svenimento il bello ideale; i pedanti, che tutti giudicano a misura di compasso; gli idolatri della classica antichità, che hanno solo per buono l'imitazione del greco; quelli, cui punge un'immensa foga di cose nuove, che pretendono frante fin le regole del buon senso [...] Indi si vedono de' mal veggenti giudicare de' colori, indifferenti parlare di passioni, idioti ragionare di storia, e arroganti de' presuntuosi, e de' saputelli intesi a profondere sentenze inappellabili.⁴⁸⁵

Si erge così prepotente la questione di educare questa folla entusiasta ma indisciplinata, di renderla, insomma, non solo spettatrice ma anche consapevole consumatrice, al fine di estendere il ristretto bacino di acquirenti e committenti. La traduzione litografica del romanzo storico, attraverso la convergenza delle istanze letterarie e figurative, sembra la soluzione e il successo dell'italianissima opera manzoniana il materiale adatto su cui lavorare. Infatti, sul finire del 1828 escono, in aperta concorrenza, due serie litografiche sui *Promessi Sposi* curate dai giovani ma esperti pittori storici Roberto Focosi e Gallo Gallina⁴⁸⁶. Contemporaneamente, ad infiammare ancor di più il confronto, viene pubblicata la splendida versione dell'*Ivanhoe* di Scott litografata da Hayez. Il paragone fra i lavori di Focosi e Gallina, spesso raffiguranti i medesimi episodi narrativi, quelli più amati dal pubblico, mostra come quest'ultimo si divida, però, nella loro interpretazione. L'opposizione filologica fra i due litografi traspare già nella prima delle tavole, raffigurante l'incontro di Don Abbondio con i bravi. Mentre Focosi (Tav. n. LXXIX), come riportato dalla didascalia, si concentra sul passo "Or bene disse il bravo con voce sommessa ma in tono solenne «questo matrimonio non s'ha da fare, né domani né mai»", riducendo il religioso a una maschera comica, Gallina (Tav. n. LXXX) preferendo la conclusione dell'episodio, "disposto sempre all'ubbidienza", denuncia il drammatico tradimento della missione ecclesiastica compiuto dal prelado. La differente penetrazione psicologica è solo uno degli elementi che permettono di giudicare le tavole di Focosi sommarie e superficiali rispetto all'attenzione, soprattutto storica e topografica, prestata da Gallina. La lontananza fra i due artisti diventa eclatante nelle rispettive tavole dedicate al momento del commiato dei due giovani da Fra Cristoforo. Mentre Focosi si concentra esclusivamente sul risvolto

⁴⁸⁵ D. SACCHI, *Le sale di Brera*, in «Cosmorama pittorico», 39, 1835, p. 306.

⁴⁸⁶ F. MAZZOCCA, *Gallo Gallina e Roberto Focosi: due illustratori in concorrenza*, in *Quale Manzoni?*, cit., pp. 29-45.

narrativo, ricalcando le scelte scenografiche e luministiche del *Matrimonio di Giulietta e Romeo benedetto da Frate Lorenzo* esposto a Brera da Hayez nel 1823, Gallina coglie il valore meditativo della scena, la quale, incentrata sul fiducioso affidarsi alla Provvidenza, è racchiusa nella didascalia “Dio vi guardi, il suo Angelo vi accompagni andate”. In entrambe le serie litografiche la rappresentazione di Lucia è molto simile, affatto prevedibile e parallela alle raffigurazioni pittoriche perché la sua interpretazione è univoca dato che il pubblico l’ha subito individuata come il vero protagonista morale della vicenda insieme a Fra Cristoforo. La questione si complica per il personaggio di Renzo, avvertito in tutte le sue contraddizioni e debolezze.

Renzo poi lo trovo talvolta ingenuo fuor di misura, tal altra perspicace oltre la naturale sua condizione, ed atto a riportarmi perfino un’intera predica di padre Felice, in qualche incontro mancante troppo di un necessario ardimento e facile a confondersi nel piccolo imbarazzo, ed altrove di una fermezza d’animo che lo innalza all’eroismo, e pronto a pronunciar sentenze e filosofare più che non gli convenga; furibondo amante della sua Lucia, talora passa molt’ore e giorni senza pur rammentarla; tratto alla città per quell’amore di cui tutto vive, n’è dimentico e spogliato per seguire que’ tumulti che fanno d’ordinario allontanare anche i meno timidi ed i più avvezzi alle popolari sommosse. Illetterato com’egli è tiene corrispondenza per mezzo di un amico con Agnese, madre di Lucia, la quale fra l’altre accompagna una sua lettera di soccorso a lui di cinquanta scudi..., e come dunque sta in seguito che Renzo non avesse fatto confidenza a nessuno di quel denaro avuto?... è Renzo perciò l’unico personaggio intorno al quale potrebbero insorgere ben fondate censure, e d’uopo avrebbe di una lima accurata la parte che lo riguarda.⁴⁸⁷

I lettori più esigenti si interrogano sul valore della descrizione dell’ubriacatura di Renzo seguita alla rivolta dei forni. Illustrando l’epilogo, quando l’oste trascina a letto il giovane, Focosi (Tav. n. LXXXI) coglie il necessario richiamo alla tradizione figurativa del Seicento olandese ma lo forza in ottica fiamminga, paragonata da Mazzocca allo stile da taverna di David Teniers o di Jan Steen. Gallina (Tav. n. LXXXII) censura gli eccessi renziani optando per la fase precedente, traslitterata in

⁴⁸⁷ P. ZAJOTTI, «Corriere delle Dame», settembre 1827, citato da F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 41.

chiave neotestamentaria, nella quale il giovane “lo levò in aria gridando: «ecco il pane della provvidenza»”. Sul piano iconografico Gallina si ispira alla *Cena in Emaus* di Caravaggio, rivista attraverso l’*Ultima cena* dipinta da Benjamin West fra il 1796 e il 1804 per la St. George’s Chapel che egli stesso ha riprodotto in una pregevole mezzatinta. A tale modello si aggiungono gli influssi della tradizione rembrandtiana e del caravaggismo di Gerard van Honthorst che contribuiscono a nobilitare l’imminente abbruttimento di Renzo, risolto con il fine di mostrare come l’alcool non lenisca né la noia né il dolore⁴⁸⁸.

L’edizione illustrata del 1841 è la più importante, non solo per la qualità, ma per la diretta e pervasiva direzione di Manzoni, il quale, in un primo momento, sceglie come traduttore iconografico Hayez, già mirabile curatore nel 1828 delle tavole per i *Lombardi alla prima crociata* di Grossi e fra il 1828 e il 1831 di quelle per l’*Ivanhoe* di Scott⁴⁸⁹. Hayez accetta e, per prepararsi, acquista i volumi delle *Oeuvres* di Molière e de *L’ingenieux hidalgo D. Quichotte de la Manche* illustrati da Tony Johannot, dell’*Histoire de Gil Blas de Santillane* di Alain-René Le Sage con vignette di Jean Gigoux, delle *Mille et une nuits* nella versione di Antoine Galland con illustrazioni di artisti vari. L’attenzione documentativa tipicamente hayeziana si moltiplica anche perché la modalità da utilizzare, quella della vignetta inserita nel testo e del disegno su legno, è del tutto inedita non solo per Hayez stesso, abituato al mezzo litografico, ma anche per qualunque altro artista italiano. Le prime prove hayeziane sono inviate a Parigi per essere intagliate da uno dei più abili xilografi francesi, Lacoste Jeum, e, dopo, spedite a Milano dove tuttavia non riscuotono parere favorevole. Al tentativo hayeziano seguono contatti con illustratori quali Louis Boulanger e Achille Devéria. Nonostante la difficoltà della questione tecnico-illustrativa, l’aspetto più complicato dell’operazione è quello editoriale, ovvero quello su cui si fonda la tenacia manzoniana nel proseguire il progetto. Il successo popolare dei *Promessi Sposi* ha tutt’altro che arricchito lo scrittore dato che la diffusione avviene sotto forma di edizioni contraffatte e la tutela dei diritti d’autore è un problema di ardua soluzione. Attraverso l’edizione illustrata Manzoni si propone di ‘fidelizzare’ quindi i lettori e quando, nel 1839, trova l’accordo con il duttile artista e illustratore d’esperienza Francesco Gonin, presentatogli da D’Azeglio già

⁴⁸⁸ F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 42.

⁴⁸⁹ F. MAZZOCCA, *Manzoni illustratore: l’edizione del 1841*, in *Quale Manzoni?*, cit., pp. 103-169.

quattro anni prima, l'opera pare iniziare a prendere forma. A mediare l'instabile equilibrio delle relazioni fra illustratori e incisori è Manzoni che finisce per assumere un controllo totalizzante in parallelo alla posizione sempre più preponderante di Gonin rispetto agli altri illustratori.

Manzoni stesso ha fatto il lungo e noioso lavoro di scegliere i soggetti, e la grandezza dei disegni in modo che si combinassero col testo dell'edizione. Così ogni pezzo di busso lo riceverai involto in una carta sulla quale è scritto il soggetto, se deve stare pel largo o per l'impiedi ecc. perciò la pappa è fatta e non rimane che a disegnare. Ed il mio *via via* è stato perché avevo in mente che il lavoro è già tutto distribuito.⁴⁹⁰

La portata della direzione artistica manzoniana si comprende a pieno sfogliando i 55 fogli manoscritti intitolati, riprendendo l'illuminante dicitura sul verso dell'ultimo, *Motivi delle vignette dei Promessi Sposi scelti, descritti, numerati e appostati da Alessandro in queste carte che ha poi regalato a me, unitamente alle prime prove in legno tirate a mano dagli incisori stessi. Regalo avuto nel Xbre 1844 da Teresa Manzoni (ved. Stampa). In tempo del suo supposto tumore stato finito sugli ultimi giorni del 7mo mese di gravidanza alli 18 Febr. 1845*⁴⁹¹. Manzoni si è quindi occupato di scegliere le scene da riprodurre, di indicarne la prospettiva, i tempi, le dimensioni e il posizionamento all'interno del testo. Per quanto concerne quest'ultimo aspetto vengono citati i passi del romanzo entro cui collocare una delle 403 vignette; le annotazioni più salienti, tuttavia, riguardano la scelta dei campi e la divisione dei piani all'interno dell'immagine mediante il disegno dei personaggi presenti, le cui azioni sono, talvolta, sviscerate alla maniera delle didascalie teatrali.

Finale del Cap. 26 / parte di figura con l'indice d'una mano sotto un occhio; quell'atto cioè con cui si burla familiarmente uno che, credendo d'averla indovinata s'inganna.⁴⁹²

⁴⁹⁰ M. D'AZEGLIO, lettera a F. Gonin dell'11 novembre 1839, pubblicata in H. PRIOR, *Quelques documents inédits relatifs à Alessandro Manzoni et à Massimo D'Azeglio*, Milano, Allegrèti, 1915, p. 15.

⁴⁹¹ Il manoscritto è conservato dal 1924 nel Fondo manzoniano della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (Cofanetto 12.A=XXX.8 e XXX.9).

⁴⁹² A. MANZONI, citato in F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 151.

Al fine di riprodurre quell'esattezza topografica che, amalgamata con lo scandaglio romantico dei caratteri costituisce una delle ragioni del successo dell'opera, Manzoni si avvale della consulenza di vedutisti quali Riccardi e Bisi. Le attenzioni documentarie manzoniane coinvolgono anche la resa dei personaggi storicamente esistiti e i costumi mentre non riguardano la passione dello scrittore per la botanica e il giardinaggio. Nella traduzione visiva del romanzo Manzoni pretende un linguaggio moderno, sintetico e accattivante e per questo ritiene cruciale, più che la singola immagine, la cadenza della narrazione visiva che deve risultare indipendente e autosufficiente rispetto a quella letteraria. Tale obiettivo, realizzato mediante uno studiato avvicendamento di secondi e primi piani e di scene d'insieme e particolari impone la massima sintesi grafica, affine allo schizzo più che alla complessità dell'incisione a bulino. Sono proprio le questioni tecniche a costituire la quasi totalità delle indicazioni manzoniane all'interno del fitto dialogo con Gonin (Tav. n. LXXXIII). Questo dimostra, se mai le riflessioni precedenti possano aver fatto pensare il contrario, che la maniacale vigilanza manzoniana sulle illustrazioni non ha a che vedere con un presunto retroterra figurativo, del tutto assente nelle stesse pagine dei *Promessi Sposi*, ma riporta ai motivi che soggiacciono al progetto. Per Manzoni lo scopo principale del racconto visivo è quello evocativo-memorale, per far questo deve essere il più riconoscibile possibile e, quindi, realizzato per mezzo di una grafica inedita ed emancipata da quei riferimenti figurativi che appesantiscono la tradizione illustrativa. Non stupisca inoltre che lo scrittore privilegi gli aspetti umoristici e caricaturali della storia perché, come evidenzia Attilio Momigliano, "aveva una chiara coscienza della suggestività pittoresca, dell'arguzia bizzarra del suo capolavoro, della propria forza di macchiettista e di caricaturista. I disegnatori di quest'edizione avevano davanti un grande maestro di comicità [...] il Manzoni talvolta, descrivendo fugacemente il tema dell'incisione, fa come uno scorcio lepido sulla scena raccontata nel romanzo, ne chiude in due parole lo spirito, per chi lo sappia intendere"⁴⁹³. Momigliano sottolinea anche la maggiore attenzione dell'autore alle scene d'azione a scapito di quelle descrittive e la minore quantità di suggerimenti dedicati alle vignette serie⁴⁹⁴. Si deduce, quindi, che Manzoni intende offrire al

⁴⁹³ A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei Promessi Sposi*, in «Pegaso», I, 1930, p. 3.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 11.

lettore un magnifico romanzo d'azione, alla pari di quelli seicenteschi che stanno avendo un eccezionale rilancio. Sebbene l'operazione incontri un fragoroso insuccesso, per ragioni soprattutto editoriali, riguardanti le difficoltà della distribuzione, le contraffazioni e il turbolento rapporto con i librai, l'edizione del 1841, alla luce del manoscritto manzoniano, resta lodevole e illuminante di certi lati del lavoro creativo dell'autore finora sconosciuti.

Venendo ora alle trasposizioni pittoriche vere e proprie, la prima è quella dedicata a Renzo da Giorgio Berti esposta a Brera nel 1829. La scelta stilistica del pittore fiorentino è quella che avrà più vasta fortuna, ovvero quella di una lettura dei *Promessi Sposi* in chiave di pittura di genere. Gli infiniti livelli di significato del romanzo offrono, oltre a quella più folcloristica, molteplici direttrici figurative per gli artisti che si cimentano nelle rievocazioni della pittura storica, nelle riproduzioni paesaggistiche e in quelle, didascaliche e affettate, della ritrattistica. Per quanto la diffusione interessi l'intera penisola, è soprattutto in area lombarda che la regolare e numerosa presenza dei soggetti manzoniani alle esposizioni permette il delineamento di un genere a sé, regolato in maniera serrata da un insieme di convenzioni formali tratte dalla pittura storica, da quella di genere e da quella religiosa. Mazzocca si diletta a confrontare i diversi indici di gradimento dei personaggi all'interno della 'classifica' della resa pittorica e di quella illustrativa. Infatti, benché entrambe siano dominate da Lucia, avvertita come la reale protagonista, nei quadri la seguono al secondo e terzo posto l'Innominato e la Monaca di Monza, mentre, nelle edizioni illustrate, Renzo e don Abbondio. La disparità è dovuta alle differenti tecniche e destinazioni dei due canali comunicativi, nei quadri, infatti, si esclude un personaggio scomodo come il prelado a favore di uno di maggiore spessore morale come l'Innominato. Per quanto concerne l'affascinante figura della Monaca si sarebbe tentati di pensare che trovi ampio risalto sul meno controllato versante illustrativo, invece il suo bagaglio di oscura e ammaliante profondità incontra miglior comprensione nel pubblico più istruito della pittura piuttosto che in quello del bulino.

L'alta considerazione nella quale è tenuta Lucia è testimoniata dalla sua riproduzione all'interno del moderno genere del ritratto, come fa Sala oppure in momenti che esaltano l'autonoma e tenacia partecipazione attiva della fanciulla quali l'*Addio ai monti* di Michele Fanolli e di Luigi Bianchi e il colloquio con l'Innominato di Nicola Cianfanelli. *Lucia Mondella* (Tav. n. LXXXIV), presentato da Sala a Brera nel 1843, è eseguito su commissione del nobile, nonché artista dilettante, Pietro Bagatti Valsecchi che, nel 1856, la traspose in un'imponente vetrata per la Biblioteca Ambrosiana di Milano, sancendone il successo⁴⁹⁵.

Lucia è appena uscita dalle mani di Agnese, sua madre, che spese ogni cura per adornarla a sposa. I neri e lucenti capelli, spartiti al di sopra della fronte con una bianca e sottile drizzatura, si ravvolgono dietro il capo in cerchi molteplici di trecce trapunte di lunghi spilloni d'argento, che si compartiscono all'intorno a guisa de' raggi d'un aureola: intorno alla gola ha un vezzo di granate, alternate con bottoni d'oro e filigrana: porta un leggiadro busto di broccato a fiori con le maniche separate ed allacciate da bei nastri, una corta gonnella di filaticcio di seta a spesse e minutissime pieghe ed un bianco grembialetto. La sua modesta bellezza è in tale istante rilevata ed accresciuta dalle varie affezioni che le si dipingono sul volto: una gioja temperata da un turbamento leggero, quel placido accoramento che si mostra ad ora ad ora sul volto delle spose, e che senza scomporre la bellezza le dà un carattere particolare.⁴⁹⁶

La *Lucia* ritratta da Sala è di una qualità altissima, acconciata e impaziente come ogni imminente sposa, ma ignara degli sconvolgimenti che stanno per travolgere i suoi progetti. La forza della fanciulla, vista, prendendo in prestito le parole di Mazzocca, "non come, o solamente, vittima o strumento del disegno provvidenziale, ma in una sua autonomia di carattere e di scelte, fondate sulla rivendicazione di fronte alle ragioni della forza dei più alti valori morali e del sentimento"⁴⁹⁷, si esprime meglio nel commovente *Lucia ai piedi dell'Innominato*⁴⁹⁸ (Tav. n. LXXXV). Il bozzetto a olio è di incerta datazione perché potrebbe essere una prova

⁴⁹⁵ F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, cit., p. 56.

⁴⁹⁶ F. SALA, *Lucia Mondella* quadro di Eliseo Sala, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit., 1843, p. 22.

⁴⁹⁷ F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 89.

⁴⁹⁸ F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, cit., p. 52.

per il ciclo di affreschi realizzato tra il 1834 e il 1837 oppure essere una delle sei piccole tele presentate all'Esposizione fiorentina del 1854. In ogni caso colpisce la fedeltà descrittiva al testo manzoniano soprattutto per quanto riguarda l'abito dell'Innominato e l'apparato scenografico, costruito su un'alternanza di luci. L'opera colpisce favorevolmente Manzoni che la elogia perché in grado di trasmettere gli intensi sentimenti in gioco e di commuovere l'osservatore. L'episodio dell'*Addio ai monti*, uno dei più struggenti dell'intera opera, è interpretato in maniera opposta da Fanolli e da Bianchi. Il primo, ne *La partenza dei Promessi Sposi*⁴⁹⁹ (Tav. n. LXXXVI) del 1831, sgrana il rosario del passo manzoniano, separando i rispettivi nuclei emotivi dei personaggi in maniera didascalica. A prua siedono Renzo, incerto e in parte inconsapevole, Agnese con il braccio proteso per un estremo saluto e Lucia che, pur guardando nella stessa direzione degli altri due, ma con gli occhi spaventati dal castello che domina l'ambiente, conferma l'originale attitudine. Renzo e Agnese sono rivolti verso il paese e la loro vita precedente, Lucia, al contrario, tiene tutto il corpo nella direzione verso la quale si muove la barca, verso l'inevitabile fuga e il futuro. Il dipinto, corredato dagli elementi mutuati dalle pagine di Scott, il salice piangente, l'edicola e le ripide rupi, è completato dal barcaiolo che manovra il remo come fosse un gondoliere e sembra indifferente alla sorte dei passeggeri.

La buona Lucia, sopra gli altri colpita dalle ree macchinazioni di don Rodrigo, è occupata dall'infame castello donde vennero le sue sventure. Prostrata nella persona, né ben sedente, né ben ginocchioni (giacitura non insolita ai desolati), col destro gomito appoggiata alla sponda del navicello, tiene il volto e lo sguardo a quella parte rivolti. L'ambascia vi sta dipinta a non equivoche note, e gli occhi turgidi, bagnati di lagrime, indicano colla maggiore eloquenza la tempesta degli affetti di cui è scherzo quel misero cuore. Un po' più verso la prora stassi Agnese, presentata dal Fanolli in profilo. Benché divida colla tenera figlia le afflizioni e le sventure, non è così tocca dalla violenza di quel castellano, che valga a renderle meno preziosa la vista del suo paesello, della casetta che le convenne lasciare; e colla più viva espressione dei lineamenti, colla sinistra affettuosamente indicante que' luoghi, ci rende avvertiti quanto le costi quel dipartirsi. Nella destra tiene la lettera che s'ebbe dal padre Cristoforo per la Religiosa di Monza. Assai da presso alla povera Agnese è assiso il giovane Renzo, che pensoso, istupidito, guarda attento a quelle piagge beate, né sa se dorma o sia desto, tanto gli torna acerba quella partita, tanto

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

avvolta gli sembra nella caligine dell'avvenire la sua sorte, quella di Lucia e di Agnese. Ottimo contrasto fa il barcaiuolo che, straniero al sofferir di que' miseri, tranquillo fende l'acqua col remo, e a tutta possa la sua barchetta sospinge per aggiungere sollecitamente la riva.⁵⁰⁰

L'attiva plasticità di Fanolli, dominata, come nelle descrizioni manzoniane, dall'aspetto fisionomico dei personaggi, è sostituita trent'anni dopo da Luigi Bianchi (Tav. n. LXXXVII) da una calma, prima della tempesta, rispecchiata dal placido scorrere del legno sulle acque. Renzo è ancora pensoso e non particolarmente sveglio, Agnese stringe la mano della figlia, la quale, isolata in una dignità tutta personale, appare ancora come la più forte del trio⁵⁰¹.

Il misterioso carattere dell'Innominato è reso per la prima volta in modo efficace da Hayez nel ritratto commissionatogli dal conte bergamasco Giuseppe Resta. Non essendo mai presentato alle esposizioni braidensi, il *Ritratto dell'Innominato*⁵⁰² (Tav. n. LXXXVIII) non gode di forte risonanza critica, nonostante risulti, insieme a quello di Andrea Gastaldi (Tav. n. LXXXIX) del 1860, una delle più persuasive traduzioni della descrizione manzoniana.

