

Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale

Orietta Rossi Pinelli



L'Italia umbertina fu un immenso cantiere edilizio. Monumenti, ministeri, sedi di provincia, sedi di regione, uffici postali, stazioni ferroviarie, banche, scuole, tribunali, biblioteche, teatri, e ancora quelle strade coperte in ferro e vetro, occupate da uffici, negozi, luoghi di ritrovo, che venivano chiamate "gallerie". Questi i tanti, nuovi, luoghi pubblici che per alcuni decenni, alla fine del XIX secolo, hanno trasformato il volto di Roma e di quasi tutti i capoluoghi di regione. Un fermento edilizio in parte finalizzato alla celebrazione del nuovo Stato unitario, in parte alla creazione degli spazi necessari al funzionamento degli apparati di governo.

Nel decoro esterno, la maggior parte di quegli edifici risenti di una consolidata cultura "eclettica", fortemente segnata da simpatie neorinascimentali. La predilezione evidente per i modelli figurativi di Quattro e Cinquecento portò con sé anche la "riscoperta" della pittura parietale per la decorazione degli interni. Tornarono così di moda la tecnica dell'affresco, della pittura a tempera, dell'encausto. Le pareti e i "cieli" dipinti costituirono, in questi ultimi decenni del secolo, le "pagine" predilette della committenza pubblica e privata per esibire la propria grandezza, per celebrare le proprie gesta, per trasmettere i valori etici su cui il nuovo organismo statale voleva procedere.

Un recupero, questo, che travalicava di gran lunga i confini italiani: se ne erano avvertiti, in Germania, sintomi precoci già nei primi decenni del secolo, nelle grandi commissioni promosse da Ludwig I di Baviera a Monaco. Poi, a partire dagli anni Settanta, proprio in sintonia con quanto avveniva in Italia, le pitture murali erano dilagate sulle pareti interne dei palazzi pubblici di Berlino, capitale del nuovo Stato tedesco. Si pensi ad Anton von Werner, con *La proclamazione dell'Impero nella Galleria degli Specchi a Versailles il 18 gennaio 1871*, e ancora a *L'inaugurazione del Reichstag al Castello di Berlino il 25 giugno 1888*, oppure *Il Congresso di Berlino nel 1878*. Ma anche a Parigi, a partire dagli anni Quaranta e fino alla fine del secolo, le pitture murali ebbero enorme successo di pubblico, soprattutto in episodi di grandi dimensioni, come le vaste decorazioni del Louvre, del Lussemburgo, dell'École des Beaux-Arts, dei tanti edifici delle *mairies*. A Londra, i cicli decorativi a soggetto storico raggiunsero uguali consensi, sia nel Parlamento che nelle molteplici pitture celebrative dei fasti dell'età vittoriana.

Una cultura bifronte, quella ufficiale della seconda metà del secolo. Da un lato ancora convinta portatrice di connotati nazionali: nel 1888 A. Venturi esaltava Cesare Maccari per aver saputo rintracciare nel suo "popolo romano ciò che Alma Tadema nei suoi Sassoni non ritrova"¹⁴ e, ancora prima, Giuseppe Verdi si era appellato a Morelli come all'artefice di un'arte nazionale "arte non forestiera, ma nostra, e dell'epoca nostra"¹⁵. Dall'altro, strutturata su caratteri comuni, riconoscibili in tutta Europa, che la rendono, a mio parere, identificabili come cultura di Stato e cultura per le masse. Al di là delle singole personalissime cifre stilistiche, infatti, stava — da parte degli artisti — una convinta accettazione del dovere dell'informazione visiva. Un' "informazione" che trovava corpo attraverso una meticolosa registrazione dei luoghi, delle luci, dei volti, dei costumi, degli oggetti, studiati quasi sempre dal vero e ricomposti sia attraverso l'uso tradizionale dei sistemi prospettici che in base all'analisi dello spazio rivelato dalla fotografia. Tecnica, scienza e documentazione costituivano, d'altra parte, il nucleo di quella immanente cultura positivista attraverso cui la "classe dei colti" europea tentava di realizzare un processo di unificazione teorica, metodologica, linguistica, pari solo a quanto intrapreso, un secolo prima, dagli illuministi¹⁶.

Ma, accanto a quella ossessiva ricerca documentaristica, pressoché nessun artista legato alla cultura ufficiale rinnegava l'idealismo estetico che prendeva a modello di riferimento il Rinascimento italiano come momento di sintesi cui affidare la transustanziazione in "arte" del troppo meccanico atto mimetico.