Era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che gli rimanevano; rugosa la faccia: a prima vista, gli si sarebbe dato più de' sessant'anni che aveva; ma il contegno, le mosse, la durezza risentita de' lineamenti, il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi, indicavano una forza di corpo e d'animo, che sarebbe stata straordinaria in un giovane.⁵⁰³

Il ritratto si inserisce all'interno della vasta produzione di ispirazione letteraria che Hayez frequenta soprattutto fra il 1823 e il 1839. Francesco Pezzi nel 1829 e Rovani nel 1872 mettono in luce la comunione di intenti che lega l'artista agli intellettuali suoi contemporanei.

⁵⁰⁰ A. MENEGHELLI, *La partenza dei Promessi Sposi di Michele Fanolli*, Padova, 1831, pp. 9-10.

⁵⁰¹ F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, cit., p. 63.

⁵⁰² F. MAZZOCCA, *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 279, p. 292.

⁵⁰³ A. MANZONI, *Promessi Sposi*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1840, p. 380.

Negli anni scorsi Hayez con un'anima alla Shakespeare ci ritrasse al vivo i casi d'Imelda, e il bacio di Romeo, e il supplizio di Carmagnola e quello della regina di Scozia. Quali faville di sentimento, quale forza nel concepire, qual piena d'affetti non traboccavano da quei dipinti? Come la mente era colpita alla rappresentanza di passioni e di catastrofi in cui l'Artista ricercava tutte le menome vi del cuore!⁵⁰⁴

Hayez tentò nell'arte, ciò che il Manzoni, il Grossi, il Balbo e l'Azeglio vennero menomano facendo colle memorie storiche, col dramma, colla poesia, col romanzo. Non ch'egli si limitasse ad illustrare questi lavori, ma s'inspirava liberamente a quel soffio di vita contemporanea che agitava in certo modo l'atmosfera.⁵⁰⁵

I temi ricorrenti sono *Giulietta e Romeo* (quattro versioni), *Imelda e Bonifacio* (tre) e le cinque varianti su *Maria Stuarda*. È soprattutto in quest'ultima serie iconografica che si apprezza l'altissima sensibilità melodrammatica di Hayez, il quale, al momento di scegliere gli episodi da raffigurare, riprende la scansione degli atti della tragedia schilleriana e, evitando il rischio dell'effetto *tableaux*, dimostra ancora una volta di sapersi rapportare al testo in modo saggio, equilibrato e proficuo. La predilezione per Shakespeare è riscontrabile nella drammatica stazza, fisica e morale che avvicina l'*Innominato* hayeziano ai più noti protagonisti delle tragedie del Bardo. La tela, inoltre, anche per la minuziosa resa costumistica, risente della ritrattistica seicentesca, con in testa Van Dyck, e del precedente *Ritratto di Emilio Barbiano di Belgiojoso* effigiato da Hayez nel 1840. L'episodio che più stimola la fantasia degli artisti è quello della conversione, sia per la sfida di render attraverso il pennello il travaglio interno, sia per la contemporanea presenza di un altro personaggio, stimato per la sua obbiettività, ovvero il Cardinale. L'unico a riuscire davvero a superare la prova è Alessandro Guardassoni con *La conversione dell'Innominato*⁵⁰⁶ (Tav. n. XC) esposta per la prima volta alla Protettrice di Bologna nel 1856, meritevole di medaglia all'esposizione nazionale fiorentina del 1861. Cajmi, nel recensire l'opera in occasione della rassegna milanese del 1857 elogia Guardassoni non solo per non aver sfigurato di fronte al riferimento manzoniano, in

⁵⁰⁴ F. PEZZI, «Gazzetta di Milano», Milano, 1829, citato da F. MAZZOCCA, M. C. GOZZOLI, *Hayez*, cit., p. 124.

⁵⁰⁵ G. ROVANI, «Gazzetta di Milano», Milano, 1872, citato da F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, cit., p. 22.

⁵⁰⁶ F. MAZZOCCA, *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, cit., p. 60.

un confronto parola-immagine da cui in molti sono usciti ridicolizzati, ma per aver mantenuto il fulcro emotivo della scena lontano da ogni aura edificante.

Sebbene la parola e il pennello possano ambedue rappresentare le alterazioni dell'animo, al pennello è concesso in evidenza quello che alla parola in vastità e profondità si concede, che mentre alla parola è dato abbracciare il tempo nel suo duplice aspetto di passato, di presente, di futuro, il pennello è ridotto a farne il passato e il futuro congetturare da quell'unico momento fuggevolissimo del presente che può raffigurare in sulla tela! E guai se quel momento non è il più opportuno! Lo scopo è fallito e non v'è riparo. Queste considerazioni non si avrebbero mai a dimenticare da chiunque prende a paragonare opere d'arti diverse ma che pur rendono il medesimo soggetto e mirano allo stesso fine; sul che a proposito del Guardassoni tanto più insistiamo quanto più terribile è il confronto a cui deve sottostare. Certo è che il Guardassoni del concetto manzoniano ci dà tutto quanto l'arte sua gli permette, certo che nel ritrarre i due caratteri contrapposti, tuttoché ridotto a minori mezzi, cammina a pari col romanziere. [...] la pallida faccia del Cardinale che abbracciando il doloroso pende come estatico cogli occhi volti al cielo con un misto di compiacenza, di tenerezza e di santa esultanza contenuta però da un senso arcano di venerazione profonda per i consigli imperscrutabili di Colui che si compiace di raccogliere dove non fu seminato, è di una verità sì eloquente che tosto hai tutto compreso, e, trasportato nel mezzo della cosa, ti senti ricercare a fondo a fondo il cuore da una commozione soavissima, celeste. Ma forse ti riesce ancor più meravigliosa la testa del pentito; quella faccia, che nelle grandi e ben scolpite fattezze accenna una vigoria d'animo sì straordinaria, e che ora si ripiega umiliata, dolente, coi segni di un dolore sincero e profondo, ma non desolato sul petto dell'uomo del Signore, è una faccia che tutti conosciamo, la faccia dell'Innominato quale balzò vivente nel pensiero del poeta. Sì, questa è la faccia di quell'uomo che può essere demonio od angelo, nullo non mai; se poc'anzi, non spirando che orgoglio, baldanza, sprezzo d'ogni legge, d'ogni freno si era superbamente fatta la parte da sé nel mondo, ora non spira che umiltà, pentimento; ma, badate, l'uomo terribile non ha rinnegato natura; ei non può essere il devoto ascetico che ora, si macera, contempla in silenzio, sebbene l'uomo procacciante, inquieto, operoso, un santo, se volete, ma un santo in casacca, che può cingere del pari ad un bisogno il cilicio o la spada.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ A. CAJMI, *La conversione dell'Innominato. Quadro a olio di A. Guardassoni di Bologna*, in «Album. Esposizione di Belle Arti», cit., 1858, pp. 22-24.

Il riuscito contrasto fra i due uomini, esemplificato dall'espressione, dal colorito e dall'inclinazione dei volti, nonché dagli abiti, rosso sgargiante quello del Cardinale, scuro quello del penitente, si fonda su quel compromesso fra realismo e idealizzazione che incontra la lode anche di Selvatico.

Non v'è linea là dentro che non sia stata tolta scrupolosamente dal vero, ma però con dell'arte avveduta che pure facendosi puntello della realtà, non se ne lascia alluminare così da sacrificarvi la vita del sentimento.⁵⁰⁸

L'accennata assenza della Monaca di Monza nella tradizione illustrativa non deve far pensare che il pubblico non l'apprezzi, al contrario, la donna è sicuramente il personaggio più amato fra quelli 'storici', anche grazie al romanzo *La Signora di Monza* pubblicato nel 1829 da Giovanni Rosini. L'autore, sfruttando la scia del successo dei *Promessi Sposi*, concentra la vicenda su Egidio, con il quale Gertrude è fuggita a Firenze. Oltre ai pittori che la rappresentano giovinetta in contrasto con il padre come lungamente descritto nei *Promessi Sposi*, vi sono anche quelli che, per compensare il silenzio manzoniano, si focalizzano sul suo lato più scabroso. In quest'ultimo caso l'intensità pittorica è data anche dalla contrapposizione con l'altro polo femminile della vicenda, Lucia. Paragonando il ritratto di quest'ultima eseguito da Sala a quello dipinto nel 1847 da Molteni (Tav. n. XCI), l'opposizione diviene eclatante. Il committente di Molteni, l'ingegnere Giuseppe Marozzi, in quello stesso anno, il 1847, ordina a Hayez *Accusa segreta*. I dipinti, rappresentanti figure femminili di una bellezza pari solo al loro travaglio, saranno arricchiti dall'identica cornice lignea ed esposti come *pendant* nella dimora di Marozzi, sancendo l'inquietante e affascinante vicinanza che ha colpito il committente⁵⁰⁹.

E ce la figurò nella solitaria sua cella, in piedi, sbadatamente appoggiata delle reni ad un seggiolone a braccioli, cogli occhi dimessi al suolo, le braccia abbandonate, e le mani intrecciate atto

⁵⁰⁸ P. E. SELVATICO, *Le condizioni della odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nell'Esposizione nazionale seguita in Firenze nel 1861*, Padova, Tip. Antonelli, 1862, p. 31.

⁵⁰⁹ F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, cit., p. 58.

di segreto affannoso pensiero. Sul ginocchiatto, che le sta dinanzi, fregiato dello stemma dei De Leyva, pose un crocifisso d'avorio, da cui essa torce gli occhi stanchi e nojati di riguardarlo; appiedi del quale vedesi il libro de' divini uffici, ed una rosa di fresco colta. Un ramoscello d'ulivo sta appeso alla muraglia, col palmizio della pace, di quella pace che all'infelice combattuta anima di lei è pur sempre negata. Il campo del quadro spira la muta tranquillità del chiostro; la nera vesta è mirabilmente drappeggiata, il bianco lino monastico morbidamente gira intorno al volto, e sul petto ripiegasi, e i dintorni della persona, maestrevolmente sfumati e tondeggianti, di maniera rilevano, che a me pare che questa sia la migliore delle opere sin qui fatte dal Molteni. E chi attentamente riguarda il volto della De Leyva, così nobile e spiritoso, su cui il tempestar degli affanni interni è sincerissimamente impresso, sente tosto pietà e del prolioso duo dolore, e del carcere in cui a forza è posta a istupidire, e della passione che la cuoce e la consuma.⁵¹⁰

Le sopraccitate parole del marchese Filippo Villani, pubblicate sul catalogo della rassegna braidense del 1847, dove pure la tela compare solo per mezzo dell'incisione dato il parere contrario all'esposizione del committente, lette in successione a quelle che Sala ha speso per la Lucia, sarebbero sufficienti a dimostrare l'abilità con la quale i due artisti hanno reso l'antitesi fra le due donne. Tuttavia è osservando i particolari che il divario si fa prepotente, entrambe sono in piedi appoggiate a un elemento dell'ambiente, ma mentre Lucia sembra sfruttare il muro come un trampolino per affacciarsi curiosa sulla vita, la Monaca si adagia mollemente sul bracciolo di un seggiolone, molto più stanca e annoiata di quanto la sua ancora giovane età consentirebbe. Lo sguardo di Lucia è concentrato e rivolto lontano mentre quello di Gertrude è basso e spento. L'ordine dell'acconciatura di Lucia, nella quale la divisa dei capelli è sormontata da una corona di spilli formante un'aureola laica, è lo specchio della sua rettitudine così come il ciuffo ribelle che evade vezzoso dallo stretto velo della religiosa ne riflette il disordine interiore. Sebbene la riflessione manzoniana di fronte ai casi di "miseria sociale"⁵¹¹ raggiunga un livello tragico, nell'iconografia, dove non si assiste alla riduzione al genere, opera un censura che espunge i momenti più crudi, come quelli delle rivolte e della peste,

⁵¹⁰ F. VILLANI, *La Signora di Monza*, in «Album. Esposizione di Belle Arti», cit., 1847, pp. 59-63.

⁵¹¹ Il termine è usato da Dall'Ongaro nel suo commento alla prima delle due tele ispirate a Mosè Bianchi nel 1865 e nel 1867 dalla storia di Gertrude. "è un quadro storico quanto la donna quivi ritratta, e tanto più commendevole in quanto non si limita all'individuo, ma riproduce una miseria sociale che dura ancora, e rinasce a dispetto della ragione, della civiltà, e direi dell'unità". (F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, cit., p. 25).

risparmiando solo quelli più teneri come l'*Addio a Cecilia* o *Scendeva dalla soglia*⁵¹² (Tav. n. XCII). L'opera esposta a Brera nel 1857 da Carlo Barbiano di Belgioioso strappa a Cajmi la seguente esortazione:

Ricordare ai lombardi il come e il quando di codesto episodio sarebbe un crimine di lesa maestà letteraria: il libro di Manzoni è tutto nostro, e che, più che diletto, ci facciamo un dovere di saper quasi a memoria.⁵¹³

Gli altri personaggi, pur rilevanti risentono di svariati motivi che ne provocano l'ostracismo figurativo: Renzo e Fra Cristoforo sono imbarazzanti mentre Don Rodrigo e Don Abbondio sono moralmente riprovevoli.

Vale la pena citare, infine, la serie di affreschi *Storie dai Promessi Sposi* realizzata da Cianfanelli fra il 1834 e il 1837 sulla volta e nelle lunette della Meridiana di Palazzo Pitti a Firenze⁵¹⁴. Il desiderio del committente, il granduca Leopoldo II di Toscana, è mosso da istanze sia personali, la consolazione che il romanzo gli ha offerto in seguito alla perdita della consorte Maria Carolina di Sassoni, avvenuta nel 1832 e politiche, conservatrici ma ancora in linea con le ragioni del moderatismo toscano.

Questa mia Ella la riceverà dal giovane pittore Cianfanelli che io mando a Milano, e qui sono a esporre le ragioni: vado ad abitare un quartiere nuovo ed a fissarvi stabile dimora, e siccome due stanze ho per uso mio destinate l'una per accudire agli affari, l'altra per le domestiche faccende, così per questa di quanti soggetti mi sono passati per la mente quello che più mi è piaciuto per farveli dipingere è il romanzo dei Promessi Sposi. [...] io posso assicurarle che passato per tristissime vicende m'è stato il libro suo conforto tale, qual io non avrei mai aspettato di trovare [...] confortava a sperare nell'aiuto superiore, e calmare le angustie nell'appoggio ad una guida superiore saggia illuminata possente ed amorevole [...] Tutti i buoni attendono dall'animo suo e dalla sua penna nuovi rimedi alla vertigine dei nostri tempi, e avversione alle idee storte e scorrette di cui abbonda la massa e calma le passioni

⁵¹² F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, cit., p. 53.

⁵¹³ A. CAJMI, *Addio a Cecilia*, in «Album. Esposizione di Belle Arti», cit., 1857, p. 60.

⁵¹⁴ F. MAZZOCCA, *I Promessi Sposi affrescati nella Meridiana di Palazzo Pitti*, in *Quale Manzoni?*, cit., pp. 56-66. C. SISI, *Romanzi e pittura di storia*, cit., n. 7, pp. 38-50.

eccitate che stanno in presente e tengono il corpo sociale come malato di tanta febbre. Intanto deve essere a Lei di consolazione poterle asserire che ho trovato i sui Promessi Sposi per le più meschine osterie malconci ed affumicati per il molto leggerli e molti forestieri quando scendono in Italia viaggiare con quel libro alla mano e persone di alto rango e persone di bassa estrazione.⁵¹⁵

La selezione dei soggetti “moralissimi tutti, è [...] notevole” secondo Tanzini perché, dato che “la pittura parla troppo all’occhio, e non le è dato, come alla poesia, distruggere con acconce sentenze ciò che la descrizione di un eccesso potrebbe produrre nell’animo altrui”⁵¹⁶, esclude i passi più scomodi come quelli riguardanti la Monaca di Monza. Oltre all’effigie di Manzoni, abbinata a quella del Cardinale Borromeo, sono raffigurate le scene della *Scommessa* (l’incontro tra Lucia e Don Rodrigo), l’*Imbasciata misteriosa* di Bettina, *Frate Cristoforo* e il pane del perdono (Tav. n. XCIII), *La gelosia furibonda* di Renzo, *Il finto medico* ovvero il Griso, *La fuga*, *Il fuoriuscito* (Renzo fa l’elemosina), il confronto di Lucia con *L’Innominato*, *La conversione* di quest’ultimo, *Il Lazzaretto* e, infine, *Lo sposalizio*⁵¹⁷. Nell’esprimere il sollecitato parere, Manzoni, pur con un tono molto diplomatico, si distacca dalla strumentalizzazione del suo romanzo.

Io ho ben di che lodarmi di quel mio lavoro che m’è stato occasione d’un tanto bene, e di riconoscere sempre più che la volontà sincera di cogliere nel vero e di proporre il buono, può, quali che sieno le forze di chi vuole, ottenere mirabilmente l’effetto, quando il Cielo conceda tal Lettore che sappia e voglia compir del Suo quel che l’autore ha tentato. Il Pittore Cianfanelli mi ha comunicato i soggetti che l’Altezza Vostra si è degnata e ha saputo così bene scegliere: la Quale può ben pensare con che animo e con che premura io sia per servire questo artista di tutte le notizie che gli possano occorrere immediatamente o procurare in qualche modo. E quanto all’altra commissione nella quale si mostra una ancor più grande e più particolare degnazione, null’altro io posso dire, se non che, se gli onori non meritati tornano in confusione, tanto più quanto più sono alti, anche la confusione può riuscir

⁵¹⁵ Granduca Leopoldo II di Toscana, lettera a A. Manzoni del 20 febbraio 1833, citata in F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., pp. 57-58.

⁵¹⁶ P. TANZINI, *I Promessi Sposi pitture a buon fresco del professore Niccola Cianfanelli nell’I.R. Palazzo de’ Pitti*, «Indicatore», aprile-maggio 1837, Firenze, 1837, p. 21.

⁵¹⁷ Si citano i soggetti con i titoli indicati da Tanzini.

gioconda, quando va unita con un vivo senso di umile
gratitudine.⁵¹⁸

È scarso, quindi, il supporto manzoniano all'artista, inviato per esplicito ordine granducale, a Milano, dove, compreso il clima diffidente, si concentra sul confronto con il testo sfoggiando una fedeltà solo apparante. Cianfanelli trascura il significato profondo del romanzo a favore dell'accurata ma superficiale traduzione pittorica degli aspetti soprattutto paesaggistici e costumistici, che gli vale la lode di Tanzini⁵¹⁹ ma non quella di Selvatico che ne mette in luce la pochezza.

È nella natura dell'uomo che sovente per riparare ad un errore cada nell'opposto, e ciò avvenne in Firenze anche a questi artisti che tentarono schiantare il vecchio albero accademico. Per evitare le convenzioni, il falso grandioso, l'ideale di quelle colpevoli scuole, buttaron l'arte in un sensualismo misero, in un materialismo prosaico, in fine nella gelida imitazione del vero esteriore; dimenticando ch'essa è trastullo inutile se non riproduce l'altezza dell'umano pensiero, e con la evidente rappresentazione di quello, non giunge a consolare le intelligenze innalzandole.

Fra colore che più forse inciampano nell'accennato difetto, è da esser posto il professore Cianfanelli, autore di lodati quadretti cavati dalle più drammatiche scene dei Promessi Sposi. La poca espressione delle teste, la nessuna scelta dei tipi, non sono sicuramente abbastanza compensate, né dal bellissimo colore che pare tolto dai buoni fiamminghi, né dalla vigoria del chiaroscuro, né dalla evidenza della composizione.⁵²⁰

Nonostante lo sforzo considerevole, anche in termini di spazio figurativo a disposizione, nemmeno Cianfanelli sfugge all'equivoco interpretativo in cui cade la gran parte degli artisti che si cimenta con il capolavoro manzoniano. Il diaframma eroico della figurazione storica e quello pietoso della pittura di genere riescono a rendere solo il piano più immediato della vicenda, quello avvicicabile alle trame di

⁵¹⁸ A. MANZONI, lettera al Granduca Leopoldo II di Toscana del 2 marzo 1833, in A. Manzoni, *Lettere*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, cit., vol. VII, vol. 2 di 3, pp. 3-4.

⁵¹⁹ "L'affumicate pareti della cucina, i miseri utensili della medesima, quella sedia sulla quale è gettata neglettamente una pezzuola da collo, tutto annunzia squallore e disordine; e non puoi staccar l'occhio da questa mirabile lunetta senza sentirti mosso a compassione per gli infelici giovani, e da un abborrimento per i costumi efferati de' grandi in quell'epoca funesta". (P. TANZINI, *I Promessi Sposi pitture a buon fresco del professore Niccola Cianfanelli nell'I.R. Palazzo de' Pitti*, cit., p. 11.)

⁵²⁰ P. E. SELVATICO, *Sull'arte moderna in Firenze*, in «Rivista Europea», a. VI, 1843, vol. II, p. 133.

Scott, ma non il messaggio sotteso. La portata spirituale dei *Promessi Sposi* si annacqua nella trasposizione pittorica perché la storia degli umili finisce per diventare genere in un processo di cauterizzazione del problema sociale simile a quello degli *Spazzacamini* ritratti da Molteni. Perfino l'approfondito lavoro di cesellatura dei personaggi coerente nel suo divenire all'interno della struttura elastica ma resistente del romanzo, una volta estrapolato dal contesto svanisce nei singoli dipinti. Tornano alla mente le parole di Cajmi e di Tanzini che, commentando rispettivamente *La conversione dell'Innominato* di Guardassoni e le *Scene* di Cianfanelli riflettono sulle differenze che separano pittura e parola e sulla cautela da adoperare nel momento del confronto anche dal punto di vista della ricezione da parte del pubblico. In questo senso è interessante concludere con un episodio che vale più di molte disquisizioni teoriche; è lo stesso D'Azeglio a raccontare come, durante l'illustrazione de *La disfida di Barletta*, non riuscendo a scorgere nell'abbozzo della tela il significato che intende esprimere, l'abbandona per dedicarsi alla stesura dell'omonimo romanzo.

Data l'importanza del fatto e l'opportunità di rammentarlo per mettere un po' di foco in corpo agl'Italiani [...] raccontiamolo! Dissi. E come? Un poema? Prosa, prosa, parlare per essere capito nelle vie e nelle piazze, e non in Elicona!⁵²¹

3. *Il mito Torquato: risoluto ma non risolto*

Al contrario di quanto accade per Manzoni, 'penalizzato' da ovvie ragioni di contemporaneità, l'interesse ottocentesco per Tasso si concentra più sull'uomo che

⁵²¹ M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Firenze, Barbera, 1869, vol. II, p. 314.

sul poeta⁵²². La biografia del poeta diventa così un serbatoio a cui attingono tutte le arti dalla letteratura, alla musica fino naturalmente alla pittura, accomunate dalla fascinazione per l'esistenza di questo eroe in balia del destino ma anche saldo nei suoi ideali politici e passionali. Tale interesse produce il bisogno di trovare una corrispondenza poetico-letteraria tra il presente e il passato che finisce per affermare la presenza nella *Gerusalemme Liberata* di prodromi del movimento romantico. L'immaginario tassesco influenza non solo l'interpretazione a posteriori ma anche la produzione *ex novo* dato che, nonostante il programma linguistico romantico ripudi il principio di imitazione, a livello poetico la lingua adoperata è ancora quella forgiata da Dante, Petrarca e, appunto, Tasso. Si possono quindi riscontrare risonanze tassesse nell'*Adelchi*, nei *Canti leopardiani*, nella *Pia* di Sestini e nell'*Idelgonda* e nei *Lombardi alla prima crociata* di Grossi, cui sarà riservata una più ampia analisi nel prosieguo del lavoro. Tornando al mito dell'uomo Tasso esso inizia a formarsi già due secoli prima quando si diffonde la leggenda dell'amore platonico o segreto fra il poeta e Eleonora d'Este. A tale aspetto si aggiunge nell'Ottocento la lettura, soprattutto italo-francese, della storia tassessa come un appassionante itinerario ricco di eventi e di incontri e l'unicità, agli occhi dei romantici inglesi, francesi e italiani, di una vita angustata sia dalla fragilità psicologica sia dal contrasto fra libertà e ambiente cortigiano⁵²³. La saga editoriale inizia nel 1621 quando a Venezia viene pubblicata la *Vita di Torquato Tasso* redatta dall'amico degli ultimi anni Giovan Battista Manso. Il volume gode di numerose riedizioni e riduzioni, anche fuori dalla penisola, ed è premesso a traduzioni della *Liberata* come nel caso della *Vie dell'Abate* di Charnes nell'edizione parigina del 1865 e, in Germania, di quella inserita nella traduzione cura da Wilhelm Heinse, peraltro nota a Goethe, il cui dramma in versi risale al 1790. Tornando in terra francese, oltre alla sezione dedicata a Tasso, citata da Goldoni come fonte della sua commedia *Torquato Tasso* del 1755, nel *Dictionnaire Historique* di Louis Moréri, anch'essa dipendente da Manso, ha sempre suscitato grande impressione la testimonianza diretta di Montaigne che aveva fatto visita a Tasso nell'ospedale di Sant'Anna il sedici novembre del 1580. Tiraboschi tenta di riportare la biografia dal piano della leggenda a uno più realistico

⁵²² C. BORRELLI, *Tasso e i romantici*, in *Su Tasso e il tassismo tra Cinquecento e Ottocento*, Napoli, L'Orientale, 2011, pp. 109-119.

⁵²³ M. ROSCI, *Immagini tassesse fra classicismo e romanticismo*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, a c. di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 363-370.

sostenendo la tesi che l'incarcerazione sia da imputarsi, più che ad una congiura, all'atteggiamento irrazionale e alienato di Tasso stesso. Queste obiezioni, proprio in forza della loro pertinenza, non solleticano la fantasia dei lettori, mentre quelle esposte nella *Vita di Torquato Tasso* del 1785 dell'abate bergamasco Pierantonio Serassi, riprese anche in Francia dall'*Histoire littéraire* di Pierre-Louis Ginguené, pubblicata fra il 1811 e il 1813, sono troppo deboli e incerte per risultare convincenti. L'attenzione romantica non si sposta quindi dal binomio passionale amore segreto congiura cortigiana e produce opere quali *Le veglie del Tasso* falsificate da Giuseppe Compagnoni e il saggio *Sugli amori di Torquato Tasso* composto da Giovanni Rosini tra il 1822 e il 1831, trasposto in dramma e recitato a Pisa nell'ottobre dello stesso anno ed, infine, pubblicato insieme alla riedizione della biografia di Manso nell'ultimo volume delle *Opere* edita a Pisa e curate dallo stesso Rosini tra il 1821 e il 1832. A differenza di Goethe e di Byron, scarsamente considerati in Italia, che offrono l'immagine di un Tasso perseguitato dal suo talento, Rosini focalizza l'attenzione sulla relazione amorosa con Eleonora e sulle invidie della corte, seguendo la lettura già di Compagnoni. Nel 1833 Jacopo Ferretti, attingendo a Goldoni e a Goethe, scrive il libretto del *Torquato Tasso* musicato da Donizetti per la prima romana al Teatro Valle. Il referente principe a livello letterario è la *Vita di Torquato Tasso* di Angelo Solerti i cui tre volumi sono gli unici a sostenere il confronto con le *Vite dei pittori* che imperversano durante il romanticismo e anche successivamente. Il processo di idealizzazione che si accompagna a quello della costruzione del mito comporta, fa le altre, due 'forzature' rilevanti, la prima è quella di considerare l'esistenza di Tasso divisa in due periodi ben distinti il cui anno zero è la reclusione a Sant'Anna, la seconda è la cura dimagrante imposta al pingue poeta per renderne la *silhouette* più consona alla consunzione interiore.

La diffusione dell'iconografia tassesca in Italia è più tarda rispetto a quanto accade in Francia e, per questo, prosegue anche dopo la metà del secolo. La produzione francese è inaugurata nel 1812 da Louis Ducis con *Tasso come finto corriere presso la sorella Cornelia a Napoli*, il primo dipinto della tetralogia continuata due anni dopo da *Tasso ed Eleonora* e *La visita di Montaigne al Tasso* e conclusa nel 1819 da *La morte del Tasso nel Convento di S. Onofrio*. Le opere successive di artisti quali Alexandre Menjaud contribuiscono a formare quello stile fra *troubadour* e

romanticismo storico da cui si discosta Eugène Delacroix. Benché le fonti siano le stesse dei suoi colleghi, Delacroix le legge non solo come uno spunto narrativo ma soprattutto come una testimonianza drammatica che lo coinvolge profondamente. La relazione fra il pittore e l'autore della *Liberata* si coniuga in due modi, il primo, durante il secondo e il terzo decennio del secolo, riguarda il confronto con l'eroe sconfitto prima di tutto da se stesso e solo in seconda battuta dalle diffidenze, più o meno crudeli, nei confronti del suo genio, il secondo, dal sesto decennio, rivolto alla portata eroica e sentimentale del poema. Esempi delle due fasi sono, rispettivamente, *Tasso in manicomio*⁵²⁴, con datazione incerta, 1827 o 1839, e *Clorinda salva Olindo e Sofronia dal rogo*⁵²⁵ eseguito fra il 1854 e il 1856. Se si deve a Giovanni Migliara una delle prime prove italiane di un certo livello con *Tasso con Cinzio Aldobrandini a Sant'Onofrio*, esposto a Brera nel 1828 e direttamente influenzato dal filone *troubadour* citato poc'anzi, è il quadro di Francesco Podesti *Il Tasso legge il suo poema alla presenza del Duca Alfonso d'Este e della sua corte* (Tav. n. XCIV) a calamitare il favore del pubblico⁵²⁶. Il dipinto, commissionato da don Alessandro Torlonia, impegna Podesti dal 1831 al 1834 ma si trova ancora nello studio del pittore nel 1835 dove è ammirato da Visconti che ne tesse le lodi sull'«Ape italiana delle belle arti» di quell'anno⁵²⁷. La recensione positiva di Visconti, unita alla risonanza della rappresentazione del melodramma di Donizetti, procura a Podesti altre due commissioni sul medesimo soggetto, la prima, eseguita nel 1835 per il principe russo Teodoro Galitzin è oggi dispersa, la seconda, per Paolo Tosio è esposta a Brera nel 1842 dove riceve il plauso di Luigi Lechi e di Giovanni Prati. Quest'ultimo, traducendo in verso il contenuto della tela, omaggia il poeta «solo; nato al dolor; povero; offeso, ma sempre...de' suoi canti...re»⁵²⁸. La prima (conservata a Roma nella collezione Briganti) e la terza versione (nei Civici Musei d'arte e Storia di Brescia) sono identificabili da alcuni varianti: l'ambientazione passa da gotica a neorinascimentale, come dimostra la sostituzione del busto di Ariosto con una scultura allegorica della Verità e un trofeo di armi, lo scorcio paesaggistico sotto l'arco non è più Belriguardo ma il Castello di Ferrara, al fianco del Duca il fratello e cardinale Luigi, amico di Tasso, sostituisce l'anonimo paggio.

⁵²⁴ M. ROSCI, *Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 135R, pp. 419-421.

⁵²⁵ Ivi, n. 136R, pp. 421-422.

⁵²⁶ Ivi, n. 127, pp. 398-401.

⁵²⁷ L'articolo è accompagnato dall'incisione di Francesco Garzoli su disegno di Vincenzo Podesti.

⁵²⁸ G. PRATI, *Opere edite e inedite*, cit., vol. II, p. 120.

Sono diversi anche i particolari costumistici e il carattere dei personaggi, *in primis* di Tasso che sembra molto meno infervorato e forse più cosciente del destino che lo attende. Il tratto di Podesti si esalta proprio nella resa delle reazioni della corte alla lettura dell'episodio amoroso di Sofronia e Olindo, cui Tasso affida il suo segreto messaggio amoroso per la principessa. Podesti incentra la sua rappresentazione sulla leggenda delle tre Eleonore, adoperata da Goldoni per una commedia basata sull'equivoco dei tre nomi, ovvero la principessa che tradisce il suo trasporto, Eleonora di Scandiano, a destra della d'Este, usata da Tasso per far ingelosire l'amata e forzarla a scoprirsi, e la giovane dama le cui floride forme non lasciano del tutto insensibile il poeta. Opposto alla commozione delle tre donne è l'atteggiamento del Duca e del gruppo sulla destra formato dai torvi Guarini, Pigna e Montecatino. Questi ultimi, in quanto letterati della corte, mal digeriscono l'originalità tassesca e contribuiscono al tragico destino che sembra prefigurare la scena. A fare da contraltare a tale polo negativo Podesti ritrae sulla sinistra i sostenitori del poeta visibilmente coinvolti dalla lettura, mentre sugli opposti lati pone le figure del levriero, a sinistra, e del paggio, sulla destra, le quali, con la loro imperturbabilità non fanno che potenziare la contrapposizione espressa sulla scena. Il successo riscosso da Podesti spinge ad imitarlo artisti quali Giuseppe Sabatelli, che esegue una tela per un collezionista americano, e Filippo Agricola il quale nel 1835 dipinge per don Marino Torlonia *Tasso accolto in S. Onofrio* (oggi disperso), opera quasi omonima a quella, *Tasso a Sant'Onofrio*, realizzata a Roma, insieme a *Morte del Tasso sul Gianicolo*, nel 1834 per la corte borbonica da Franz Catel, il primo illustratore dell'*Hermann un Dorothea* di Goethe. Nell'Italia postunitaria la preferenza accordata agli aspetti romanzeschi e sentimentali si sposta a quelli politici come dimostrano gli affreschi dipinti da Antonio Marini negli Appartamenti Reali della Meridiana di Palazzo Pitti fra il 1860 e il 1861 e quello, ripreso da uno anonimo di Massimo D'Azeglio, di Bertini, *Incontro tra Tasso e Emanuele Filiberto*, eseguito nel grande Scalone di Palazzo Reale a Torino nel 1865.

Un aspetto tutto italiano del dibattito culturale e ideologico sotteso alle manifestazioni figurative è quello 'municipale' ovvero la contesa fra Bergamo, Napoli e Ferrara per accaparrarsi la centralità nella vita del poeta. Tale risvolto è citato anche nella commedia goldoniana del 1755, in modo esplicito nell'*Autore a chi legge* e incarnata nel testo dal napoletano Don Fazio e dal veneziano signor

Tomio che si sfidano per offrire a Tasso una via di fuga da Ferrara. A Napoli la rappresentazione biografica si declina in una vena paesaggistica come nel *Torquato Tasso in Sorrento veduta a chiaro di luna* (Tav. n. XCV) esposto da Beniamino de Francesco nel 1835 al Real Museo Borbonico⁵²⁹. Nonostante il forte legame tra Tasso e l'ambiente napoletano, dove Goethe prima e Donizetti in seguito compongono le rispettive opere dedicate al poeta, il tema di Tasso a Sorrento dopo l'evasione dal manicomio ferrarese non è così diffuso. Il precedente più vicino è un dipinto di Dejuinne (François Louis Hardy de Juinne) del 1824, noto attraverso tre litografie, indicato con la didascalia *Maison de Tasse Torquato, située à Sorrento sur le Golfe de Naples*. Le opere di Dejuinne e di de Francesco sono accomunate dalla vista dall'alto della casa di Tasso, così come del resto appare nelle vedute realizzate per i viaggiatori, come quella di Giacinto Gigante eseguita intorno al 1829 per il *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie* di Raffaele Liberatore pubblicato tra il 1829 e il 1830 da Cuciniello-Bianchi. Nella sua lettura contemplativa del rapporto fra Tasso e il paesaggio de Francesco brilla per precocità dato che, nello stesso anno, i suoi colleghi Teodoro Grezzi con *Tasso ispirato dal raggio di sole in casa del Marchese Manzo a Bisaccia* e Luigi Rocco con *Armida al campo de' Crociati presentata a Goffredo da Eustazio* si mantengono su soggetti più tradizionali. De Francesco riscuote un certo successo dato che, nello stesso 1835, realizza una copia più delicata, *Tasso a Sorrento*, nel 1838 espone a Milano *Tasso nella villa d'Este a Tivoli* e, dieci anni dopo, al Salon parigino *Erminia in fuga*. Rimanendo in ambiente partenopeo vale la pena ricordare le due grandi tele eseguite ne 1835 da Giuseppe Mancinelli *Tasso alla corte estense* e *Tasso alla corte di Clemente VIII* (Tav. n. XCVI). In entrambe le opere la celebrazione si esalta nelle ambientazioni architettoniche di matrice raffaellesca e, per quanto riguarda la prima, si ripropone il binomio passionale tra amore per le tre Eleonore e rapporto con i cortigiani già efficacemente espresso da Podesti. A Napoli Filippo Palizzi rielabora il genere del paesaggio istoriato, rivolto da Smariassi e da Gioacchino Toma agli episodi della *Liberata*, nell'*Incontro fra il Tasso e il brigante Marco Sciarra* (Tav. n. XCVII) avvenuto nell'aprile 1592 a Mola di Gaeta⁵³⁰. La datazione del dipinto, posta fra il 1855 e il 1860, è dovuta anche alla maturità accademica e naturalistica espressa nel

⁵²⁹ M. ROSCI, *Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 130, pp. 409-410.

⁵³⁰ M. C. PICONE, *Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 131, pp. 411-413.

paesaggio, che risente probabilmente dei due soggiorni parigini goduti dall'artista fra il 1853 e il 1855. Maria Cristina Picone individua due componenti stilistiche che concorrono alla struttura formale: la prima è quella paesaggistica, storica e sacra, dove la natura assume contorni mitici, la seconda si deve alla lettura solenne dell'elemento ambientale presente nel *Leonida alle Termopili* e nella *Veduta di Barletta con l'episodio della disfida* dipinti rispettivamente nel 1823 e nel 1831 da D'Azeglio. È significativa la scelta del soggetto: Palizzi è mosso da un desiderio di sconfinamento nella sfera più propriamente letteraria ma anche da un personale moto d'orgoglio data la sua origine abruzzese. Le vicende di Sciarra, citato anche nella biografia seicentesca di Manso, sono raccontate da Maurice Alhoy nel 1845 nel volume tradotto in Italia nel 1853 con il titolo *I briganti e i banditi celebri di Francia, Spagna, Inghilterra, Corsica, Germania, Asia, Africa, America*. Benché sia affascinante il ritratto di Marco Sciarra come di un criminale gentiluomo che, incontrando Tasso, abbassa la spada e si inchina per rendere omaggio al poeta, è più probabile la versione espressa nell'ultimo ventennio dell'Ottocento da Gustavo Solerti, il quale riporta Sciarra alla sua reale dimensione, quella cioè di un capitano di ventura dai natali ellenici con un importante ruolo all'interno del banditismo sociale ma le cui gesta, colloquio con Tasso incluso, sono in larga parte inventate. Le *Gemme*, lontane dall'ignorare il fenomeno tassesco, ospitano a distanza di dieci anni l'una dall'altra, le incisioni di due tele speculari, *Gli ultimi momenti di Torquato Tasso* (Tav. n. XCVIII) e *Gli ultimi giorni di Eleonora d'Este* (Tav. n. XCIX). La prima, apparsa sul terzo numero della strenna, è opera di Bertini ed è corredata da un articolo nel quale Cabianca prima inquadra l'esatto momento storico e, dopo, analizza la scena.

Correa l'aprile del 1595 [...] Torquato, sfinito di forze e di spirito, erasi a que' giorni raccolto al monastero di sant'Onofrio [...] Siede il povero malato sovra una sedia a braccioli in uno de' chiostri del piccolo convento: sul fianco gli sta una tavola coperta di scuro tappeto, e sopra una candida nappa in parte ripiegata, alcuni libri, qualche ampolla di medicine. A quale misera fine l'ingiustizia degli uomini, e la insultante protezione de' principi condussero il più compito fra i cavalieri della corte estense! Il volto macilente e curvo sul petto; la fronte solcata di rughe; le labbra pallide e cadenti; gli occhi infossati; nella cera, in tuta la persona un'inerzia, un mortale abbandono. Ha freddo, né il largo ferraiolo lo giova di

poco tepore. Le sue mani stecchite e gialliccie si appoggiano sulle ginocchia; Torquato Tasso è tutto meditabondo.⁵³¹

Cabianca interpreta l'antitetico atteggiamento dei due frati, quello paffutello in secondo piano disprezza il poeta, quello magro pare provare una qualche pietà. Lo sguardo interrogativo che Tasso rivolge allo spettatore sembra farsi inquisitore pretendendo una presa di posizione o, forse, solo un po' di compassione.

Gli stanno dappresso due frati, ed agli atti ed all'aria di que' visi diresti che il pittore filosofo abbia voluto ricordarne il diverso giudizio che di Torquato Tasso dovevano pronunciare i tempi avvenire. Questo, che con la destra si appoggia ad una scranna e porta sul mento la lunga barba, ha senza dubbio molto patito; la sua fisionomia macra e sentita, accusa il tarlo del dolore; ed il lampo vivace, che gli sfavilla negli occhi, animano sguardo tra dispettoso e compassionevole. L'altro è de' beati della terra: a lui tranquilli i sonni e la mensa gioconda ed impinguatrice; a lui pacifico il vivere e mai non conturbato e per morte di cari, o per isciagura di amici. Tiene l'ingegno per somma stravaganza e, sicuro di ben fare, invidia chi diede la corda al Campanella ed a chi ha condannato Galileo.⁵³²

Sebbene Eliseo Sala ritragga la sua *Eleonora d'Este* seduta vicino alla finestra di un interno aristocratico alla pari di altre sue figure femminili, la principessa ha tutto un altro spessore simbolico. Vestita di un cupo abito monacale, la donna rimembra con mestizia il suo amore proibito per Tasso, inserito nella scena attraverso il libricino della *Liberata* che Eleonora tiene nella mano. Il commento di Andrea Zimbelli muove dalla critica che egli immagina di sentir rivolgere al dipinto, "Ecco un altro pittore che dipinge Eleonora d'Este [...] tanti oramai ne hanno parlato e scritto [...] che è pur tempo di lasciarne in pace le travagliate ceneri". L'articolista difende l'opera individuandone l'originalità nel destino di vittima che, solitamente appannaggio di Tasso, coinvolge in questo caso anche l'amata.

⁵³¹ J. CABIANCA, *Gli ultimi momenti di Torquato Tasso*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. III, 1847, p. 33.

⁵³² Ivi, pp. 33-34.

Eppure [...] in questo dipinto v'è qualche cosa di nuovo, qualche cosa che vivamente interessa chiunque lo guardi e contempi. Dove sinora si rappresentarono i sospetti, gli affanni, le follie di Torquato per la duchessa, che l'ama bensì ma di quell'amore che porta ad un privato la sorella di un duca, di quell'affetto il quale non si sa, se vero fosse o finto, se mosso da schietti e veraci sensi o dalla vanità d'avere un illustre amante, in questo quadro è assai cangiata la scena. Qui sono due le vittime di tristo dramma. [...] Miratela su quella sedia a braccioli, cui sormontano l'arme e la ducale corona degli Estensi, in una stanza parata a bruno e illuminata da un alto finestrone di gotica e pesante struttura. La ricca ma lugubre veste, le gramaglie del capo, quali si converrebbero a donna che pianga il marito, il pallido volto, gli occhi immobili e a terra fissi, tutto annunzia il cupo cordoglio che l'agita e la strazia.⁵³³

Dopo aver tentato di immaginare i tristi pensieri dell'effigiata, Zimbelli prosegue nella perorazione in un moto commosso che, tuttavia, si chiude con un'osservazione che più che consolatoria sembra molto concreta.

Io mai non seguirò l'opinione di coloro, i quali la confondo con altre donne, da un uomo ceree amate. Furonvi, è vero, alcune, cui ne piacque più la celebrità che l'amore; furonvi di quelle, che, innamorate e gelose in pubblico, preferivangli in faccia una eterna fede, e poi lo deridevano in disparte. Ma Eleonora non era una di queste; essa altrettanto virtuosa che bella, essa leale amante, estimatrice sincera del Tasso, e solo trattenuta a onesti riguardi, essa ardeva per lui di verace, pura, inestinguibile fiamma, cui non poteva spegnere che la morte.

Sventurati ambedue! [...] ma prima di lasciarti, o leggiadra e gentile duchessa, concedi ch'io t'esprima un altro pensiero [...] se non t'avesse amata il Tasso [...] chi orami, da qualche cronista in fuori, nominerebbe più Eleonora d'Este?⁵³⁴

Si conclude questa carrellata dedicata ai quadri biografici ricordando due *Tasso a Sorrento*, il primo di Morelli del 1851 e il secondo di Vittorio Fagnani del 1860 (Tav. n. C), le cui date tarde confermano la precocità della precedente tela di de Francesco del 1835.

⁵³³ A. ZAMBELLI, *Gli ultimi giorni di Eleonora d'Este*, in *Gemme d'arti italiane*, cit. a. X, 1857, p. 23.

⁵³⁴ Ivi, p. 24.