Una cultura figurativa, questa, destinata all'egemonia fino alla fine del secolo, non identificabile *tout court* con la cultura accademica: valorizzata da un consistente settore di critici, ma oggetto di attacchi furibondi da parte di — inizialmente minuscole, poi sempre più agguerrite e nutrite — frange di oppositori che, allo scadere del secolo, avrebbero rapidamente sopraffatto perfino la memoria e la comprensione di quella cultura. Tanto categorica, infatti, fu a posteriori la sua dannazione, da richiamare alla mente uno dei quesiti fondamentali posti da Foucault in *Le mots et les choses*: "A quale evento o a quale legge obbediscono quelle mutazioni che fanno sì che all'improvviso le cose non siano più percepite, descritte, enunciate, caratterizzate, classificate e sapute allo stesso modo...?". A quale evento? È verosimile che, al fondo dei successi e dei fallimenti di quella che continuiamo a definire come cultura ufficiale e di quel clamoroso passaggio di "poteri", vi dovrebbe essere un identico nodo: il sentimento della modernità, che impegnò tutti i fronti della cultura e del pensiero ottocentesco e le contraddittorie reazioni che ne scaturirono. Che cosa contenevano di tanto dirimente quelle poche lettere alfabetiche che componevano la parola moderno? Marx ne ha dato una definizione adamantina, sintetizzando il senso di apocalittica caduta di ogni certezza provocata dalla troppo rapida trasformazione dei mezzi di produzione, degli *status* sociali, delle fedi, delle identità. "Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria" scriveva Marx nel 1848. "È profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria reale condizione e i propri rapporti con i loro simili"¹⁷. E qui stava il punto. Quali risposte dare a questo incombente senso di precarietà? Potevano, onestamente, desiderare — gli uomini — di affrontare e prendere atto di tanto improvviso sconquasso? Andava assecondato o contrastato quel nuovo, immanente stato di instabilità? Una parte della cultura, quella più consapevole dei mutamenti, si entusiasma per le evidenti potenzialità che il "moderno" portava con sé: un'altra, prudente e sospettosa, elaborò strumenti atti a governare (senza per altro rinnegare) e a piegare quegli elementi di novità che il mondo moderno offriva con sempre più incalzante accelerazione. C'era, insomma, chi, nel tentativo di dare un senso propositivo e provvidenziale al moderno, andava elaborando strategie per ancorare i nuovi "valori" allo zoccolo stabile delle tradizioni. La rappresentazione artistica era stata una sorta di sismografo delle tante possibili accettazioni del senso della modernità, ma in particolare, per quanto concerne il partito di chi perseguiva innanzitutto l'esigenza di ordine, aveva saputo garantire un efficientissimo circuito chiuso di produzione e fruizione di modelli tranquillizzanti. L'artista doveva operare, in questo ambito, perché nulla fosse lasciato all'immaginazione o all'intuito, ma — al contrario — ogni soggetto fosse riconoscibile da parte di chiunque e chiunque potesse dire in buona fede: so di che si tratta, c'ero anch'io, riconosco i protagonisti¹⁸.

La cultura italiana di Stato, gravata dalla consapevolezza di non poter poggiare su una tradizione consolidata, trovò nelle radici cattoliche e umanistiche i due punti saldi in cui ciascuno avrebbe potuto riconoscersi. Già nella prima metà del secolo Manzoni aveva indicato alcune semplici coordinate culturali entro cui muoversi verso l'unità politica.

ponendo le basi per una coesione ideologica che ne avrebbe attutito il contraccolpo. La sua interpretazione della storia in termini innovativi e tranquillizzanti offriva una chiave per attraversare le inquietudini del mondo moderno e ricondurlo sotto le ali della Provvidenza. La storia era per Manzoni permeata di riflessi umani e di accadimenti quotidiani: il mondo degli umili acquistava una presenza paradigmatica e si contrapponeva al mondo tragico dei potenti come luogo della speranza, del riscatto, del manifestarsi, appunto, della Provvidenza. Anche i grandi eventi venivano illuminati da una luce radente che metteva in risalto le piccole virtù, l'espressione dei sentimenti privati, i toni sommessi. La sintonia tra Manzoni e il proprio tempo, che sembra proprio una parabola atta a convalidare il concetto di "genio" definito da Kubler¹², si manifestava nella generalizzata speranza che la "rivoluzione" necessaria a realizzare lo stato unitario lasciasse, in realtà, immutata la società vestendo semplicemente di italiano gli italiani¹³.