Voi non sapete dipingere, Sig. Tasso, non sapete adoperare i colori, non i pennelli, non sapete disegnare, non sapete fare questo mestiere. [...] la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata che colorita a olio; perché essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente, che non restino i lor confini taglienti, e dalla diversità dei colori crudamente distinti, rendono per necessità le lor figure secche, crude, senza tondezza e rilievo [...] Sfuma [...] e tondeggia l'Ariosto, come quelli che è abbondantissimo di parole, frasi, locuzioni e concetti; rottamente, seccamente e crudamente conduce le sue opere il Tasso per la povertà di tutti i requisiti al bene operare.⁵³⁵

Galileo Galilei è il primo a condurre un parallelo fra le arti figurative e Tasso, che ne esce pesantemente ridimensionato, soprattutto in rapporto alla vivezza plastica di Ariosto. Malgrado l'asprezza del giudizio dello scienziato, il contenuto resta interessante soprattutto quando spiega che il riferimento alla composizione a tarsia è dovuto alla frammentarietà che egli denota nel "parlar disgiunto" tassesco cioè "quello che si lega piuttosto per l'unione e dipendenza dei sensi che per copula o altra congiunzione di parole"⁵³⁶. Giulio Carlo Argan, nel saggio *Il Tasso e le arti figurative*, è il capostipite della serie di studi che indaga l'influenza esercitata dall'arte figurativa sulla visione compositiva del poeta e quella subita dagli artisti coevi o successivi al Tasso⁵³⁷. Per quanto concerne il versante più teorico dell'ecfrasi è da ricordare che "il fatto che il Tasso, nella sua larghissima produzione letteraria, non faccia che scarni accenni, e non di grande rilievo, all'arte figurativa, non significa se non questo: che s'inizia con lui il movimento d'idee che, largamente sviluppandosi nel '600, mirerà a segnare i limiti e ad affermare l'autonomia delle singole arti o scienze o discipline"⁵³⁸. Partendo dalla più recente bibliografia tassessa si ricordi che è lo scultore Danese Cattaneo, autore di un poema intitolato *Amor di Marfisa*, ad incoraggiare il giovane Tasso a dedicarsi alla poesia, contravvenendo

⁵³⁵ G. GALILEO, *Considerazioni al Tasso*, citato in *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, Pisa, Niccolò Capurro, 1828, vol. XXIII, p. 133.

⁵³⁶ T. TASSO, lettera del primo ottobre 1575 a Scipione Gonzaga, in *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, cit., 1826, vol. XV, p. 76.

⁵³⁷ G. C. ARGAN, *Il Tasso e le arti figurative*, AA. VV., *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati editore, 1954, pp. 209-226.

⁵³⁸ Ivi, p. 210.

alle aspirazioni paterne⁵³⁹. Tralasciando la presenza allegorica della donna guerriera, presente in quasi tutte le opere mortuarie dello scultore, niente di più di una suggestione, si noti che l'affinità che intercorre fra la pagina tassessa e la pittura di Tintoretto si deve probabilmente al gusto personale di Cattaneo. Il “furor” tassesco, inoltre, muovendo dallo sconcerto umano di fronte a una natura oscura e governata dall'indecifrabile volontà del caso collima con la messa in crisi del valore dell'azione umana rappresentato dalla pittura di Giorgione. È lecito avvicinare allora il personaggio di Rinaldo, coraggioso e vincente ma per certi versi ancora infantile, al San Giorgio sognante raffigurato nel *S. Liberale* della pala di Castelfranco. Nei casi dell'*Aminta* e del *Pastor Fido* di Giovan Battista Guarini il richiamo è alle piccole composizioni boscherecce di Andrea Schiavoni che hanno molto successo in Veneto nel sesto decennio del secolo. I caratteri raffigurati dallo Schiavoni non sono ben definiti essendo piuttosto personificazioni positive o negative delle forze della natura. Le uniche figure a risaltare sono fauni e satiri contrapposti a ninfe e pastori, tutti comunque emergono appena perché inglobati nel grande scenario della natura dominato dalla casualità. L'andamento pittorico si evince anche dal rapporto fra i personaggi principali e lo sfondo dove si muovono quelli secondari. Nonostante Tasso non condivida l'azione disintegrata in episodi dell'*Orlando Furioso*, conserva quello di Olindo e Sofronia, indipendente dalla trama, perché contribuisce a definire il tono del poema, come afferma Argan utilizzando non a caso un termine pittorico, “faceva prospettiva”⁵⁴⁰. Lo sfondo della *Liberata* è il palco dove si muovono, spesso confusamente, le figure secondarie, e da dove quelle maggiori fuoriescono per recitare il copione per poi tornare al loro posto. Tasso ritaglia all'interno del fluire del testo delle sezioni profondamente teatralizzate che, in forza della loro lividezza, raggiungono uno status iconico. In Tasso come in Tintoretto lo spazio si crea dal contrasto fra vicino e lontano e la natura, riassorbendo il dramma della vicenda, produce l'alternanza di zone chiare e scure. La manifestazione delle cause d'amore è tradotta in un'atmosfera sia da Tasso sia da Tintoretto perché il loro luminismo “è una specie di vibrazione, di febbrile movimento così delle persone che dello spazio infinito [...] ciò che quel luminismo mette in evidenza [...] [è] una forma o una

⁵³⁹ G. AGOSTINI, A. EMILIANI, G. VENTURI, *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto*, Venezia, Marsilio, 1997 e G. VENTURI, *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olshki, 1999.

⁵⁴⁰ G. C. ARGAN, *Il Tasso e le arti figurative*, AA. VV., *Torquato Tasso*, cit., p. 214.

bellezza interna, l'ardore dell'animo, la bellezza dei sentimenti"⁵⁴¹. Perfino le figure femminili avvicinano poeta e pittore dato che entrambi tratteggiano donne i cui moti passionali si incuneano fra la calma della posa delicata per vedere la luce in un gesto fugace prontamente colto dall'osservatore. Il carattere figurativo della sintassi tassesca si riscontra anche nell'inedito sguardo sulle cose sotteso a certi passi descrittivi, gli oggetti incidono lo spazio con la loro presenza, ma non sono isolati, bensì legati fra loro dal disegno della narrazione. La duplice direzionalità della relazione fra poeta e artista si concretizza nell'ispirazione fornita a Tintoretto dai temi della *Liberata* come dimostra *Tancredi che battezza Clorinda morente*, databile intorno al 1580. Argan lo definisce il primo quadro romantico "perché seguendo passo passo il testo poetico, il pittore dimentica quella ch'era la sua ricerca spaziale, e perfino la violenza dei suoi effetti luministici, non si preoccupa che di esprimere dei sentimenti umani"⁵⁴². Tintoretto è solo il primo della lunga serie di pittori che illustra episodi, quasi sempre gli stessi, della *Liberata*. La stereotipicità delle immagini, Erminia fra i pastori, Rinaldo nel giardino di Armida, Tancredi battezza Clorinda e Erminia che cura Tancredi, fa presupporre il formarsi di un repertorio di racconti a cui gli artisti attingono, invece di guardare al testo originale della *Liberata*. Il fenomeno non intacca ma anzi conferma il successo di tali temi figurativi che sono riproposti in tutta la penisola ma soprattutto dalla scuola napoletana (Mattia Preti) e da quella bolognese (Annibale Carracci, Guercino). Il paradosso di Tasso è anche questo: accusato di essere scarsamente figurativo ispira l'Accademia dei Carracci il cui obbiettivo è di "raggiungere un parallelismo assoluto di pittura e poesia; l'immagine dipinta deve potersi altrettanto bene esprimere per mezzo di parole". La pittura quindi "diventa discorso e [...] ha bisogno di servirsi di concetti; e la vera forma della pittura non è altro che la forma più ornata, più letteraria, più persuasiva di quei concetti"⁵⁴³. L'attenzione degli artisti si sposta dalla natura all'uomo, dalla realtà alla resa dei sentimenti, dal Rinascimento al Barocco. I pittori necessitano di tipi sentimentali già stilizzati, proprio come quelli presenti in testi letterari come la *Liberata*, di personaggi il cui spessore si misura nella profondità morale attraverso la quale affrontano gli ostacoli della sorte. L'artificiosità dell'arte della generazione successiva a Tasso non è altro che lo specchio dell'elaborazione tassesca, nella quale

⁵⁴¹ Ivi, p. 216.

⁵⁴² Ivi, p. 218.

⁵⁴³ Ivi, p. 222.

dietro l'apparente spontaneità del discorso risiede una studiata elaborazione formale. La *Liberata* anche in forza della risonanza ottenuta per secoli in campi quali quello figurativo, musicale e teatrale, dimostra di possedere all'interno di sé i semi di arti così diverse, ma se ancora non bastasse è giunta l'ora di dare voce direttamente a Tasso.

Assomiglia il pensiero al pittore sconvenevolmente, perché la fantasia o la memoria [...] è simile ad una pittura nella quale, se per vecchiezza alcune volte si cancellano l'immagini, bisogna rinnovarle.⁵⁴⁴

Non può essere un caso e nemmeno la mera riproposizione di un *topos* abusato, il concetto ritorna con stretta coerenza tutte le volte in cui la pittura può aiutare a far luce sull'oscuro processo dell'elaborazione fantastica. Per Tasso poesia e pittura possono essere discorsi paralleli e il poeta deve essere un "parlante pittore"⁵⁴⁵ cioè adoperare lo stesso raggio d'azione totalizzante che, lungi dall'appiattire il punto di vista, permette invece una pluristratificata mobilità.

La conclusione di Rensselaer Lee secondo la quale il pittore colto interpreta da fedele esegeta le invenzioni del poeta colto⁵⁴⁶ rispecchia il *Rinaldo e Armida* (Tav. n. CI) di Hayez che, pur essendo ispirato dal gusto nazareno, anticipa anche la sala della Gerusalemme Liberata nel Casino Massimo di Roma, iniziata nel 1817 da Overbeck e conclusa da Führich nel 1829. Il dipinto hayeziano, realizzato per il rinnovo del quarto anno di pensionato a Roma, è esposto nei primi del 1813 all'Accademia Nazionale di Palazzo Venezia per poi essere spedito all'Accademia veneta⁵⁴⁷. Non sorprenda il largo spazio dedicato nelle *Memorie* a questa prova giovanile, sia perché raggiunge vette insuperate di neoclassicismo sia perché rappresenta un'occasione di maturazione. A quest'ultima contribuisce il rapporto con la bellissima modella, il cui atteggiamento riservato muove a contemplazione il turbolento artista. Mazzocca individua fra le influenze del quadro quelle della *Paolina Borghese* di Canova e

⁵⁴⁴ T. TASSO, *Rime, esposizioni dell'autore d'alcune sue rime*, Pisa, Niccolò Capurro, 1821, vol. I, sonetto XV, p. XIV.

⁵⁴⁵ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1969, p. 69.

⁵⁴⁶ R. W. LEE, *Poetry into painting: Tasso and art*, Middlebury College, 1970.

⁵⁴⁷ F. MAZZOCCA, in *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 15, pp. 122-123.

quelle della tradizione veneta nell'accezione del naturalismo tizianesco opposto al codice classicista osservato nel *Rinaldo e Armida* di Caracci. A sostegno di tale tesi lo studioso cita “la pastosità luminosa del nudo femminile” e “l’elmo deposto sul magico sfondo naturale al centro”⁵⁴⁸. L’irresistibile avvicinamento dei volti che diventerà un *topos* figurativo di grande successo nella pittura romantica si unisce all’inserimento della valenza simbolica del potere riflettente dello scudo all’interno di uno sfondo estremamente curato. Nella misteriosità di quest’ultimo si riconosce il giardino all’inglese che Hayez conosce probabilmente anche grazie al paesista nonché architetto di giardini dilettante Leopoldo Cicognara. Si ricordi che la primogenitura di tale tipo di paesaggio è già stata riportata dall’Inghilterra all’Italia da Ippolito Pindemonte proprio sulla base della descrizione dei giardini d’Armida di Tasso⁵⁴⁹. Udita l’eco di tanti elogi, Cicognara implora Canova nel febbraio 1813 “Fate che venga il quadro dell’Armida del nostro Hayez”⁵⁵⁰. La prolungata attesa che ha gonfiato l’aspettativa pare l’unica ragione delle tiepide parole di Antonio Diedo che riscontra “qualche piccolo neo, ma poche macchie non oscurano il sole”⁵⁵¹. Cicognara si innamora dell’opera tanto da esporla permanentemente e da adoperarsi affinché torni al posto che merita dopo che, nel 1832, in seguito alle sue dimissioni da Presidente dell’Accademia veneziana, è relegata nei depositi. Hayez, dopo aver replicato il soggetto l’anno successivo per la contessa Martini Giovia della Torre, affronta nuovamente il tema tassesco nel 1816 per Antonio d’Este, allievo e biografo di Canova, ma il soggetto è sconosciuto e nel 1827 quando espone a Brera *Tancredi battezza Clorinda*. Si cimenta con la coppia di Rinaldo e d’Armida, oltre a Giuseppe Mazzola nel 1818 (Tav. n. CII) e a Cherubino Cornienti a più riprese (1851, 1853, 1859), anche Mauro Conconi nel 1844 (Tav. n. CIII). L’opera è presentata sulle *Gemme* dell’anno successivo da un articolo di Giovan Battista Bazzoni la cui fretteolosità è forse motivata dalle stilizzazioni del dipinto. Il confronto con il precedente hayeziano, infatti, è per forza precedente, data l’assenza delle suggestioni allegoriche e psicologiche. Bazzoni sente il bisogno di citare i corrispondenti

⁵⁴⁸ Ivi, p. 122.

⁵⁴⁹ I. PINDEMONTI, *Le poesie e prose campestri con una dissertazione su i giardini inglesi e il merito in ciò dell’Italia*, Verona, Tip. Mainardi, 1817.

⁵⁵⁰ L. CICOGNARA, lettera a Canova del 21 marzo 1813, in L. Cicognara, *Lettere ad A. Canova*, a c. di G. Venturi, Urbino, Argalia, 1973, p. 176.

⁵⁵¹ A. DIEDO, lettera a Hayez del 17 luglio 1813, citato in E. BASSI, *La R. accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 120.

“pittorici versi del Tasso” soggiungendo che “il dipinto del Conconi è un tentativo per far dire alla tela il concetto sì mirabilmente espresso dal divino Torquato”⁵⁵². Il tentativo riesce solo in parte nella figura di Armida che, tuttavia, Bazzoni prima critica e in seguito assolve.

Nel dar persona all’Armida, scordò ch’era d’essa una fattucchiera, e tale essendo, imprimere le doveva nel volto alcun che di perfido e d’infernale, siccome a colei che adoperava tutt’arti diaboliche, per far uscire a vuoto la sacra impresa dell’esercito crociato. Se non che ci rende inclinati all’indulgenza, il considerare qual prepotente seduzione eserciti, sovra una mente infervorata e giovanile, il verseggiar del Tasso.⁵⁵³

Conconi ha ben resto il “riso tremulo e lascivo”⁵⁵⁴ degli occhi posati sopra Rinaldo e, d’altronde, quella violenza che pure caratterizza la maga nel resto del poema, è in questo frangente scalzata dal sentimento narcisistico.

Cambiando episodio, fatta eccezione la variante di *Tancredi visita la salma di Clorinda* (Tav. n. CIV) presentata da Michelangelo Grigoletti a Venezia nel 1841, una delle prove più genuinamente devote all’originale tassesco è *Tancredi battezza Clorinda*⁵⁵⁵ (Tav. n. CV) inviato nel 1822 all’Accademia di Venezia dal ferrarese Giovanni Antonio Baruffaldi che intende, tra l’altro, rendere omaggio alla sua terra natale. Baruffaldi, allievo all’Accademia veneta ma residente a Roma con una borsa di studio, è invitato da Canova e Cicognara, proprio come Hayez, a misurarsi con un soggetto tassesco. Se al suo predecessore è stato richiesto di rendere l’edonismo pagano del giardino, da Baruffaldi si pretende un’esatta trasposizione del carattere epico-religioso della *Liberata*, proprio quello preferito dalla nascente cultura romantica. La scelta operata dai due grandi protettori non sembra casuale, dato che in una lettera a Canova Cicognara descrive Baruffaldi come “un santo e più che santo, criterio buono, costume angelico, dolce ottimo, ma concentrato, e abusa della salute per studiare, capace persino di tiranneggiarsi”⁵⁵⁶. I due dimostrano di averci visto

⁵⁵² G. B. BAZZONI, *Rinaldo e Armida*, in *Gemme d’arti italiane*, cit., a. I, 1845, p. 173.

⁵⁵³ Ivi, pp. 173-174.

⁵⁵⁴ T. TASSO, *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, cit., 1830, vol. XXV, p. 63.

⁵⁵⁵ F. MAZZOCCA, *Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 125, pp. 395-396.

⁵⁵⁶ L. CICOGNARA, lettera a Canova del gennaio 1816, L. Cicognara, *Lettere ad A. Canova*, cit., p. 136.

giusto, non solo perché Baruffaldi qualche anno dopo entrerà in convento, ma anche perché il dipinto, in forza delle facili scelte stilistiche, è di immediata decifrazione. Gli sguardi ispirati e i gesti dei due personaggi, Tancredi che sfilava l'elmo a Clorinda la quale, morente, alza gli occhi al cielo e, con la mano sul petto, invoca il sacramento, sono fissati in un'esagerata e stereotipata naturalezza. È più interessante la metamorfosi semantica della spada sulla destra, il cui 'taglio' la trasforma in una croce. La semplificazione di spazi e volumi e la legnosità dei panneggi, di gusto neomedievale, si devono non solo all'influenza nazarena ma anche all'attività di disegnatore, portata avanti da Baruffaldi tra il 1810 e il 1813, per la *Storia della Scultura* di Cicognara, per la quale prepara svariati disegni di monumenti del Trecento e del Quattrocento.

Un altro personaggio molto amato dai pittori è Erminia, colta da Grigoletti nel momento in cui *assistita da Vafrinio fascia le ferite a Tancredi*⁵⁵⁷ (Tav. n. CVI). Il dipinto partecipa nel 1827 al concorso bandito dall'Accademia di Brera nel quale si pretende l'estrema fedeltà ai costumi descritti da Tasso in un obbligatorio confronto con il testo originale. Pur non vincendo, la tela viene giudicata favorevolmente in quanto "bene aggruppata, il fondo lodevole, l'esecuzione non senza pregio; ma non senza difetto dal lato della proporzione e segnatamente nella figura del protagonista"⁵⁵⁸. Lo schema compositivo, ricalcando quello cinquecentesco della *Deposizione di Cristo*, è affine a quello di Baruffaldi, se non nello stile, almeno nell'obbiettivo di rappresentare l'*epos* religioso della *Liberata*. Nel 1836 Grigoletti dipinge per Salomone Parente di Trieste *Erminia che alla vista dell'esanguie Tancredi precipita di sella* (Tav. n. CVII), oggi disperso, ma documentato grazie a un disegno, un bozzetto e una litografia⁵⁵⁹, in cui la forzatura ideologica è sostituita dal clima lirico sentimentale della *Liberata*. Un ulteriore scarto formale si ha cinque anni dopo nel già citato *Tancredi visita la salma di Clorinda* dove l'originale scelta di un passaggio meno edificante di quello del battesimo si concretizza in una scena melodrammatica dominata dalla passione sconvolta di Tancredi che deflagra di fronte al corpo abbandonato ma seducente, lontano quindi dalla tradizione purista, dell'amata. Riscuote una vasta fortuna anche l'episodio di Erminia tra i pastori

⁵⁵⁷ F. MAZZOCCA, *Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 120, pp. 384-387.

⁵⁵⁸ Citato in F. MAZZOCCA, *Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 120, p. 385.

⁵⁵⁹ Le prime due testimonianze sono conservate al Museo Civico di Pordenone, la terza alla Biblioteca Nazionale Braidense.

rappresentata nel 1847 da Benedetto Servolini (Tav. n. CVIII) e da Gioachino Toma nel 1861. L'incisione del dipinto di Servolini appare sulle *Gemme* accompagnata da un articolo non particolarmente entusiasta dell'anonimo C. . La prima parte del commento verte sul secolare confronto fra parola e immagine e si conclude con la constatazione che “o l'immaginazione fantastica, o il sentimento rappresentano quel che v'ha di comune fra la poesia e la pittura: ogni altra gara non può dare lodevoli frutti”⁵⁶⁰. A non convincere l'articolista è la totale mancanza di quella commozione che si prova invece nella lettura allorché si avverte “il contrasto fra i tumulti della guerra vicina, le ansie cure e gli spaventi della tener fuggiva e la calma della vita pastorale”⁵⁶¹. Oltre a questo C sottolinea il dubbio gusto del volgare pastore sulla sinistra che squadra con bruto desiderio gli ornamenti di Erminia o addirittura il suo corpo. Del tutto inspiegabile poi è l'incongruo contrasto fra le pesanti vesti della donna che aiuta la guerriera e la seminudità degli altri personaggi. Nonostante “nulla [...] faccia sorgere in noi quel sentimento idilliaco, quel profumo di vita innocente, gentile e segreta” l'articolista salva “la penosa stanchezza e la tenace cura d'amore [che] traspirano dalla vaghissima testa d'Erminia e dall'abbandono delle sue membra”⁵⁶², oltre ad alcune finesse tecniche sotto il profilo della luce, del colore e dei volumi. Tuttavia la conclusione del raffronto fra le arti gemelle è almeno in questo caso avvilente per la pittura ridotta ad ancella superficialmente rappresentativa.

Rimane il pregio del colore, delle carni finemente condotte, delle ombre progettate con verità: le quali cose tutte se non bastano a destar negli animi profonde commozioni, bastano a provare la preziosa attitudine di ritrar la verità, bastano a persuaderci che l'artista possiede un magistero in cui un più vivo senso morale, un più splendido raggio di poesia potranno infondere miglior vita.⁵⁶³

L'*Erminia*⁵⁶⁴ di Toma (Tav. n. CIX) è un tipico quadro da Promotrice e, nonostante procuri al suo autore la promozione da servo di bottega a pittore vero e proprio, è apprezzata più dalla critica che da Toma stesso.

⁵⁶⁰ C., *Erminia del Tasso*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. III, 1847, p. 123.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² Ivi, p. 124.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ M. C. PICONE, *Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 132, pp. 413-414.

Approssimandosi il tempo iniziato per l'apertura della esposizione di Belle Arti del 1859, ebbi la presunzione di fare un quadro per esporlo anch'io e dipinsi l'Erminia del Tasso, grande al vero. Era robaccia, da meritar d'esser scartata; ma in quei beatissimi tempi non dispiacque, e fu non solo comprata da Casa Reale, ma premiata anche con medaglia d'argento.⁵⁶⁵

L'impossibilità di ispirarsi alla realtà come fatto per i ritratti della duchessa Gaetani nel 1858 e di donna Cristina Tagliatela l'anno successivo impedisce al giovane Toma di conferire un qualunque sentimento al volto di Erminia, statico in un'espressione rigidamente contemplativa. La critica la definisce un'opera "romantica nel contenuto, ma gelidamente, opacamente classicizzante nella forma" in cui "l'ambizione vacua del quadrone neoclassico non aveva potuto che concludersi nel brusco fallimento"⁵⁶⁶. Nonostante tali giustificate riserve l'*Erminia* è vicina culturalmente alla coeva pittura europea che sente il bisogno di riscoprire poeti, artisti e eroi di un passato che fu.

Per i pittori ottocenteschi Tasso non rappresenta solo la *Gerusalemme Liberata* come dimostrano i dipinti dedicati ad altre sue opere come l'*Aminta*. Nel 1830, ad esempio, Francesco Scaramuzza invia da Roma all'Accademia di Parma *Silvia soccorre Aminta*⁵⁶⁷ (Tav. n. CX) come saggio di pensionato. Il soggetto, decisamente meno affine al movimento romantico, è invece consono a quel clima artistico parmense impermeabile agli ardori romantici e ancora legato al classicismo accademico settecentesco. Scaramuzza, tenendo conto del tema e della destinazione, offre un'originale rilettura in chiave classicista degli stilemi di Correggio. Come per Scaramuzza, anche per Giovanni Carnovali detto Il Piccio, la scelta del contenuto idillico-patetico dell'*Aminta* è dovuta a precise esigenze quali, nel caso di *Morte di Aminta*⁵⁶⁸ (Tav. n. CXI) del 1840, quella di adeguare uno stile pittorico già rivolto al Cinquecento veneziano e emiliano agli schemi classico-accademici mutuati da Diotti.

⁵⁶⁵ G. TOMA, *Ricordi di un orfano*, a c. di A. Vallone, Galatina, Congedo editore, 1973, p. 73.

⁵⁶⁶ R. CAUSA, *Napoletani dell'800*, Napoli, Montanino, 1966, p. 64.

⁵⁶⁷ F. MAZZOCCA, *Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 126, pp. 397-398.

⁵⁶⁸ M. ROSCI, *Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, cit., n. 133, pp. 415-416.

4. *L'arte al servizio della leggenda*

Tornando alla ricezione della *Liberata* nell'Ottocento, se si conoscono le tesi manzoniane sulla storia non sorprende il giudizio senz'appello che ne dà un Manzoni solitamente cauto nelle opinioni letterarie, ritenendola di una "storicità deficiente" e di un "meraviglioso illogico"⁵⁶⁹. La posizione manzoniana è talmente perentoria da indurlo nel 1817 a scrivere, con la collaborazione di Ermes Visconti, la parodia del canto sedicesimo del poema. Lo *Scherzo di Conversazione* provoca comprensibilmente molte reazioni animate fra le quali quella indignata di Tommaso Grossi che risponde con i *Catilinaria* e la *Cantata*. La polemica si infervora a causa degli articoli pubblicati sul «Conciliatore» da Visconti, il quale, commentato l'*Histoire des Croisades* di Michaud, dimostra come la fonte dello storico francese abbia ormai soppiantato quella tassese. Gli appunti mossi al poema riguardano il giudizio che emerge sulle Crociate, le quali, biasimate dagli stessi storici clericali, sono tratteggiate da Tasso come una roboante epopea della cristianità. Il pubblico ottocentesco ormai non può più accontentarsi di tale falsità rappresentativa e pretende quella verità storica che secondo Visconti si ritrova nel volume di François Michaud. Nel tentativo di offrire una versione più aggiornata e narrativa della *Liberata*, Grossi inizia la sua personale rivisitazione della vicenda ne *I Lombardi alla prima Crociata*⁵⁷⁰. L'autore, indagando i nuovi punti di contatto fra storia e poesia in ottica epica, evita l'atmosfera fiabesca per concentrarsi sulla valenza dell'azione umana. Coniugando i precetti letterari romantici con le istanze civili lombarde, Grossi forgia un tono medio molto distante da quello tassese. L'esperimento di Grossi si nutre di una ricerca illuministica nei modi ma romantica nei contenuti e finisce per produrre nei *Lombardi* un abbassamento dell'ideale tassese. Prendendo in prestito la terminologia di Manzoni, dato che è proprio quest'ultimo ad instillare il

⁵⁶⁹ *Bollettino d'arte*, Roma, La Libreria dello Stato, 1955, p. 41.

⁵⁷⁰ C. BORRELLI, *L'antitassismo de I Lombardi alla prima crociata*, in *Su Tasso e il tassismo tra Cinquecento e Ottocento*, cit., pp. 81-106.

dubbio in Grossi, la microstoria predomina sulla macrostoria e le traversie del nucleo familiare assurgono a soggetto del poema. Questa diseroicizzazione programmatica agisce addirittura anche in quei passi tasseschi condivisi sia da Michaud che da Visconti e si comprende allora che alla base deve esserci una vera e propria reazione antitassiana. Sotto l'influenza di Scott, di Byron e di Di Breme, i personaggi della vicenda perdono le loro qualità positive per diventare sempre più oscuri e quindi attraenti per il lettore mentre l'afflato religioso vira in direzione del fanatismo. Questo processo di riduzione, evidente anche a livello linguistico per la ricerca di una versificazione prosastica i versi assomigliano alla prosa, incontra il favore del pubblico romantico, soprattutto quando Verdi se ne ispira per l'omonimo melodramma, allestito per la prima volta alla Scala nel 1843. Dal successo letterario alla riproduzione figurativa il passo è breve e così sull'*Album* dell'Esposizione milanese del 1837 appare una riproduzione di un quadro di Giuseppe Bisi ispirato al poema (Tav. n. CXII). In calce all'incisione è indicato il passo raffigurato, canto I stanza 36, citato anche da Giuseppe Sacchi nel commento.

Un angusto ciglion rasente il masso
Serpeggia e infuor sulla voragin pende
A far più dubbio e mal fidato il passo
Pur quello in più d'un loco si scoscende
Di greppo in greppo corre il guardo a basso
Poi fugge dall'altura che l'offende,
Ma inaccessibil rupe è tutto il resto,
Né s'apre calle al passegger che questo.⁵⁷¹

L'episodio raffigurato è quello di Griselda ma nell'ampia tela Bisi, non tradendo la sua formazione di paesista, conferisce risalto soprattutto all'ambiente naturale nel quale è immersa l'avanguardia cristiana. Le alte e scoscese pareti montuose circondano lo sparuto gruppo di persone, ridotto a serpentello sulla sinistra del quadro non tanto per la scarsa consistenza numerica quanto per il confronto con una natura imponente e impassibile.

⁵⁷¹ T. GROSSI, *I Lombardi alla prima Crociata*, citato in G. SACCHI, *I lombardi alla prima Crociata*, in «*Album. Esposizione di Belle Arti*», cit., 1837, p. 63.

Esso può dirsi un vero paese storico, per l'evidenza che vi traspira. Né certo poteva immaginarsi con maggior felicità d'invenzione uno scoscendimento di monti così grandioso: è la natura dell'Asia che ci si presenta in tutta la solenne sua pompa: è una scena del mondo primitivo.⁵⁷²

Il soggetto, per quanto accattivante, deve presentare difficoltà non facilmente aggirabili dato che Bisi sceglie la via più facile del paesaggio e Hayez necessiterà di anni di fatiche culminate con un non unanime successo (Tav. n. CXIII). Il pittore inizia a lavorare almeno cinque anni prima di ricevere la commissione ufficiale, nel 1838, da parte di Carlo Alberto re di Sardegna. Un bozzetto preparatorio⁵⁷³, molto più semplice rispetto alla macchinosa e magniloquente architettura della versione definitiva dimostra che la creazione del dipinto è stata appesantita dall'ambizione hayeziana di creare qualcosa di memorabile⁵⁷⁴. Inizialmente Hayez è rallentato dalla scelta dell'episodio da rappresentare che, dopo esser oscillata tra il Congresso di Pontida e altri passi, cade definitivamente su uno dei momenti più clamorosi della vicenda. Hayez si è già misurato con l'opera di Grossi sotto forma di tre litografie pubblicate fra il 1827 e il 1828 eppure la gran moltitudine dei personaggi, alcuni dei quali con dimensioni uguali al vero o seminude, con l'attenzione e lo sforzo che ne conseguono, è causa di una gestazione prolungata. In seguito agli eventi politici del 1848 il dipinto è inviato a Torino solo l'anno successivo per trovare collocazione nella sala delle Guardie del Corpo nel 1850 quando ormai a Carlo Alberto è subentrato Vittorio Emanuele II. Nonostante il nuovo sovrano premi l'artista con le prestigiose insegne dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, il fronte critico si spacca. Se infatti Matteo Gatta lo definisce un capolavoro di "grande arte cristiana" che "attinge le sue più nobili aspirazioni dalla religione e dalla storia" perché "l'impressione subita e forte che l'anima ne riceve è una pietà dolorosa e solenne" che cancella "le violenze, le superstizioni, le vendette, le colpe di cui si contaminarono i Crociati"⁵⁷⁵, Rovani è di tutt'altro avviso.

⁵⁷² G. SACCHI, *I lombardi alla prima Crociata*, cit., p. 65.

⁵⁷³ Conservato in collezione privata a Lugo di Vicenza (Vicenza).

⁵⁷⁴ F. MAZZOCCA, *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, cit., n. IV.6, p. 86.

⁵⁷⁵ M. GATTA, *La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*, in «Album. Esposizione di Belle Arti», cit., 1850.

In luogo della freddezza, c'è confusione, invece dell'unità, c'è mancanza assoluta di un concetto generale. La gran tela si riduce ad una raccolta di moltissime figure che fanno quello che vogliono, senza che lo spettatore ne comprenda bene la ragione. Si direbbe anzi che un committente bizzarro abbia detto all'artista: fatemi una cinquantina di figure rappresentanti pose diverse, e unitele insieme senza obbligo di restar fedeli a nessuno argomento; e così fu infatti. Il quadro della sete non è altro che una raccolta di figure eseguite con maravigliosa potenza, ma delle quali nessuna dà un esatto indizio della *sete del campo cristiano*. Chi va sdruciolandosi giù per una montagna tranquillo e pago, quasi direbbesi per un suo diletto particolare; chi se ne stà seduto, raccolto in sé, in atto di pensare, ma non si sa a che cosa; vediamo bensì qualche vaso che fu riempito d'acqua, e qualche altro che dev'essere riempito; c'è anche taluno che beve tranquillamente, ma l'ansia, la pressa, la folla che si urta riurtata, il desiderio tormentoso di gettarsi alla fonte, il contrasto generale, il tetro egoismo, la rabbia di esser preceduti, i forti che sopravanzano e calcano i deboli, e, in mezzo a tutto, gli episodi di pietà e di sacrificio, nulla v'ha di tutto questo, e se v'ha pure, n'è così pallida l'espressione, che l'intenzione del pittore si risolve in un problema, o poco meglio.⁵⁷⁶

In effetti la maestria hayeziana produce una composizione estremamente curata e variegata ma che, nella caotica corralità, relega a marginale la drammaticità di gruppi come quello a sinistra dove due donne si accapigliano contro una terza che ha trovato dell'acqua. Allo stesso modo, l'uomo a petto nudo al centro del quadro, allunga il braccio esanime sul mantello di un crociato che si disseta. Queste figure, la donna urlante e diafana, quasi infernale, sull'estrema sinistra e l'uomo carponi il cui costato segnato richiama quello di Cristo crocifisso, sono piccoli lampi di perfezione nei quali la tecnica si infuoca di commozione. Spicca, fra gli altri, l'atteggiamento del religioso sulla rupe a sinistra e dell'anziano seduto in basso. Entrambi sono su una roccia ma mentre il primo la sfrutta come palcoscenico per la sua invasata predicazione a braccia spalancate, l'altro vi sta seduto, mani giunte ad attendere quella fine da cui il giovane in posa atletica accanto a lui cerca di sfuggire. Il rosso del sangue, delle croci, di un otre sulla destra e di certi vesti risalta nel giallo opaco delle rocce sabbiose, la cui polvere

⁵⁷⁶ G. ROVANI, *Le tre arti*, cit., vol. II, pp. 134-135.

diffusa dal vento che agita gli stendardi in alto ricopre la scena con una lenta e inesorabile coltre di morte e disperazione.

Hayez si misura anche con un altro testo di Grossi, *Marco Visconti*, dal quale trae ispirazione per quello che è unanimemente considerato l'ultimo grande dipinto letterario hayeziano, fatta eccezione per le successive prove di tematica veneziana, la *Bice ritrovata* del 1838 (Tav. n. CXIV). Presentata, fra le altre, all'Esposizione Internazionale parigina del 1855 e a quella nazionale del 1872 è accusata di anacronismo ma persino uno degli accusatori, Antonio Rondani, deve ammettere il fascino che ha ammaliato larga parte del pubblico.

Hayez fu il primo pittore che aprì alle menti il mondo cavalleresco, egli fu il primo a condurre, con tutti quei mezzi efficaci di cui il pittore può usare nelle descrizioni, mezzi, per certi rispetti, superiori a quelli di cui dispone lo stesso scrittore, fu il primo, dico, a condurre i dotti e il popolo in quel mondo, sospiro dei poeti, e più ancora, delle donne romantiche, fra guerrieri e dame, trovatori e romei, crociati. [...] è vero che gli lo rappresentò forse un po' artificiale, un po' drammatico agli occhi di noi intolleranti d'ogni artificio, permalosi d'ogni ricercatezza che appaia in opera d'arte; ma, ad esser giusti, non dobbiamo dimenticare che come lo Hayez lo dipingeva così lo cantavano i poeti, lo descrivevano i romanzieri, lo figurava al popolo la leggenda risorta con vitalità nella letteratura di tutta Europa.⁵⁷⁷

Un'altra affascinante tela hayeziana di questi anni si ispira al dramma alfieriano *La Congiura dei pazzi* ma si nutre anche della tragedia *La congiura di Cola Montano* pubblicata da Alessandro Verri nel 1779 e, con la consueta cura filologica, delle *Historiae* di Machiavelli e della *Storia delle Repubbliche italiane* di Sismondi. *La congiura dei Lampugnani*⁵⁷⁸ (Tav. n. CXV), in base alla minuta di una lettera di Hayez del cinque gennaio 1830⁵⁷⁹, sembrerebbe completato nel 1826 su commissione di quella Teresa Borri, vedova del conte Stefano Decio Stampa, che nel 1837 sposterà in seconde nozze Manzoni. In realtà, come confermato da una lettera di

⁵⁷⁷ A. RONDANI, *Bice ritrovata*, Esposizione nazionale, 1872, citato da M. C. GOZZOLI, in *Hayez*, cit., p. 124.

⁵⁷⁸ F. MAZZOCCA, *Hayez catalogo ragionato*, cit., n. 36, pp. 193-194.

⁵⁷⁹ Pubblicata da Carotti in appendice all'edizione del 1890 delle *Memorie* del pittore.

Hayez alla nobildonna del cinque marzo 1829⁵⁸⁰, il lavoro si concluderà solo nel 1829. Nella lettera Hayez risponde alla Borri, rimasta insoddisfatta del *Ritratto di gruppo della famiglia Borri Stampa*, proponendole lo scambio con *La congiura*. Alla fine, Hayez, indispettito e forte della sua libertà intellettuale costruita sulla prassi di non chiedere anticipi, preferisce tenersi l'opera e offre alla vedova un ritratto a tema storico. L'orgoglio hayeziano si giustifica anche con la particolare affezione che lo lega alla *Congiura*, il cui valore antitirannico è caro al pittore soprattutto dopo aver raffigurato nel 1822 la rivolta dei *Vespri siciliani* e nel 1826 *La congiura di Fiesco* per il banchiere genovese Francesco Peloso. La congiura tessuta a Milano dai nobili Giovanni Andrea Lampugnani, Girolamo Olgiati e Carlo Visconti che porta al fatale accoltellamento del tiranno Galeazzo Maria Sforza durante una funzione nella chiesa di Santo Stefano il 27 dicembre 1476, per quanto non famosissima può essere agli occhi hayeziani un modello per tutti i giovani che proprio in questi anni combattono per la libertà. L'attimo rappresentato è, secondo i dettami della poesia storica, quello immediatamente precedente al climax dell'azione ovvero quello in cui i congiurati, sfoderati i pugnali, si apprestano ad attaccare il duca. Mentre due dei giovani nobili guardano la folla, il terzo è rivolto in atto di fedeltà verso il loro mentore, l'umanista Cola Montano. Questi, inginocchiato di fronte a una statua di Sant'Ambrogio, prega per la buona riuscita dell'impresa. Il simulacro, citato da Machiavelli ma mai ospitato in quella chiesa, evidenzia l'attenzione che Hayez ha dovuto prestare nella ricostruzione dell'aspetto rinascimentale dalla basilica che, nell'Ottocento, è stravolto dal rifacimento barocco. La straordinarietà del dipinto riesce nell'originale divisione degli spazi, dominati da una prospettiva ribaltata che pone sullo sfondo l'entrata del duca e il preciso delineamento della massa dei fedeli e, al centro, i quattro congiurati. Questi abitano il palcoscenico formato dagli scalini del basamento del Sant'Ambrogio, la cui mole controbilancia il resto dell'edificio. I riferimenti tizianeschi sono alla *Pala Pesaro* dei Frari per il basamento a *Il miracolo del neonato* affrescato a Padova dal cui uomo con mantello Hayez riprende la posa flessuosa del nobile a sinistra. A potenziare l'effetto che una tela del genere deve sortire sul pubblico meneghino ancora segnato dai moti recenti, concorre l'usanza tipica hayeziana di dare ai volti dei personaggi le sembianze di personaggi contemporanei.

⁵⁸⁰ E. FLORI, *Alessandro Manzoni e Teresa Stampa dal carteggio inedito di Donna Teresa*, Milano, Hoepli, 1930, p. 48.

Raramente come in questo caso la temperatura calda e vibrante del pennello hayeziano trasfonde il concitato ritmo dei versi di Alfieri e di Verri.

Montano. Resto, in agguato, io vi secondo, il Cielo/ avrà/ avrò cura di noi. *Lampugnani.* Compagni addio,/ Chi sa se rivedrovvi? *Olgiate.* Addio si spera./ *Visconti.* V'abbraccio amici... già il furor m'accende./ *Olgiate.* Ecco apparir con destabil fasto il superbo oppressor... *Montano.* Al ferro...*Olgiate.* Ai/ colpi/ *Montano.* Al sangue e non parole. *Lampugnani,* sangue.../ *Olgiate.* E morte.⁵⁸¹

Un quadro affine per l'importante valore politico-civile è *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria* (Tav. n. CXVI), commissionato nel 1826 dal conte Paolo Tosio e concluso cinque anni dopo. Come racconta lo stesso Hayez nella redazione manoscritta delle *Memorie*, il conte, visitandone lo studio chiede all'artista una riproduzione della *Psiche*. In seguito allo scarso gradimento hayeziano per un soggetto così classico, il nobile lascia libertà al pittore purché il quadro "fosse animato da passioni vive"⁵⁸². Sulla scia di Delacroix e tanti altri, nonché del filellenismo che permea l'Europa fra il terzo e il quarto decennio del secolo, Hayez opta per la vicenda degli abitanti della città nel nord della Grecia, i quali, nel 1818, preferiscono abbandonare le loro case e raggiungere la vicina isola di Corfù, piuttosto che sottostare alla dominazione dell'impero ottomano a cui l'Inghilterra ha appena ceduto Parga. Il fatto provoca una eco considerevole in tutta l'opinione pubblica europea e italiana, della quale si ricordano le prese di posizione di Foscolo nel 1819 e di Berchet con il poemetto pubblicato quattro anni dopo.

Per questo quadro mi occorreva conoscere alquanto la località dove si passava la scena [...] Scrisse al C.te Cicognara e da lui ebbi un lucido fatto su un disegno che confrontato con la descrizione che ne fa lo storico Pocqueville, mi pareva giusto. [...] Questo era il primo quadro con soggetto greco moderno, per cui doveti studiare e raccogliere notizie sui costumi, non che il carattere delle teste ed in generale di quella popolazione. [...] la scena descritta della storia di Suli e di Parga, ognuno la conosce ché in quell'epoca le sventure della Grecia destavano la simpatia generale

⁵⁸¹ A. VERRI, citato in S. PINTO, *Romanticismo storico*, Firenze, Centro Di, 1974, p. 359.

⁵⁸² F. HAYEZ, citato da F. MAZZOCCA, in *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 169, p. 216.

e l'indignazione per chi l'aveva ceduta al famigerato Pascià di Janina, contro il diritto delle genti: e a rendere popolari questi fatti servì non poco la bella poesia di Berchet.⁵⁸³

Il *Voyage dans la Grèce* di François Pouqueville è una fonte essenziale, ma non l'unica dato che sia la descrizione paesaggistica, benché ampia, sia il racconto dell'abbandono della città, più scarno, sono integrati dal ricordo all'*Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga* di Mustoxidi.

Parga, situé sur un rocher abrupt d'un mille au plus de développement extérieur, est environné à sa base par les eaux de la mer, qui baignent trois de ses côtés. Enfin on n'entre dans ce donjon que par une porte pratiquée à un angle du rocher, qui ferme le col de la presqu'île [...] Ce demi-cirque, pareil à un théâtre antique, dont Parga serait le proscenium comprend une étendue de quinze milles depuis la chapelle de Saint-Nicolas, jusqu'au cap Salizata, qui est l'extrémité méridionale du mont Spartilla [...] L'acropole dont j'ai déjà parlé est bâtie aux flancs d'un rocher qui a la forme d'un cône tronqué. [...] Ce fut un spectacle vraiment digne de pitié de voir ces hommes donner le triste et dernier adieu à leur chère patrie [...] Quel cœur d'arain pourrait décrire cette scène funeste ? Ils déterrèrent avec une piété sacrilège les os de leurs ancêtres. Les uns les livrèrent aux flammes, d'autres les cachèrent dans les lieux les plus secrets et les plus profonds, avec l'espoir dans le cœur de les recouvrer un jour. La plus grande partie emporta comme un gage précieux et sacré, ces os animés autrefois par des âmes libres. Les femmes baignaient leurs enfans innocens dans les ondes pures de leur patrie : tous prosternés baisaient cette terre arrosée de leur sang ; tous voulaient en prendre une poignée.⁵⁸⁴

La donna accosciata in primo piano sotto l'albero dell'intenso valore simbolico deriva invece dai versi di Berchet.

Sotto il salcio dai rami piangenti
Dormían gli avi di Parga sepolti,
Dormían l'ossa de' nostri parenti
[...] E chi un ramo, un cespuglio, chi svelta

⁵⁸³ F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, pp. 167-168.