Ma è pur vero che, con la raggiunta unità, nel 1861, era emerso, d'improvviso e per alcuni minacciosamente, quel "grigio diluvio democratico odierno che molte belle cose e rare sommerse miseramente", come lamentava Gabriele d'Annunzio dalle pagine de *Il piacere*¹⁴. Trovare un linguaggio comune che superasse la varietà dei "dialetti" reali e metaforici, che aiutasse quindi a costruire un'unità effettiva era divenuta una delle esigenze più urgenti. Ecco quindi l'altro grande problema che la cultura tutta si trovava a dover risolvere anche sul piano figurativo, l'unità degli stili, un'arte italiana¹⁵. Un obiettivo non semplice quello di popolarizzare e sacralizzare, allo stesso tempo, l'opera d'arte. Accademie, musei, teatri, editoria, stampa periodica, premiazioni, pubbliche acquisizioni promozionali¹⁶, tutti furono coinvolti verso il conseguimento di questo obiettivo.

Non è possibile decifrare il senso stesso di quella vasta produzione figurativa legata alla committenza statale, esibita lungo le pareti dei luoghi destinati al pubblico, senza tener conto dell'identità di quel pubblico. La maggioranza dei destinatari si affacciava, per la prima volta, al consumo delle immagini, della musica, della letteratura: si trattava — quindi — di un pubblico di recente, e spesso modesto¹⁷, alfabetizzazione, che occupava la miriade di nuovi posti amministrativi, che reggeva la struttura burocratica capillare dello Stato di nuova costruzione. Un pubblico che esigeva al tempo stesso un linguaggio popolare e nazionale. Due caratteri su cui aveva — a sua volta — insistito proprio Manzoni sostenendo un indirizzo antielitario della cultura.

Per le arti figurative il processo di unificazione linguistica fu, se possibile, molto più spinoso e difficile da perseguire di quello della letteratura: i dibattiti e le speranze si susseguirono incalzanti¹⁸ fino a che qualcuno propose di concentrare le energie, tese a quel fine, solo sulla pittura "di Stato", abbandonando alla propria sorte la produzione destinata al mercato privato¹⁹.

Ma quando cominciarono a delinearsi i connotati di quella particolare produzione che nella seconda metà del secolo coinciderà con la pittura di Stato? Ancora una volta si deve risalire a Manzoni o, meglio, al successo del suo romanzo anche nell'ambito della produzione figurativa. Nei *Promessi Sposi* veniva rappresentata "... la vita dell'uomo come è in natura colle sue felici e tristi vicende...", e questa qualità colpì subito i lettori più avvertiti e ne determinò la fortuna²⁰. L'entusiasta lettore che esprime quel giudizio era Leopoldo II di Toscana, nell'occasione della committenza — al pittore Nicola Cianfanelli — di affreschi su temi manzoniani destinati ad alcune stanze del suo appartamento privato

nella palazzina della Meridiana presso palazzo Pitti. Manzoni aveva saputo delineare le aspirazioni dei "giusti". Nella sua lettera, Leopoldo vedeva nel letterato lombardo colui che aveva saputo costruire un sistema di valori in grado di porre "nuovi rimedi alla vertigine dei nostri tempi". La "vertigine" della modernità trovava nella *pietas* umana e divina una sorta di contravveleno. Dalle pagine dei *Promessi Sposi* arrivarono al mondo della figurazione i lieviti di quei contravveleni: alcune categorie morali come la "bontà", la "pudicizia", il "timor di Dio", la "rassegnazione", la "fede", la "devozione", l'"equilibrio", il "premio", e la "punizione" celeste, assunte per esorcizzare gli spettri destabilizzanti che aleggiavano minacciosi. Cianfanelli, pur restando lontano dalla comprensione del testo manzoniano, aveva recepito, e avrebbe trasmesso, una nuova sensibilità per il quotidiano e per i sentimenti collegati alla morale "comune", da calare nella tradizione della pittura di storia²¹. Della metodologia manzoniana resterà, in eredità alle arti figurative, pure l'esibizione di un lavoro di documentazione puntigliosa sugli antichi costumi, sui paesaggi, sullo stile degli esterni e degli interni — anche popolari — in cui dovevano muoversi i protagonisti. La frattura con la tradizione la avvertì, in termini negativi, il Selvatico che, nel 1843, lamentava l'assenza di idealismo e di esemplarità (indispensabili alla pittura di storia), soppiantati da un "sensualismo misero", da "materialismo prosaico", da "gelida imitazione del vero esteriore"²². Un altro commentatore valorizzava, invece, l'alto senso "morale" espresso dalla oculata scelta dei soggetti per la Meridiana, nei quali si era evitato di rappresentare temi scabrosi come quello della Monaca di Monza. "La pittura parla troppo all'occhio, e non le è dato, come alla poesia, di struggere con acconce sentenze ciò che la descrizione di un eccesso potrebbe produrre nell'animo altrui"²³. Non c'è, in queste asserzioni, nessuna frattura con il fine moralizzatore già attribuito dalla cultura illuminista alle immagini, ma erano mutati i contenuti della morale che si voleva trasmettere e il pubblico che si voleva educare. E poi, a differenza della cultura neoclassica, in questo ciclo aleggiava, ormai, come nella coeva pittura di storia, la consapevolezza di dover individuare i parametri utili alla definizione di uno "stile" nazionale: il Cianfanelli confermeva le qualità omologanti insite nel "purismo", ma anche la necessità di non tralasciare alcuni valori storici della pittura italiana, come il cromatismo dei veneti e — soprattutto — il primato culturale della tradizione toscana²⁴.