⁵⁸⁴ F. C. H. L. POUQUEVILLE, *Voyage dans la Grèce*, Parigi, 1820, vol. I, pp. 495-510.

dalle patrie campagne traea
una zolla nel pugno raccolta
[...] Io qui venni mendica; e ciò solo
che rimanmi è quest'uom del mio core,

E i pensier con che a Parga rivolo.
Ei non ha che me sola,
e il furore
de' suoi sdegni e de' morti fratelli,
Questi avanzi di pianto e d'amore.

Li rinvenne all'aprir degli avelli;
Carità sì severa ne'l punse,
Che, geloso, alla pira non dielli,

Ma compagni di fuga gli assunse.⁵⁸⁵

Nonostante l'accurata documentazione il pittore trasforma la fertile e rigogliosa campagna di Parga in una terra nuda e arida per farla aderire al clima mesto della scena. A contraltare, tuttavia, egli ambienta la dipartita nella luce dell'alba per inserire un motivo di riscatto e di speranza. Nella sua analisi Renato Barilli evidenzia, fra gli altri, due aspetti fondamentali della tela, il primo è la dimensione da "coro verdiano" che supera quella individuale ma non la annulla perché oltre "il posto ben tracciato, magari segnato col gesso, sulle tavole del palcoscenico [...] se ci avviciniamo alle presenza singole, notiamo che ciascuna di esse è ben ombreggiata, e rappresentata in modi molto dettagliati, sia nei tratti fisionomici che nell'abbigliamento"⁵⁸⁶. Questo conduce al secondo punto ovvero il fine di erigere per lo spettatore "che a quei temi si può concedere ben poche esperienze turistiche di viaggio" un "succedaneo di un museo antropologico"⁵⁸⁷. All'Esposizione di Brera del 1831 le reazioni sono entusiaste.

Nel centro sta il capo riccamente vestito ed adorno delle sue armi, il quale in atto di uomo tutto assorto in gravi pensieri, ha volto lo sguardo verso l'oste turca che si avvicina alla Fortezza. Quale attitudine, quale espressiva fisionomia è mai quella di questo valoroso! Si appoggia egli leggermente alla spalla della sua pudica moglie, ché tale ben si scorge al volto, e alla compostezza della

⁵⁸⁵ G. BERCHET, *Profughi di Parga*, in *Poesie*, Londra, stamperia R. Taylor, 1829, pp. 35-39.

⁵⁸⁶ R. BARILLI, *L'alba del contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 293.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

persona, ed a quegli occhi modesti che tiene conversi mestamente al suolo, mentre stringe tra le sue braccia un bambino in fasce, il quale si stacca talmente dal dipinto, che ti sembra d potere tu stesso accarezzarlo e baciarlo [...] le due giovinette, di cui gli atteggiamenti, il volto, la mossa della persona interessan per modo, che da esse non sa staccarsi lo sguardo. La minore sta abbracciando e baciando una pianta d'antico olio in atto mestissimo e lacrimoso, mentre l'altra sedente su terreno ha disteso un panno, sul quale ha riposto un teschio che l'infelice ha certamente sottratto al rogo di Parga. L'animo nostro vorrebbe indovinare di chi fosse quel teschio che solo può rendere men doloroso l'esilio alla sventurata fanciulla. In quel vago volto sta scolpito il più intenso dolore, mentre pur tiene in mano un ramo d'olivo.⁵⁸⁸

Se Meneghelli mette in luce soprattutto le valenze sentimentali dell'opera, dieci anni dopo Mazzini, esule a Londra, si concentra su quelle politico-civili.

I *Profughi di Parga*, soggetto favorito del quale ha trattato a diverse riprese, mosso fors'anche da analogie di situazione, che debbono essere presenti a ciascun italiano, alcuni episodi. In mezzo a questo popolo proscritto, disperso sulla riva, tra l'immenso mare e il ferro del barbaro del quale le insegne appaiono da lungi, popolo-martire, di cui il nome collettivo è il solo superstite, di cui gli individui, tutti eroi di patriottismo, rimangono anonimi, sconosciuti 'carent quia vate sacre', il genio democratico dell'Hayez era al suo centro, come lo sarebbe, se la censura austriaca gli permettesse di dipingere la notte del 29 novembre in Varsavia, o le tre giornate d'operai e studenti di Parigi. Egli ha dipinto due poemi, la donna e l'uomo di Parga, nella fanciulla curvata, sotto l'albero, sul cranio di un amante o d'un padre; in quel greco che getta, in mezzo al quadro, un lungo indefinibile sguardo sulla patria che sta per abbandonare forse per sempre; poi, attorno a questi due, una quantità di piccoli poemi, espressione variata di un piccolo pensiero, di cui ciascuno potrebbe sussistere isolato, e che tuttavia concorrono all'insieme.⁵⁸⁹

Il sentito impegno ideale hayeziano è testimoniato dall'autoritratto dell'artista, affidato al sacerdote, e alla messa da parte di troppo studiate meditazioni tecniche, sostituite da una pennellata curata ma di diretta ricezione.

⁵⁸⁸ A. MENEGHELLI, *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria*, in «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», cit., 1831, citato da F. MAZZOCCA, M.C. GOZZOLI, in *Hayez*, cit., p. 165.

⁵⁸⁹ G. MAZZINI, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, cit., vol. I, p. 316.

Di una fra queste tu vedi soltanto la figura ed una piccola parte del volto mentre l'altra ti è celata dalle vestimenta del sacerdote che già descrissi. Osservando questo punto del quadro, io diceva al Pittore presente: oh come desidererei vederla tutta la fisionomia di quella donna svenuta! Ma ciò non è, né sarà concesso ad alcuno: eppure io l'ho veduta, disse sorridendo il Pittore, poiché io ne aveva tutto dipinto anche il volto; a poi mi pare opportuno cambiare alquanto la posizione di questo vecchio, ed allora la nera sua veste coprì una parte della svenuta donna. E qui voglio dirti, che il nostro Pittore non ha altrimenti fatto alcun abbozzo di questo difficilissimo e complicato dipinto, mentre lo serbò tutto nella sua immaginazione, e si servì di essa unicamente per rappresentarlo sulla tela.⁵⁹⁰

Con il dipinto è presentata a Brera anche una sua variante, *Gli abitanti di Parga che prima della partenza abbruciano le ceneri dei loro parenti*⁵⁹¹ per il collezionista genovese Francesco Peloso, già proprietario di altri cinque lavori hayeziani. Benché le soluzioni formali siano più convenzionali, i tre patrioti al centro richiamano gli *Orazi* di Jacques-Louis David, l'episodio raffigurato è forse il più commovente del poemetto.

Quei [Sacerdoti] ne trasser là dove, remoti
Da trambusti del mondo e viventi
Nel più caro pensiero de' nipoti,
Sotto il salcio dai rami piangenti
Dormian gli avi di Parga sepolti,
dormian l'ossa de' nostri parenti.
Qui scoperte le fosse e travolti
I sepolcri, dal campo sacro!
Gli onorandi residui fur tolti.
Ah! Dovea, su le tombe spronato,
Il cavallo dell'empio quell'ossa
A' ludibri segnar del soldato?
Da pietà, da dispetto commossa
Va la turba e sul rogo le aduna
Che le involi alla barbara possa.
Guizza il fuoco: all'estrema fortuna
De' tuoi morti la vergin, la sposa

⁵⁹⁰ A. MENEGHELLI, *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria*, citato da F. MAZZOCCA, M.C. GOZZOLI, in *Hayez*, cit., p. 165.

⁵⁹¹ F. MAZZOCCA, *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 170, p. 219.

I recisi capegli accomuna.
Guizza il fuoco:
la schiera animosa
de' mariti il difende, e appressarse
la vanguardia dell'empio non osa.
Guizza il fuoco, divampa: son arse
Le reliquie de' padri, ed il vento
Già ne fura le ceneri sparse.⁵⁹²

L'anno successivo, infine, Hayez presenta a Brera una terza versione eseguita per Francesco Chioggi di Casalmaggiore, ancora strettamente riferibile al testo di Berchet⁵⁹³. A conferma della grandezza hayeziana già pienamente percepita dai contemporanei, come non sempre accade, sono illuminanti le parole di Defendente e Giuseppe Sacchi a commento dei due bozzetti su Parga.

Non furono per l'Hayez che uno scherzo: per un altro artista avrebbero costituito un fondamento di celebrità. Raccogliendoli dunque a fascio, diremo che in tutti spicca la novità, l'originalità, spesso anche il brio: tutti hanno maniere loro proprie, tutti hanno le loro proprie bellezze: forse in alcuni v'è qualche vestigio di troppa fretta, in nessun però si ravvisa lo stento.⁵⁹⁴

Berchet offre uno spunto figurativo anche a Giuseppe Diotti che nel 1837 espone a Brera il *Giuramento di Pontida* (Tav. n. CXVII) avviato quattro anni prima⁵⁹⁵. I fondati timori di Diotti riguardo la ricezione di un tema così smaccatamente ideologico sono fondati solo in minima parte dato che, se l'accoglienza all'esposizione non è positiva, lo si deve soprattutto a pecche estetiche e a "sconvenienze storiche"⁵⁹⁶. In effetti, se paragonato con l'aderenza di traduzione emotiva sfoggiata da Hayez nei confronti dei versi dei *Profughi di Parga*, il dipinto di Diotti manca di vigore espressivo e di impatto patriottico.

⁵⁹² G. BERCHET, *Profughi di Parga*, cit., pp. 34-37.

⁵⁹³ F. MAZZOCCA, *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 171, p. 220.

⁵⁹⁴ D. e G. SACCHI, *Le belle arti in Milano*, Milano, Ant. Fort. Stella e figli, 1832, p. 22.

⁵⁹⁵ S. PINTO, *Romanticismo storico*, cit., n. 12, pp. 317-318.

⁵⁹⁶ C. CANTÙ, *Giuramento di Pontida, Le Glorie delle belle arti*, cit., 1837, pp. 38-42.

L'han giurato. Gli ho visti in Pontida
Convenuti dal monte, dal piano.
L'han giurato; e si strinser la mano
Cittadini di venti città.
Oh, spettacol di gioia! I Lombardi
Son concordi, serrati a una Lega.
Lo straniero al pennon ch'ella spiega
Col suo sangue la tinta darà.⁵⁹⁷

Nei versi dedicati al giuramento che il sette aprile 1167 presso l'abbazia di Pontida, sancisce l'alleanza fra i Comuni lombardi contro il Sacro Romano impero di Federico, Berchet intende ricordare ai suoi connazionali come, già in passato, siano riusciti a coalizzarsi per scacciare il nemico straniero. Attraverso il supporto delle loro mogli e la benedizione divina gli italiani possono e devono ripetere l'impresa perché "Maladetto chi usurpa l'altrui, / Chi 'l suo dono si lascia rapir!"⁵⁹⁸. Di tale foga orgogliosa in Diotti si sente la mancanza, come si evince anche dalla descrizione precisa ma didascalica, che della tela stende Defendente Sacchi.

In capo alla sala l'artista ideò di porre la statua del Pontefice Alessandro III e perché ei promosse quel congresso e perché fosse segno di assicurare le coscienze. Ai piedi della statua vi è uno spazioso tavolo, intorno al quale stanno i personaggi che formano il congresso, in capo siede l'abate de' Benedettini con alcuni fra i più distinti cenobiti: esso tiene in mano la bolla pontificia che gli dà autorità di radunare quel congresso: siede a lui vicino l'oratore milanese, che alcuni credono un Lampugnano; esso ha già commosso colle sue parole i circostanti. Dei deputati alcuni stanno vicini alla statua del papa, sia abbracciano e si consigliano di deporre le rivalità private e pensare alla pubblica difesa ed indicano le città lombarde prima discordi. Altri deputati scrivono su un libro i nomi delle città cui appartengono, altri stanno tranquilli e pensosi attendendo.⁵⁹⁹

Tornando ad Hayez, che in questi anni sta eseguendo alcune delle sue prove più belle nel cosiddetto genere della pittura letteraria, vale la pena soffermarsi sulla serie dedicata a Valenza Gradenigo, la quale, per salvare l'amato Antonio Foscarini, senatore veneziano sospetto di tradimento, finisce anch'ella sotto la scure degli

⁵⁹⁷ G. BERCHET, *Le fantasie*, Londra, R. Taylor, 1829, p. 31.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 32.

⁵⁹⁹ D. SACCHI, citato da G. LORENZELLI, R. MANGILI, in *Giuseppe Diotti: nell'accademia tra neoclassicismo e romanticismo storico*, Milano, Mazzotta, 1991, p. 101.

inquisitori. Quando, nel 1832, Hayez presenta a Brera *Valenza Gradenigo al cospetto dell'Inquisitore suo padre*⁶⁰⁰, la pubblicistica rinviene le fonte letteraria nel romanzo francese *Foscarini on le patricien de Venise*, tuttavia deve aver esercitato un'influenza sulla scelta del soggetto anche la tragedia *Antonio Foscarini* pubblicata nel 1827 da Giovan Battista Niccolini. Se la condanna a morte di Foscarini eseguita nel 1662 gode di veridicità storica, la costola sentimentale rappresentata dalla vicenda di Valenza costituisce un'invenzione romanzesca. Questa prima prova sul tema, anche se meno celebre di quella eseguita tre anni dopo, costituisce uno snodo considerevole nella carriera hayeziana. Essa segna infatti l'esordio insieme alla prima versione dei *Due Foscari* (oggi dispersa), anch'essa esposta a Brera nel 1832, nel fortunato repertorio veneziano. All'anno successivo risale *Foscarini che ricusa sposare Valenza Gradenigo il giorno delle nozze perché la trova bionda di capelli*⁶⁰¹ documentato oggi solo dall'incisione di Lodovico Gruner pubblicata sulle *Glorie* di quell'anno. Hayez ha letto, forse dal romanzo francese anonimo citato o forse da una cronaca inedita custodita in casa Gradenigo, dell'increscioso annullamento del matrimonio. È probabile che, più che il colore dei capelli della dona, a far alterare Foscarini sia stato il riconoscerla come l'amante dell'amico Leonardo, ucciso in circostanze oscure. Al di là delle lodi espresse, è interessante la riflessione formulata da Fumagalli sulla finora impensabile capacità della pittura storica di rappresentare le reazioni emotive e i meccanismi psicologici dei personaggi.

Come esprimere con quest'arte un no, ed indicare simultaneamente i motivi di tal negativa? Se la stessa mimica la quale è soccorsa da gesti antecedenti e dal movimento de' contemporanei non arriva sovente in simili casi ad esprimerli colla debita chiarezza, come potrà questa ottenersi coi muti mezzi rappresentativi della pittura? Eppure Hayez si mise alla difficil prova, e ben si può dire che per quanto fosse ardua, abbia superato lo scoglio e raggiunto lo scopo.⁶⁰²

Se nella versione del 1832, a causa anche delle ridotte dimensioni del supporto, Hayez si concentra più sui particolari, in quella di tre anni dopo (Tav. n. CXVIII)

⁶⁰⁰ F. MAZZOCCA, *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 176, p. 225.

⁶⁰¹ Ivi, n. 183, pp. 228-229.

⁶⁰² I. FUMAGALLI, *Pittura storica*, «Biblioteca Italiana», 1833, pp. 257-258.

privilegia l'effetto scenografico⁶⁰³. Il dipinto è eseguito per Maffei, il quale lo dona alla moglie Clara che lo colloca nella parete principale del loro salotto, dove è immortalato da una fotografia inserita nel volume ad esso dedicato da Barbiera. Pur mantenendo le circostanze ambientali, gli scranni, il paravento e l'angosciante clessidra, Hayez sposta in primo piano la statuaria figura paterna e inserisce una lama di luce che esalta il clima accusatorio. La resa sentimentale, la precisa definizione dei personaggi e la velocità di stesura non proteggono l'artista da qualche isolata critica.

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 sia tutto concentrato nel cuore, ma piuttosto perché il pittore non ha voluto porvene nelle vene. Alcune leggere velature, che a lui piacesse dare a quelle carni, la lascerebbero tuttora svenuta di pallore mortale, e farebbero più vera ed interessante questa bella figura.⁶⁰⁴

Si segnalano infine una terza e quarta versione, dipinte nel 1845 circa, di cui la prima è documentata da un'incisione di Domenico Gandini pubblicata sull'*Album* di quell'anno mentre la seconda è dispersa⁶⁰⁵.

Quando, nel 1842, Selvatico scrive che “per meglio agevolare agli artisti e la conoscenza dei fatti e la particolare loro moralità, parmi verrebbe utile un libro, nel quale fossero narrati tutti i principali avvenimenti della storia italiana (quelli già s'intende che si convengono al dramma pittorico)” e fra i temi propone gli “odierni pittori storici” quello relativo alla “fermezza d'animo delle donne”⁶⁰⁶ pensa anche a Marzia degli Ubaldini. Come narrano, fra gli altri, Matteo Villani nelle *Historie* e Sismondi nella *Storia delle repubbliche italiane nel medioevo*, Francesco Ordelauffi, signore di Forlì, Forlimpopoli e Cesena, affida nel 1357 la difesa di quest'ultima alla moglie. La donna, asserragliata con i figli e un manipolo di soldati nella fortezza cesenate, resiste all'assedio delle truppe papali capitanate dal cardinale Alborno.

⁶⁰³ F. MAZZOCCA, *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 208, p. 243.

⁶⁰⁴ C. PORRO, *Esposizione delle belle arti in Milano del settembre 1835*, «Rivista Europea», Milano, Ant. Fort. Stella e figli, 1835, p. 430.

⁶⁰⁵ F. MAZZOCCA, *Hayez, catalogo ragionato*, cit., n. 280-281, p. 293.

⁶⁰⁶ P. E. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno in Italia*, Padova, Pensieri, 1842, p. 320.

Perfino quando il padre, Vanni da Susinarra di Romagna, strappa al nemico il permesso di parlarle per indurla ad arrendersi, Marzia rifiuta per restare fedele all'obbedienza dovuta al marito.

Rupe ch'estolle sovra il mar la resta
Ai flutti oppone, ed a li venti il fianco,
li respinge, ed immobile si resta...
tal la gran donna appar, né in lei vien manco
a tanto assalto la fermezza prima
che di tutte vertudi ha posto in cima.⁶⁰⁷

L'episodio colpisce l'immaginazione di Isacco Gioacchino Levi, il quale, in seguito alla protratta permanenza a Torino come docente di Figura al Collegio Nazionale, lo raffigura in *Madonna Cia degli Ubaldini* del 1860⁶⁰⁸ (Tav. n. CXIX).

Quanti affetti magnanimi e docili ad un punto in questo soggetto!
[...] bel contrasto vedere le preganti lacrime del vecchio, i timori
delle giovinette e de' fanciulli, la virile fermezza di Marzia! [...]
Sarebbe poi bel fondo in lontano lo affaccendarsi dei soldati a
preparare congegni onde impedire i danni dell'inimico.⁶⁰⁹

L'artista sembra aver seguito le indicazioni di Selvatico, in quanto disegna uno scenario opprimente a causa delle mura e dell'arco che allontana l'esterno, comunque affollato di soldati. Marzia, che indossa una corazza sopra la veste di raso, a testimonianza dell'eleganza femminile che cede il passo ma non scompare di fronte alla necessaria fermezza virile, rifiuta con un gesto di melodrammatico orgoglio l'accorato consiglio paterno. Due dei figli simboleggiano le opposte reazioni alla scelta della madre, il fanciullo in primo piano ne ricalca la posa e lo sdegno, mentre la giovane in secondo ha la testa china e lo sguardo sconfortato.

⁶⁰⁷ O. G., *Marzia degli Ubaldini. Leggenda storica (in versi)*, Bologna, 1841.

⁶⁰⁸ C. SISI, *La tempesta del mio cor*, cit., n. 73, pp. 131-132.

⁶⁰⁹ P. E. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno in Italia*, cit., p. 320.

Giunti al termine di questo *excursus* di espressioni figurative legate in modo diretto e non casuale a un'opera letteraria, balza agli occhi la totale predominanza delle tele rispetto alle sculture. Pur ammettendo la parzialità della casistica esaminata, ne va sottolineata l'ampiezza perché ha interessato decine di manufatti di artisti fra i più disparati cimentatisi con la resa iconografica di autori e testi coevi, i *Promessi Sposi* e le leggende romantiche, e del passato, la *Commedia* e la *Liberata*. Fra gli altri, esistono tre casi che parrebbero intaccare tale supremazia ma vedremo come, in realtà, due rientrano nello schema e uno sia la classica eccezione. Ad accomunare i tre casi è l'apparizione sulle *Gemme*, il commento di Maffei e il fatto di essere legati a un'opera straniera da questi tradotta. Il primo è il *Caino* (Tav. n. CXX) scolpito da Duprè, a corredo del quale Maffei inserisce nell'articolo un lungo passo del *Caino* di Byron in traduzione italiana. L'entusiasta reazione maffeiana nasconde, anche a causa del carattere promozionale delle illustrazioni sulla strenna, le critiche di rozzezza mosse all'opera. Come ha già dimostrato con l'*Abele*, Duprè è uno scultore originale che rompe il legame con i classici canonici formali per ricercare una più stringente verosimiglianza anatomica che si traduce in una stupefacente resa emotiva.

E tanta chiarezza in un soggetto che si allontana dall'antico, e da tutto ciò che vien detto *convenzionale*, è quello appunto che fra i molti pregi di questa magnifica statua ci rapisce e ci commuove. Chi studia collo scalpello di svolgere argomenti difficili alla stessa pittura, quantunque ella spazii in un campo più largo, non ha giusto intendimento del bello, né mostra conoscere fin dove si estendono i suoi confini. Se l'evidenza e la semplicità sono doti desiderabili in tutte e creazioni dell'uomo, nella scultura sono essenziali; e per queste soltanto potrà essa destarci nell'animo tutti quei sentimenti che cerca di rappresentarne. Dove non è da lodarsi che la nuda riproduzione di quanto ha l'arte creato, e siano pur belle e ben poste le parti, noi rimarremo freddi e tranquilli poco men della pietra che ne sorge davanti. Ma se vedremo in essa la natura riprodotta nella sua verità, se questa natura sarà messa in movimento dalle sue grandi passioni, l'arte allora ne sfuggirà alla vista, la pietra indolente s'annoierà di vita e d'affetto.⁶¹⁰

⁶¹⁰ A. MAFFEI, *Caino*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. II, 1846, pp. 9-10.

Maffei dimostra di aver compreso l'eccezionalità di Duprè che gli permette di trasmettere forti sentimenti anche attraverso la scultura, un'arte più limitata della pittura. Quest'ultima, infatti, è ritenuta dalle estetiche romantiche più adatta ad esprimere la soggettività dell'artista e il rapporto intensamente emozionale fra uomo e mondo. La scultura e l'architettura sono appannaggio del gusto neoclassico in forza del loro rigore costruttivo e della compatta perfezione formale mutuata dai modelli antichi. Il sunto teorico di questa atmosfera è offerto da Schegel, il quale, nel *Corso di letteratura drammatica* separa la pittura, romantica in quanto fondata sull'analogia, dalla scultura, classica perché basata sull'oggettività. Oltre a questo si noti che l'ampiezza delle tele favorisce la trasposizione delle vicende narrate nei voluminosi romanzi storici e che nella seconda metà del secolo i dipinti avranno sempre più un carattere imitativo del reale, mentre le sculture uno quasi esclusivamente decorativo. Gli altri due esempi cui si faceva riferimento, *Egle alla fonte* (Tav. n. CXXI) di Giovanni Pandiani e *Amore e Psiche*⁶¹¹ (Tav. n. CXXII) di Giovanni Maria Benzoni, non fanno che confermare questa tesi. Maffei cita nuovamente la sua traduzione del testo di riferimento, un idillio di Gessner e i *Canti orientali* di Thomas Moore, ma, per quanto sia pertinente, il legame delle opere è più con la tradizione classica che con i versi romantici. Maffei sostiene che “un idillio del Gessner ha ispirato il Pandiani” e tuttavia anch'egli avverte la connessione con il passato più che con il presente.

La espressione della vaghezza morale colla vaghezza delle forme. Purissime e l'una e l'altra, e tanto più mirabili, perché fanno vedere che non andò perduta per noi l'eredità che ci trasmisero gli antichi maestri dell'arte, eredità troppo preziosa per essere ripudiata, malgrado le ragioni di coloro che tentarono felicemente nuovi sentieri. Il Pandiani ci pare educato alla scuola eletta e tutta antica del Canova.⁶¹²

Quantunque a' dì nostri la scultura sembri dimenticare le tradizioni miracolose della Grecia e si volga più volentieri alle forme stoiche e materiali, essa non potrà mai ripudiar con ragione le sapienti allegorie degli antichi maestri.⁶¹³

⁶¹¹ F. MAZZOCCA, *Canova e il neoclassicismo*, cit., n. 40, p. 295.

⁶¹² A. MAFFEI, *Egle alla fonte*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. III, 1847, p. 89.

⁶¹³ A. MAFFEI, *Amore e psiche*, in *Gemme d'arti italiane*, cit., a. IV, 1848, p. 17.

L'ultima, più delicata, questione presentatasi in questo capitolo è l'interrogativo riguardante la possibilità o meno che i casi esaminati possano essere considerati ecfrafi. Numerosi studiosi hanno affrontato il problema, coniato definizioni quali ecfrafi di ritorno, ecfrafi primaria e ecfrafi *ante picturam*⁶¹⁴. Delle tre citate quella che ritengo più adatta è l'ultima perché non esprime un giudizio qualitativo né tenta di tratteggiare complicati processi mentali, ma definisce una semplice e chiara posizione cronologica, la parola nasce prima della figurazione (e non a caso è utilizzato il termine *picturam*). Per quanto improbabile che un autore ottocentesco non immagini e, anzi, si auguri che le sue opere abbiano una traduzione figurativa, rifacendosi alla definizione unanimemente accettata secondo la quale l'ecfrafia è la descrizione verbale di un'opera d'arte, si può anche ammettere che gli esempi di questa sezione non lo siano senza che la loro posizione all'interno di questa tesi perda senso. Il lavoro, infatti, nasce con ambizioni pratiche e non teoriche essendo più interessato a indagare i meccanismi d'uso e a godere dei risultati dell'ecfrafia più che a tentare di inscatolarla. Inoltre, come ci si prefigge di aver dimostrato anche e soprattutto in quest'ultima parte, nell'Ottocento i rapporti fra la poesia e le arti figurative sono così stretti e così pervasivi nella cultura di più generazioni che la mole di coppie trattate non può essere ignorata né può esser ridotta a mera ispirazione letteraria per l'artista: essa si configura come una vera e propria parentela fra le, non a caso, arti sorelle.

⁶¹⁴ M. COMETA, *Parole che dipingono*, cit., p. 114.

Bibliografia

I Testi e fonti

Testi

Raccolta di poesie satiriche, Milano, Società Tipografica dei classici italiani, 1808.

I. PINDEMONTI, *Le poesie e prose campestri con una dissertazione su i giardini inglesi e il merito in ciò dell'Italia*, Verona, Tip. Mainardi, 1817.

F. C. H. L. POUQUEVILLE, *Voyage dans la Grèce*, Parigi, 1820, 5 voll.

T. TASSO, *Rime, esposizioni dell'autore d'alcune sue rime*, Pisa, Niccolò Capurro, 1821, 2 voll.

A. DE LAMARTINE, *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*, Paris, Dondey-Dupré Père et fils, imp.-lib., 1825.

G. BERTHET, *Profughi di Parga*, in *Poesie*, Londra, stamperia R. Taylor, 1829.

G. BORGHI, *Inni*, Firenze, tipografia Borghi e compagni, 1831.

A. MAFFEI, *Studi poetici*, Milano, Per Antonio Fontana, 1831.

A. DE LAMARTINE, *Voyage en Orient*, Paris, Libraire de Charles Gosselin, 1833.

A. MAFFEI, dedica *A Francesco Hayez* premessa alla sua traduzione di T. MOORE, *Canti orientali*, Milano, Fratelli Ubicini, 1836.

A. MAFFEI, *La Pace. Scena lirica destinata ad eseguirsi sul Teatro Filodrammatico nel solenne avvenimento che la Sacra Maestà di Ferdinando I Imperatore d'Austria s'incorona Re del Regno Lombardo-Veneto*, Milano, Ubicini, 1838.

A. MANZONI, *Promessi Sposi*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1840.

F. DALL'ONGARO, *Poesie*, Trieste, H. F. Fovarger editore, 1840, 2 voll.

O. G., *Marzia degli Ubaldini. Leggenda storica (in versi)*, Bologna, 1841.

G. PRATI, *Memorie e lacrime*, Torino, Pietro Marietti Editore, 1844.

B. SESTINI, *La Pia*, Milano, Borroni-Scotti, 1848.

L. CARRER, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1854.

A. MAFFEI, *Versi editi e inediti*, Firenze, Le Monnier, 1858, 2 voll.

Gemme straniere raccolte dal cav. Andrea Maffei, Firenze, Le Monnier, 1860.

G. CARCANO, *Poesie edite ed inedite*, Firenze, Le Monnier, 1861.

- F. DE LUTTI, *Novelle e liriche*, Firenze, Le Monnier, 1862.
- M. BUONARROTI, *Le Rime*, Firenze, Le Monnier, 1863.
- G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, Livorno, Gio Batta Rossi editore, 1863.
- G. PRATI, *Opere edite ed inedite*, Milano, Casa editrice italiana di Maurizio Guidoni, 1863, 2 voll.
- A. MAFFEI, *Arte, affetti, fantasie*, Firenze, Le Monnier, 1864.
- F. DALL'ONGARO, *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Successori Le Monnier, 1866.
- A. MAFFEI, *Poesie scelte edite ed inedite*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1869.
- A. MAFFEI, *Liriche*, Firenze, Le Monnier, 1878.
- G. GIUSTI, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- G. LEOPARDI, *Le poesie*, Livorno, Franc. Vigo editore, 1869.
- U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Londra, 1833.
- B. SESTINI, *Pia de' Tolomei e le Notizie sulle Maremme toscane*, a cura di A. Bencistà, Reggello (FI), FirenzeLibri S.r.L., 2005.
- U. FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, Milano, Giovanni Silvestri, 1813.
- A. MANZONI, *Tragedie*, Torino, Einaudi, 1965.
- J. KEATS, *Urne del sogno. Le odi del 1819*, Bologna, Pendragon, 2007.
- Canti popolari mantovani*, a cura di G. Gozzi, Sornetti editore, Mantova, 2012.
- DANTE, *Commedia, Inferno*, V, XXXIII, *Purgatorio*, V, VIII.

Fonti

Gemme d'arti italiane, Milano, Ripamonti-Carpano, 14 voll., 1845-1848 e 1852-1861, <http://gemmedartitaliane.com/default.html>

Dalle *Gemme*

G. CARCANO, *L'incontro Giacobbe ed Esaù*, a. I, 1845, pp. 1-4.

P. SELVATICO, *L'apertura di una nuova osteria. Quadro ad olio di Eugenio Bosa*, a. I, 1845, pp. 15-16.

A. MAFFEI, *Ritratto di una signora*, a. I, 1845, p. 49.

J. CABIANCA, *La bagnatrice*, a. I, 1845, pp. 67-68.

G. B. BAZZONI, *Rinaldo e Armida*, a. I, 1845, pp. 173-174.

A. CAGNOLI, *Il bambino nella conchiglia*, a. I, 1845, p. 93.

L. TOCCAGNI, *Coro di frati di Sant'Efremo a Napoli. Dipinto di Vincenzo Abbati*, a. I, 1845, pp. 113-117.

A. MAFFEI, A. CAGNOLI, A. GAZZOLETTI, *Il saluto al mattino di E. Sala*, a. I, 1845, pp. 135-136.

A. MAFFEI, *Caino*, a. II, 1846, pp. 6-10.

A. CAGNOLI, *Amore vince la forza di G. Bezzuoli*, a. II, 1846, pp. 47-48.

M. SARTORIO, F. ROMANI, *La carità educatrice di A. Marini*, a. II, 1846, pp. 75-76.

P. RIPAMONTI CARCANO, P. ROTONDI, *La preghiera del mattino*, a. III, 1847, pp. 27-28.

A. MAFFEI, *Egle alla fonte*, a. III, 1847, pp. 89-91.

c., *Erminia del Tasso*, a. III, 1847, pp. 123-124.

P. M., *La Pia de' Tolomei*, a. III, 1847, p. 131.

J. CABIANCA, *Gli ultimi momenti di Torquato Tasso*, a. III, 1847, pp. 33-34.

A. MAFFEI, *Maria Teresa alla Dieta ungherese di F. Hayez*, a. III, 1847, p. 39.

A. MAFFEI, *Amore e psiche*, a. IV, 1848, pp. 17-18.

- P. RIPAMONTI CARPANO, G. BORGHI, *L'Innocenza*, a. IV, 1848, pp. 37-38.
- C. CORRENTI, *Dante al limbo*, a. IV, 1848, pp. 67-68.
- P. RIPAMONTI CARPANO, S. PRASCA, *La Malinconia di F. Hayez*, a. IV, 1848, pp. 75-77.
- E. DE MAGRI, *Dante alla tomba di Francesca da Rimini*, a. V, 1849, pp. 51-52.
- A. MAFFEI, *La Meditazione*, a. V, 1852, p. 35.
- A.A. GRUBBISSICH, *La bagnante*, a. VII, 1854, p. 53.
- G. VELUDO, *La Pia de' Tolomei*, a. VII, 1854, pp. 47-48.
- C. CAIMI, *Imelda Lambertazzi*, a. VIII, 1855, pp. 1-3.
- S. PALMA, *La sposa dei sacri cantici*, a. IX, 1856, pp. 27-29.
- A. ZAMBELLI, *Gli ultimi giorni di Eleonora d'Este*, a. X, 1857, pp. 23-24.
- C. CAIMI, *Ofelia*, a. XI, 1858, pp. 51-53.

Album. Esposizione di Belle Arti in Milano, Milano, Canadelli, 26 voll., 1834-1859.

Dagli Album

- A. MENEGHELLI, *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria*, 1831.
- G. SACCHI, *Lo Spazzacamino. Quadro a olio di Giuseppe Molteni*, 1837.
- G. SACCHI, *I lombardi alla prima Crociata*, 1837.
- C. PORRO, *Conversazione di Dante con Giotto*, 1838.
- F. GUALDO, *Malinconia*, 1838.
- P. MOLINELLI, *La Schiava nell'Harem di G. Molteni*, 1839.
- F. SALA, *Lucia Mondella quadro di Eliseo Sala*, 1843.

- G. GALLIA, *Rebecca*, quadro di Francesco Hayez, 1847.
- F. VILLANI, *La Signora di Monza*, 1847.
- I. CANTÙ, *Gli artisti italiani all'Esposizione di Londra*, 1849.
- L. TOCCAGNI, *Accusa segreta*, 1850.
- M. GATTA, *La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*, 1850.
- C. TENCA, *Il consiglio alla vendetta*, 1851.
- M. GATTA, *Le veneziane*, 1853.
- F. CAVEZZALI, G. MARCHETTI, *La sposa dei sacri cantici*, 1854.
- F. SCALFI, *La sposa de' sacri cantici*, 1854.
- A. CAJMI, *Addio a Cecilia*, 1857.
- A. CAJMI, *La conversione dell'Innominato. Quadro a olio di A. Guardassoni di Bologna*, 1858.

Altre testimonianze espositive

- F. PEZZI, *Esposizione in Brera. Il Carmagnola*, quadro di Hayez, in «Gazzetta di Milano», 237, 25 agosto 1821.
- G. SACCHI, *Le Belle Arti in Lombardia*, Milano, 1827.
- D. BIORCI, *L'arresto di Bernabò Visconti*, in *I più bei quadri di scultura e di pittura esposti a Brera*, Milano, coi Tipi di Felice Rusconi, 1829.
- I. FUMAGALLI, «Biblioteca Italiana», XIV, 1829, LV.
- G. SACCHI, *Esposizione di Belle Arti*, in «Il nuovo ricoglitore», Milano, 1829.
- A. MENEGHELLI, *La partenza dei Promessi Sposi di Michele Fanolli*, Padova, 1831.
- D. E G. SACCHI, *Belle Arti*, in «Il nuovo ricoglitore», Milano, 1832.
- D. E G. SACCHI, *Le belle arti in Milano*, Milano, Ant. Fort. Stella e figli, 1832.

- I. FUMAGALLI, *Pittura storica*, «Biblioteca Italiana», 1833.
- D. SACCHI, *Le sale di Brera*, in «Cosmorama pittorico», 39, 1835.
- C. PORRO, *Esposizione delle belle arti in Milano del settembre 1835*, «Rivista Europea», Milano, Ant. Fort. Stella e figli, 1835.
- P. GIORDANI, *Le Glorie delle Belle Arti*, Milano, Vallardi, 1837.
- P. TANZINI, *I Promessi Sposi pitture a buon fresco del professore Niccola Cianfanelli nell'I.R. Palazzo de' Pitti*, «Indicatore», aprile-maggio 1837, Firenze, 1837.
- F. PEZZI, *La Malinconia, Le Glorie delle Belle Arti*, Milano, Vallardi, 1838.
- C. TENCA, *Album. Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, in «La Fama», n. 117, venerdì 28 settembre 1838.
- L. MALVEZZI, *Le Glorie delle Belle Arti*, Milano, Vallardi, 1842.
- P. E. SELVATICO, *Sull'arte moderna in Firenze*, in «Rivista Europea», a. VI, 1843, vol. II.
- P. E. SELVATICO, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in «Rivista Europea», Milano, Tipografia-Libreria Pirotta, agosto-settembre, 1845.
- C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in «Rivista Europea», a. VIII, 1845, II.
- C. TENCA, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, in «il Crepuscolo», 1851, n. 37.
- E. ABOUT, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, Hachette, 1855.
- A. VANNUCCI, *Esposizione di Belle Arti in Torino*, in «Rivista di Firenze. Bullettino delle arti del disegno», Firenze, Tipografia di G. Mariani, 1858, anno II, vol. III.
- P. E. SELVATICO, *Le condizioni della odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nell'Esposizione nazionale seguita in Firenze nel 1861*, Padova, Tip. Antonelli, 1862.
- Elenco alfabetico degli Espositori distinti con medaglia, Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861*, vol. III, *Relazioni dei giurati classi XIII-XXIV*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1865.
- C. BLANC, *Exposition Universelle, Beaux-Arts, Sculpture*, «Le Temp», 27 agosto 1867.
- E. CHESNEAU, *Les Nations rivales dans l'art. Peinture, Sculpture*, Paris, 1868.

C. AUG. VECCHI, *Esposizione universale* in «Rivista contemporanea», Torino, A. F. Negro editore, 1868, vol. LIV, a. XVI.

F. DALL'ONGARO, *L'arte italiana a Parigi nell'Esposizione del 1867*, Firenze, Tipografia di Giovanni Polizzi e comp., 1869.

Epistolari e diari

D. SACCHI, *Miscellanea di lettere e arti*, Pavia, Bizzoni, 1830.

G. GIUSTI, *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1863, 2 voll.

G. B. NICCOLINI, *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini*, a cura di A. Vannucci, Firenze, 1866, 2 voll.

M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Firenze, Barbera, 1869, 2 voll.

F. PERA, *Ricordi e biografie livornesi*, Livorno, Francesco Vigo editore, 1877.

S. STAMPA, *Alessandro Manzoni: la sua famiglia, i suoi amici*, Milano, Hoepli, 1885, 2 voll.

F. HAYEZ, *Le mie memorie*, a cura di G. Carotti, Milano, 1890.

G. DUPRÈ, *Ricordi autobiografici*, Firenze, Le Monnier, 1893.

E. BENVENUTI, *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, in «Archivio trentino», 22, 1907.

E. FLORI, *Alessandro Manzoni e Teresa Stampa dal carteggio inedito di Donna Teresa*, Milano, Hoepli, 1930.

E. BROL, *Lettere di A. Gazzoletti a A. Maffei (1837-1866)*, Trieste, 1937.

A. MANZONI, *Scelta di Lettere*, in Id. *Tragedie*, a c. di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1965.

A. MANZONI, *Lettere*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Mondadori, 1970, vol. VII, 3 voll.

G. TOMA, *Ricordi di un orfano*, a c. di A. Vallone, Galatina, Congedo editore, 1973.

- L. CICOGNARA, *Lettere ad A. Canova*, a c. di G. Venturi, Urbino, Argalia, 1973.
- F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995.
- D. MORELLI, *Lettere a P. Villari*, Napoli, Bibliopolis, 2002.
- C. TRIVULZIO DI BELGIOJOSO, *Ricordi nell'esilio*, Pisa, edizioni Ets, 2005.

II Studi

Studi critici

- A. G. SCHEGEL, *Die Gemälde*, in «Athenaeum», II, 1799.
- G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Milano, Società Tipografica De' Classici italiani, 1809.
- G. GALILEO, *Considerazioni al Tasso*, citato in *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, Pisa, Niccolò Capurro, 1826, vol. XV; 1828, vol. XXIII; 1830, vol. XXV.
- N. TOMMASEO, *I prigionieri di Pizzighettone. Romanzo storico del secolo XVI. Dell'autore della Sibilla Odaleta e della Fidanzata Ligure*, vol. III, Milano, presso A.F. Stella e figli, 1829, in «Antologia», t. XXXVII, marzo 1830.
- C. CANTÙ, *Vitale Sala*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani*, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1835, vol. II.
- I. CANTÙ, *Recensione a Elvira di Lorenzo Ercolani*, in «La Fama», I, 101, 1836.
- G. DEFENDI, *La vittoria di Giulio Cesare sugli Elvezi: Pittura a fresco di De Min nella Sala del Palazzo del Nobile Comm. Gera di Conegliano*, Milano, 1838.
- I. FUMAGALLI, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, in «Biblioteca Italiana», tomo XCI, luglio-settembre 1838, pp. 99-119.
- F. ALIZERI, «L'Espero», II, 27 agosto 1842, 39, pp. 155-156.

- G. MAZZINI, *Un Italiano*, prefazione a *La Commedia di Dante Alighieri, illustrata da Ugo Foscolo*, Pietro Rolandi, Londra, 1842, vol. I.
- P. E. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno in Italia*, Padova, Pensieri, 1842.
- C. D'ARCO, *Delle Gemme d'arti italiane pubblicato in Milano al 1844 dal sig. Paolo Ripamonti Carpano e di alcuni pensieri sullo stato presente delle arti che ne conseguirono. Memoria terza*, Mantova, Negretti, 1845.
- G. ROVANI, *Rivista artistica. Vincenzo Vela scultore*, in «Lo spettatore industriale», 1846, II.
- J.J. AMPERE, *Voyage Dantesque*, in *La Grèce, Rome et Dante: étude littéraires d'après nature*, Parigi, Didier, 1850.
- G. VASARI, *Le Vite*, Trieste, Sezione letterario artistica del Lloyd austriaco, 1862.
- C. PAVESI, «Giornale del Centenario di Dante Alighieri», n. 46, 10 maggio 1865.
- C. BOITO, *Gli artisti italiani contemporanei. G. Bertini pittor milanese*. Estratto de «il Politecnico parte letteraria», Milano, 1866, pp. 4-8.
- P. VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze, Tip. Cavour, 1868.
- F. DALL'ONGARO, *Scritti d'arte*, Milano, Hoepli, 1873.
- G. ROVANI, *Le tre arti*, Milano, Treves, 1874, 2 voll.
- C. MAGENTA, *Monsignore Luigi Tosi e Alessandro Manzoni*, Pavia, Bizzoni Eredi editrice, 1876.
- C. BOITO, *Scultura e Pittura d'oggi*, Torino, Fratelli Bocca, 1877.
- F. RICIFARI, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di Giuseppe Mazzini*, Catania, Tip. Sicula, 1896.
- G. CAROTTI, *Artisti contemporanei, Giuseppe Bertini*, «Emporium», IX, 1899.
- A. BASSERMANN, *Orme di Dante in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1902.
- D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1915.
- H. PRIOR, *Quelques documents inédits relatifs à Alessandro Manzoni et à Massimo D'Azeglio*, Milano, Allegretti, 1915.

G. MAZZINI, *Dante*, in *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini, Tip. Paolo Galeati, Imola, 1919, vol. XXIX.

F. DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura: lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848*, a c. di B. Croce, Bari, Laterza, 1926, vol. II.

Una stamperia milanese (sec. XVIII- sec. XX), coi tipi e a cura della Ditta tip. Ed. Libr. L. di G. Pirola, Milano, 1928.

A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei Promessi Sposi*, in «Pegaso», I, 1930.

G. MAZZINI, *Scritti di letteratura e di arte*, a c. di G. Rispoli, Firenze, Vallecchi, 1931.

R. BARBIERA, *Ideali e caratteri del risorgimento*, Milano, Garzanti, 1940.

E. BASSI, *La R. accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941.

M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», 9, settembre, 1950, pp. 7-20.

U. NEBBIA, *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, Milano, E. Bestetti-editore d'arte, 1953.

G. C. ARGAN, *Il Tasso e le arti figurative*, in *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati editore, 1954, pp. 209-226.

S. PELLICO, «*Storia di Venezia*» di Darru, in *Il conciliatore foglio scientifico-letterario*, a c. di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1954, num. 102 del 22 agosto 1819 e num. 106 del 5 settembre 1819, vol. III, pp. 218-227, 278-287.

Bollettino d'arte, Roma, La Libreria dello Stato, 1955.

U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Edizione nazionale delle opere*, vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 559-618.