Quello della Meridiana, fu, comunque, uno tra i tanti episodi che andavano definendo, ancora prima dell'unità, le linee maestre su cui la cultura ufficiale avrebbe marciato per potenziare la funzione pedagogica e unificatrice dell'arte. Nella produzione successiva avrebbe acquistato un sempre maggior peso la volontà documentaristica. Fissare su una parete, o su una tela, i campi di battaglia, i luoghi degli eventi, le immagini degli eroi e degli intellettuali che avevano concorso a far l'Italia²⁵, doveva consentire al pubblico di riconoscere un volto già veduto, una divisa, magari la propria, un luogo risaputo come teatro di un evento. Il guardare doveva trasformarsi istantaneamente in un atto testimoniale autentico, per cementare il senso di partecipazione degli individui alla storia collettiva²⁶. La fotografia aveva contribuito a rafforzare tale funzione dell'immagine. Il mito di Pigmalione, così amato dagli artisti del XIX secolo, esprimeva — in termini poetici — la relazione sempre più complessa e ambigua tra l'artista e la realtà. Se, infatti, un'opera d'arte si distanziava dal reale proprio in quanto "imitazione superlativa del reale, l'assoluta fedeltà al modello perseguito dalla cu

803. Nicola Cianfanelli, *Lucia e l'Imominato*, 1834-1837, affresco. Firenze. Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana.

804. Nicola Cianfanelli, *Il perdono di Ludovico*, 1834-1837, affresco. Firenze. Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana.



805. Pietro Aldi, *L'incontro a Trano* tra Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi, 26 ottobre 1860, 1886, affresco. Siena, Palazzo Pubblico, sala Vittorio Emanuele II