F. ABBIATI, *G. Verdi*, Milano, Ricordi, 1959.

V. HUGO, *Preface de Cromwell*, in *Théâtre complet*, tomo I, Parigi, 1963.

R. CAUSA, *Napoletani dell'800*, Napoli, Montanino, 1966.

V. SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi, N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, vol. VII, pp. 961-1060.

T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1969.

- E. SPALLETTI, *Note su alcuni inediti di Giovanni Duprè*, in «Paragone», Firenze, settembre 1972.
- S. PINTO, *Romanticismo storico*, Firenze, Centro Di, 1974.
- M. H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- O. MACRÌ, *Semantica e metrica dei "Sepolcri" del Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978.
- G. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in C. DE SETA, *Storia d'Italia, Annali, V, Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982.
- R. BARBIELLINI AMIDI, A. ENGLER, L. MOCHI ONORI, *Raphael Urbino: Il mito della fornarina*, Milano, Electa, 1983.
- M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, La goliardica editrice universitaria, 1984.
- P. BAROCCHI, *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medioevo 1840-65*, Firenze, Spes, 1985.
- U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.
- F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?: vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985.
- G. PETROCCHI, *Manzoni e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Verona, Olschki, 1988, vol. 208, parte 1.
- A. QUAGLIO, *Pia dei Tolomei: le parole e i silenzi*, in *La Commedia*, a c. di F. Pasquini e A. Quaglio, *Purgatorio*, Milano, Garzanti, 1988.
- E. SPALLETTI, *Qualche riflessione sugli inizi romantici di Giuseppe Bezzuoli*, «Artista», Firenze, Le Lettere, 1989, 1, pp. 140-151.
- A. R. PELLEGRINI, *L'immagine di Pia Tolomei nell'Ottocento: Podesti, Sala, D.G. Rossetti*, Museo bresciano 1991-1993, pp. 147-150.
- G. APPOLONIA, *Giuditta Pasta gloria del belcanto*, Torino, EDA, 1997.
- P. L. ALBINI, *Pia de Tolomei: amore e morte nella Maremma medievale*, Talentano (VT), Scipioni, 1997.
- L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, 1997.

- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Bologna, Rizzoli, 1998.
- F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998.
- C. TENCA, *Scritti d'arte (1838-1859)*, a cura di A. Cotiglioni, Bologna, 1998.
- G. GORGONE, *Il salotto delle caricature*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1999.
- T. LEATI, *Le "Gemme d'arti italiane"*, tesi di laurea in DAMS, Università degli studi di Bologna, a/a 1999/2000.
- Athenaeum (1798-1800)*, a c. di G. Cusatelli, E. Agazzi e D. Mazza, Milano, Sansoni, 2000.
- S. BIETOLETTI, M. DANTINI, *L'Ottocento italiano: la storia, gli artisti, le opere*, Milano, Giunti, 2001.
- M. SPECCHIO, *Prefazione* a R. M. RILKE, *Lettere su Cézanne*, Firenze-Antella, Passigli Editori, 2001.
- F. JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002.
- F. SALVADORI, *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, Electa, Milano, 2004.
- M. FUMAROLI, *Le api e i ragni*, Milano, Adelphi, 2005.
- D. BONANONE, *Fotografia e appunti di viaggio: L'Egitto di Maxime du Camp e Gustave Flaubert*, Roma, 2007.
- R. CIOFFI, A. ROVETTA, *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 2007.
- F. MAZZOCCA, *La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale*, in A. M. BANTI, P. GINSBORG, *Storia d'Italia, Annali, XXII, Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 721-743.
- M. GARDONIO, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): aspettative, successi e delusioni*, tesi di dottorato in Storia dell'arte contemporanea, Università degli studi di Trieste, a.a. 2007/2008.
- A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte italiana*, Milano, Electa, 2009, vol. I, *Dai neoclassici ai puristi*.
- A. FORCELLINO, *Raffaello: una via felice*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

L. BAGNARA, *Quando Hayez dipingeva Maria Stuarda al patibolo*, «La Casana», 52, 2010, 1, pp. 18-21.

L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

M. DE STAËL, *Corinna o l'Italia*, Mondadori, Milano, 2010.

C. BORRELLI, *Su Tasso e il tassismo tra Cinquecento e Ottocento*, Napoli, L'Orientale, 2011.

B. ROSSI, *I sentieri dell'acqua. Il rabdomante*, Lecce, youcanprint, 2012.

Cataloghi d'arte

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

M. CALDERINI, *Vincenzo Vela*, Torino, Celanza, 1920.

G. PALUDETTI, *Giovanni De Min 1786-1859*, Udine, Del Bianco, 1959.

V. GUZZI, *Il ritratto nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1967.

C. CASTELLANETA, S. CORADESCHI, *L'opera completa di Hayez*, Milano, Rizzoli, 1971.

Dante e l'arte romantica, Rizzoli, Milano, 1981.

S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana, dal Cinquecento all'Ottocento. Settecento e Ottocento*, Torino, 1982, vol. II, p. 1023.

M. C. GOZZOLI, F. MAZZOCCA, *Hayez*, Milano, Electa, 1983.

C. SISI, E. SPALLETTI, *Raffaello: elementi di un mito*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1984.

Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative, a c. di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa, 1985.

S. MARINELLI, *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà del Novecento*, Verona, Banca popolare di Verona, 1986.

- L'Ottocento di Andrea Maffei*, Riva del Garda, Museo Civico, 1987.
- C. SISI, *Romanzi e pittura di storia. Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, Firenze, Polistampa, 1988.
- G. LORENZELLI, R. MANGILI, *Giuseppe Diotti: nell'accademia tra neoclassicismo e romanticismo storico*, Milano, Mazzotta, 1991.
- M. F. APOLLONI, *Ingres*, Firenze, Giunti, 1994.
- F. MAZZOCCA, *Hayez, catalogo ragionato*, Milano, Motta editore, 1994.
- D. PIZZAGALLI, *Bernabò Visconti*, Milano, Rusconi, 1994.
- A. CAMPITELLI, *Podesti e la committenza Torlonia*, in *Francesco Podesti*, a cura di M. Polverari, Milano, Electa, 1996.
- H. HOHL, W. BUSCH, *Philipp Otto Runge and Caspar David Friedrich: The Passage of Time*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1996.
- G. AGOSTINI, A. EMILIANI, G. VENTURI, *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto*, Venezia, Marsilio, 1997.
- F. MAZZOCCA, F. DELLA PERUTA, *Dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, Milano, Skira, 1998.
- D. S. PEPPER, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara, Istituto geografico de Agostini, 1998.
- C. SISI, *L'Ottocento. Storia delle arti in Toscana*, Firenze, EDIFIR, 1999
- G. VENTURI, *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olshki, 1999.
- F. DURANTI, F. MAZZOCCA, *Molteni e il ritratto nella Milano romantica*, Milano, Electa, 2000.
- M. A. GIUSTI, *Montecatini città giardino delle terme*, Milano, Skira, 2001.
- G. GODI, C. SISI, *La tempesta del mio cor: il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Milano, Mazzotta, 2001.
- S. REBORA, *Eliseo Sala, un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica 1813-1879*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana editoriale, 2001.
- Museo Vela. Le collezioni*, Lugano, Cornè Banca, 2002.
- F. GOZZI, *Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi. Le incisioni*, San Giovanni in Persiceto, Comune di San Giovanni in Persiceto, 2002.

F. MAZZOCCA, *Giuseppe Molteni. Il ritrattista mondano e il pittore della vita del popolo*, in *L'ideale classico, arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Vicenza, Neri Pozza, 2002.

E. SPALLETTI, *Giovanni Duprè*, Milano, Electa, 2002.

M. G. BERNARDINI, *Van Dyck - Riflessi italiani*, Milano, Skira, 2004.

G. BELLI, A. TIDDIA, *Il secolo dell'impero*, Milano, Skira, 2004.

M. HANSMANN, H. SEIDEL, *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2005.

F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca di Via Senato editore, 2006.

F. MAZZOCCA, *Canova e il neoclassicismo*, Milano, il Sole 24 ore, 2008.

C. SISI, *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, Milano, Electa, 2006, 3 voll.

M. V. CLARINI MARELLI, F. MAZZOCCA, C. SISI, *Ottocento. Da Canova al Quarto stato*, Milano, Skira, 2008.

Giovanni De Min. Il grande frescante dell'Ottocento, a c. di A. Cesareo, Castelfranco Veneto, Artegrafic, 2009.

Felice Schiavoni, Silvio Bagnini, Un pittore e un architetto alla corte degli zar, Milano, Skira, 2009.

M. TITTONI, *Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo*, Roma, Museo di Roma, 2010.

F. MAZZOCCA, *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, Ginevra-Milano, Skira, 2011.

E. QUERCI, *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Allemandi, Torino, 2011.

E. ANGIOLI, A. VILLARI, *Incanti di terre lontane. Hayez-Fontanesi*, Milano, Silvana editoriale, 2012.

Studi sull'ecfrasi

G. E. LESSING, *Laocoonte*, Sansoni, Firenze, 1954.

E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961.

- R. W. LEE, *Poetry into painting: Tasso and art*, Middlebury College, 1970
- R. W. LEE, *Ut pictura poesis*, trad. it. a cura di C. Blasi Foglietti, Firenze, Sansoni, 1974.
- E. PANOFSKY, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.
- G. MOSES, "*Care Gemelle d'un Parto Nate*": *Marino's Picta Poesis*, Chicago and London, The Johns Hopkins University Press, 1985.
- M. RIFFATERRE, *Prosopopea*, Yale French Studies, 69, 1985, pp. 107-123.
- J. HOLLANDER, *The Gazer's Spirit: Poem Speaking to Silent Works of Art*, Chicago and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- M. KRIEGER, J. KRIEGER, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- J. A. W. HEFFERNAN, *Museum of words: the Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.
- A.S. BECKER, *The Schield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lauham, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 1995.
- M. SMITH, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995.
- T. YACOBI, *Verbal Frames and Ekphrastic Figuration*, in *Interart Poetics. Essays on the interrelations of the Arts and Media*, ed. Ulla-Brita Lagerroth, Hans Lund and Erik Hedding, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 35-46.
- V. ROBILLARD, *In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)*, in *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel, Amsterdam VU University Press, 1998, pp. 53-72.
- C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- M. COMETA, *Parole che dipingono*, Milano, Melteni, 2004.
- C. CORTI, *Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento*, in B. Tottosy, *Lea*, Roma, Carocci, 2004, pp. 84-100.
- G. VENTURI, M. FARNETTI., *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004, 2 voll.

P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

F. MAZZARA, *Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ékphrasis*, in *Intermedialità ed Ekphrasis nel Preraffaellismo: Il caso Rossetti*, tesi di dottorato in Letteratura Italiana, Università degli studi di Napoli, 2007.

G. DIDI-HUBERMAN, *La pittura incarnata: saggio sull'immagine vivente*, Milano, Il saggiatore, 2008.

A. CASADEI, *Poetiche della creatività*, Milano, Mondadori, 2011.

Indice delle tavole

Cap. I

Tav. n. I, Felice Schiavoni, *Raffaello Sanzio che fa il ritratto alla Fornarina*.

Tav. n. II, Eliseo Sala, *Il saluto al mattino*.

Tav. n. III, Vincenzo Vela, *La preghiera del mattino*.

Tav. n. IV, Lorenzo Bartolini, *La Fiducia in Dio*.

Tav. n. V, Francesco Hayez, *Accusa segreta*.

Tav. n. VI, Francesco Hayez, , *La vendetta di una rivale o Le veneziane*.

Tav. n. VII, Francesco Hayez, *Il consiglio alla vendetta*.

Tav. n. VIII, Anonimo, *Mascherone*.

Tav. n. IX, Francesco Hayez, *Ecce Homo*.

Tav. n. X, Giuseppe Molteni, *Lo Spazzacamino*.

Tav. n. XI, Antoon van Dyck, *Autoritratto*.

Tav. n. XII, Vincenzo Vela, *Flora*.

Tav. XIII, Francesco Hayez, *La bagnatrice*.

Tav. n. XIV, Innocenzo Fraccaroli, *Achille ferito*.

Tav. n. XV, Cincinnato Baruzzi, *La sposa dei sacri cantici*.

- Tav. n. XVI, Francesco Hayez, *La riconciliazione tra Esaù e Giacobbe*.
Tav. n. XVII, Vitale Sala, *L'arresto di Bernabò Visconti*.
Tav. n. XVIII, Eugenio Agneni, *Le ombre dei grandi uomini fiorentini che protestano contro il dominio straniero*.

Cap. II

- Tav. n. XIX, Francesco Hayez, *Un pensiero malinconico*.
Tav. n. XX, Mauro Gandolfi, *La visione di Santa Cecilia*.
Tav. n. XXI, Francesco De Min, *La vittoria di Giulio Cesare sugli Elvezi*.
Tav. n. XXII, Enrico Scuri, *La danza dei morti*.
Tav. n. XXIII, Giuseppe Bezzuoli, *Amore vince la forza*.
Tav. n. XXIV, Friedrich von Amerling, *L'assopita*.
Tav. n. XXV, Anonimo, *Giuditta Pasta*.
Tav. n. XXVI, Antonio Marini, *La carità educatrice*.
Tav. n. XXVII, Francesco Hayez, *Maria Teresa alla dieta ungherese*.
Tav. n. XXVIII, Vincenzo Vela, *La speranza*.
Tav. n. XXIX, Giuseppe Molteni, *Schiava dell'Harem*.
Tav. n. XXX, Filippo Caetani, *Caricatura di Tommaso Corsini*.
Tav. n. XXXI, Francesco Hayez, *Autoritratto con Giuseppe Molteni, Tommaso Grossi, Giovanni Migliora e Pelagio Palagi*.
Tav. n. XXXII, Bottega di Giotto, *Ritratto di Dante*.
Tav. n. XXXIII, Giuseppe Bertini, *Il trionfo di Dante*.
Tav. n. XXXIV, Francesco Hayez, *Rebecca*.
Tav. n. XXXV, Giovanni Duprè, *L'Innocenza*.
Tav. n. XXXVI, Emilio Santarelli, *Pregiera dell'Innocenza*.
Tav. n. XXXVII, Gaetano Motelli, *La sposa dei sacri cantici*.
Tav. n. XXXVIII, Guido Reni, *Madonna addolorata*.
Tav. n. XXXIX, Luigi Sacco, *Ritratto di Francesca, Vincenzo e Maria de' Lutti*.
Tav. n. XL, Giuseppe Sogni, *Ritratto di una signora*.
Tav. n. XLI, Francesco Hayez, *Ritratto della cantante Matilde Juva Branca*.

- Tav. n. XLII, Francesco Hayez, *Ritratto di Cristina Barbiano di Belgiojoso Trivulzio*.
- Tav. n. XLIII, Francesco Hayez, *Maria Stuarda condotta al patibolo*.
- Tav. n. XLIV, Natale Schiavoni, *Natività*.
- Tav. n. XLV, Nunzio Morello, *Paride sedente*.
- Tav. n. XLVI, Vincenzo Vela, *La Desolazione*.
- Tav. n. XLVII, Giovanni Duprè, *Pietà*.
- Tav. n. XLVIII, Luigi Ferrari, *La Malinconia*.
- Tav. n. XLIX, Francesco Hayez, *La Meditazione*.
- Tav. n. L, Vincenzo Vela, *Spartaco*.
- Tav. n. LI, Giuseppe Molteni, *Il bambino nella conchiglia*.
- Tav. n. LII, Giuseppe Bertini, *Ofelia*.
- Tav. n. LIII, Francesco Hayez, *Imelda Lambertazzi*.
- Tav. n. LIV, Francesco Hayez, *Pietro l'Eremita che cavalcando una bianca mula col Crocifisso in mano e scorrendo le città e le borgate predica la crociata*.
- Tav. n. LV, Francesco Hayez, *L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari*.

Cap. III

- Tav. n. LVI, Francesco Scaramuzza, *La bocca mi baciò tutto tremante*.
- Tav. n. LVII, Michelangelo Grigoletti, *Paolo e Francesca*.
- Tav. n. LVIII, Clemente Alberi, *Paolo e Francesca da Rimini sorpresi da Gianciotto*.
- Tav. n. LIX, Vitale Sala, *Dante incontra Paolo e Francesca*.
- Tav. n. LX, Giuseppe Frascheri, *Francesca da Rimini*.
- Tav. n. LXI, Dante Gabriele Rossetti, *Paolo e Francesca da Rimini*.
- Tav. n. LXII, Giuseppe Diotti, *Il Conte Ugolino*.
- Tav. n. LXIII, Giacinto Massola, *Il Conte Ugolino*.
- Tav. n. LXIV, Francesco Scaramuzza, *Il conte Ugolino*.
- Tav. n. LXV, Eliseo Sala, *La Pia de' Tolomei*.
- Tav. n. LXVI, Pompeo Molmenti, *La Pia de' Tolomei*.
- Tav. n. LXVII, Stefano Ussi, *La Pia de' Tolomei*.
- Tav. n. LXVIII, Pio Fedi, *Nello con la Pia*.

- Tav. n. LXIX, Giacinto Massola, *Ricordati di me che son la Pia*.
- Tav. n. LXX, Domenico Morelli, *Dante e Virgilio nel Purgatorio*.
- Tav. n. LXXI, Domenico Morelli, *La barca della vita*.
- Tav. n. LXXII, Domenico Petarlini, *Dante in esilio*.
- Tav. n. LXXIII, Giovanni Mochi, *Dante presenta Giotto a Guido da Ravenna*.
- Tav. n. LXXIV, Giovanni Servi, *Dante alla tomba di Francesca da Rimini*.
- Tav. n. LXXV, Nicola Consoni, *Dante al limbo*.
- Tav. n. LXXVI, Francesco Hayez, *Il Conte di Carmagnola mentre sta per essere condotto al supplizio, raccomanda la sua famiglia all'amico Gonzaga*.
- Tav. n. LXXVII, Giuseppe Molteni, *Ritratto di Alessandro Manzoni*.
- Tav. n. LXXVIII, Francesco Hayez, *Ritratto di Alessandro Manzoni*.
- Tav. n. LXXIX, Roberto Focosi, *Incontro tra Don Abbondio e i bravi*.
- Tav. n. LXXX, Gallo Gallina, *Incontro tra Don Abbondio e i bravi*.
- Tav. n. LXXXI, Roberto Focosi, *Renzo all'osteria della luna piena*.
- Tav. n. LXXXII, Gallo Gallina, *Renzo all'osteria della luna piena*.
- Tav. n. LXXXIII, Francesco Gonin, *Lucia*.
- Tav. n. LXXXIV, Eliseo Sala, *Lucia Mondella*.
- Tav. n. LXXXV, Nicola Cianfanelli, *Lucia ai piedi dell'Innominato*.
- Tav. n. LXXXVI, Michele Fanolli, *La partenza dei Promessi Sposi*.
- Tav. n. LXXXVII, Luigi Bianchi, *Addio monti sorgenti*.
- Tav. n. LXXXVIII, Francesco Hayez, *Ritratto dell'Innominato*.
- Tav. n. LXXXIX, Andrea Gastaldi, *L'Innominato*.
- Tav. n. XC, Alessandro Guardassoni, *La conversione dell'Innominato*.
- Tav. n. XCI, Giuseppe Molteni, *La Signora di Monza*.
- Tav. n. XCII, Carlo Barbiano di Belgioioso, *Addio a Cecilia o Scendeva dalla soglia*.
- Tav. n. XCIII, Nicola Cianfanelli, *Storie dai Promessi Sposi. Il perdono di Lodovico (Frate Cristoforo)*.
- Tav. n. XCIV, Francesco Podesti, *Il Tasso legge il suo poema alla presenza del Duca Alfonso d'Este e della sua corte*.
- Tav. n. XCV, Beniamino de Francesco, *Torquato Tasso in Sorrento. Veduta a chiaro di luna*.
- Tav. n. XCVI, Giuseppe Mancinelli, *Tasso presentato a Clemente VIII*.
- Tav. n. XCVII, Filippo Palizzi, *L'incontro di Torquato Tasso e Marco Sciarra*.

Tav. n. XCVIII, Giuseppe Bertini, *Gli ultimi momenti di Torquato Tasso*.
Tav. n. XCIX, Eliseo Sala, *Gli ultimi giorni di Eleonora d'Este*.
Tav. n. C, Vittorio Fagnani, *Tasso a Sorrento*.
Tav. n. CI, Francesco Hayez, *Rinaldo e Armida*.
Tav. n. CII, Giuseppe Mazzola, *Rinaldo e Armida*.
Tav. n. CIII, Mauro Conconi, *Rinaldo e Armida*.
Tav. n. CIV, Michelangelo Grigoletti, *Tancredi visita la salma di Clorinda*.
Tav. n. CV, Giovanni Antonio Baruffaldi, *Tancredi battezza Clorinda*.
Tav. n. CVI, Michelangelo Grigoletti, *Erminia assistita da Vafrinio fascia le ferite a Tancredi*.
Tav. n. CVII, Michelangelo Grigoletti, *Erminia che alla vista dell'esangue Tancredi precipita di sella*.
Tav. n. CVIII, Benedetto Servolini, *Erminia del Tasso*.
Tav. n. CIX, Gioacchino Toma, *Erminia tra i pastori*.
Tav. n. CX, Francesco Scaramuzza, *Silvia soccorre Aminta*.
Tav. n. CXI, Giovanni Carnovali detto il Piccio, *Morte di Aminta*.
Tav. n. CXII, Giuseppe Bisi, *I Lombardi alla prima Crociata*.
Tav. n. CXIII, Francesco Hayez, *La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*.
Tav. n. CXIV, Francesco Hayez, *Bice ritrovata da Marco Visconti nel sotterraneo del suo castello di Rosate*.
Tav. n. CXV, Francesco Hayez, *La congiura dei Lampugnani o La congiura di Cola Montano*.
Tav. n. CXVI, Francesco Hayez, *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria*.
Tav. n. CXVII, Giuseppe Diotti, *Il giuramento di Pontida*.
Tav. n. CXVIII, Francesco Hayez, *Valenza Gradenigo davanti agli Inquisitori*.
Tav. n. CXIX, Isacco Gioacchino Levi, *Madonna Cia degli Ubaldini*.
Tav. n. CXX, Giovanni Duprè, *Caino*.
Tav. n. CXXI, Giovanni Pandiani, *Egle alla fonte*.
Tav. n. CXXII, Giovanni Maria Benzoni, *Amore e Psiche*.

La scelta di inserire in alcuni casi un'incisione è dovuta alle seguenti ragioni: l'impossibilità di reperire un'immagine migliore perché il manufatto artistico è disperso o è andato distrutto e il rispetto del legame fra l'incisione (talvolta diversa dall'opera) e il testo stabilito dai curatori delle Gemme e degli *Album*.