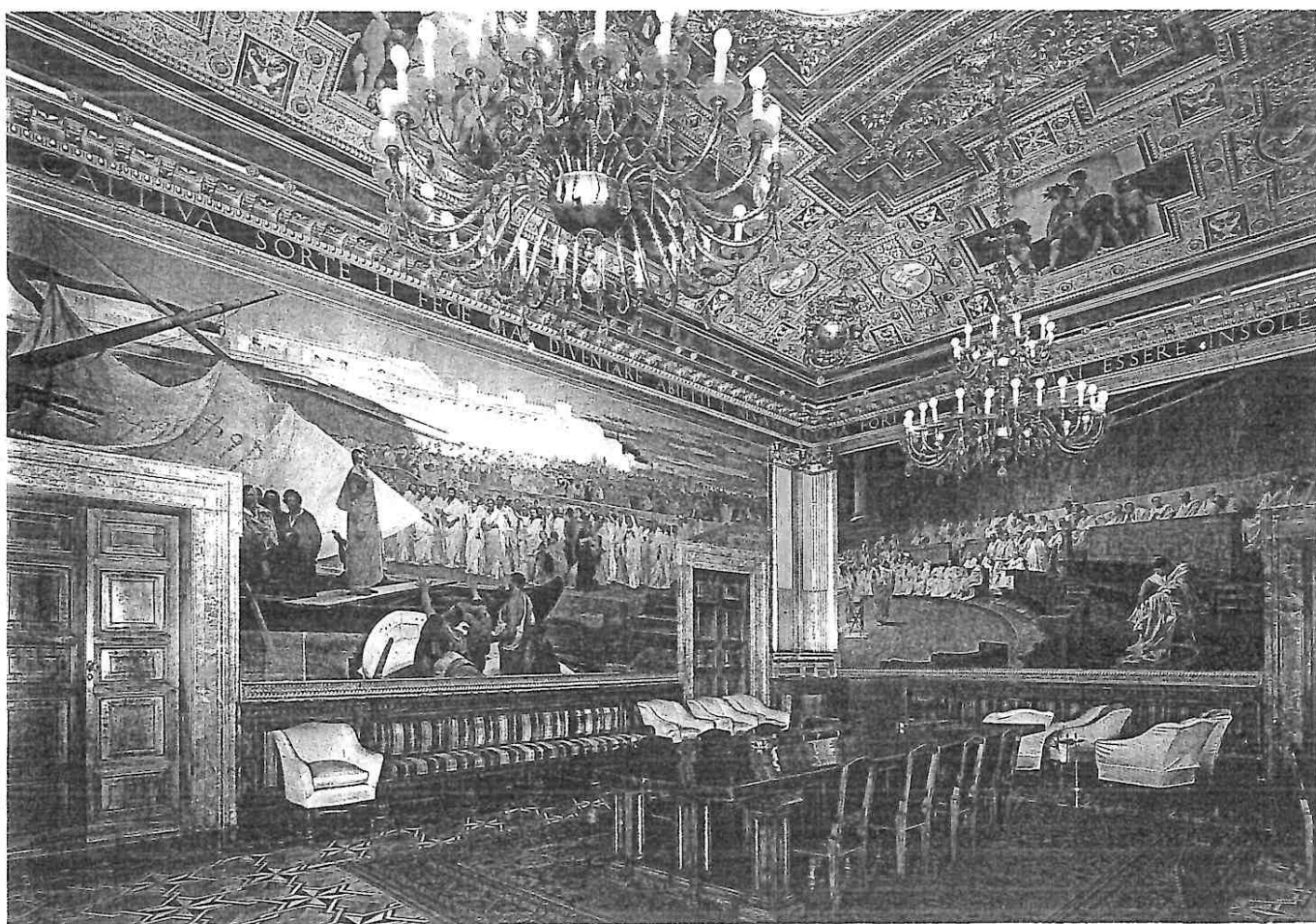
tura di cui stiamo trattando poteva sortire un duplice effetto: quello di rasentare qualità mimetiche mai raggiunte (la statua fattasi carne), ma anche — come conseguenza — quello di “desacralizzare” l’opera, non differenziandola dalla fotografia; nella metafora, Pigmalione avrà un’amante ma perderà un capolavoro²⁷.

Nessuno dei pittori che hanno dipinto la sala dedicata a Vittorio Emanuele II nel Palazzo Pubblico di Siena, alla metà degli anni Ottanta, pensava esplicitamente a Pigmalione. Ma l’ossessione documentaria di quegli affreschi²⁸ ne fanno uno degli episodi centrali (e per le dimensioni e per il clamoroso successo di pubblico e di critica) di quella volontà testimoniale che si esprimeva attraverso le immagini e, allo stesso tempo, di quel fallimento preannunciato dal mito. Intanto il valore simbolico della scelta del luogo: il Palazzo Pubblico, roccaforte dell’identità senese. Dedicare una sala del palazzo al re che aveva “fatto” l’Italia testimoniava l’accettazione dei principi di una patria comune. Ma i pittori

prescelti furono solo senesi: nell’unità si voleva riaffermare anche la fierezza delle radici. Gli affreschi dedicati alle gesta di Vittorio Emanuele mutarono in icone laiche fatti di storia tanto recente da trascolorare in cronaca. Era proprio la combinazione degli schemi compositivi rinascimentali con l’iperrealismo diffuso e raggelante derivato dalla consuetudine con la fotografia a trasfigurare quegli episodi in atti testimoniali extratemporali.

Gli affreschi di Siena erano stati voluti, con una delibera del 1878, dal Consiglio comunale e dal sindaco Luciano Bianchi; il progetto iconografico fu reso noto solo nel 1884 da G. Palmieri Nuti²⁹. I lavori partirono da questa data. Le parti dovevano essere completamente ricoperte da raffigurazioni di “soggetti storici e reali”. Si arrivò a sostituire, all’ultimo momento, due soggetti perché, ad esempio, nella *Battaglia di Goito*, Vittorio Emanuele non era ancora re ma solo duca di Savoia, quindi ricopriva una carica insignificante per la coscienza unitaria. Fu modifica-

806. Veduta prospettica della sala gialla, detta anche sala Maccari, sono visibili gli affreschi di Cesare Maccari, "Il ritorno di Attilio Regolo" e "Cattiva in Senato", 1883-1888. Roma, Palazzo Madama.

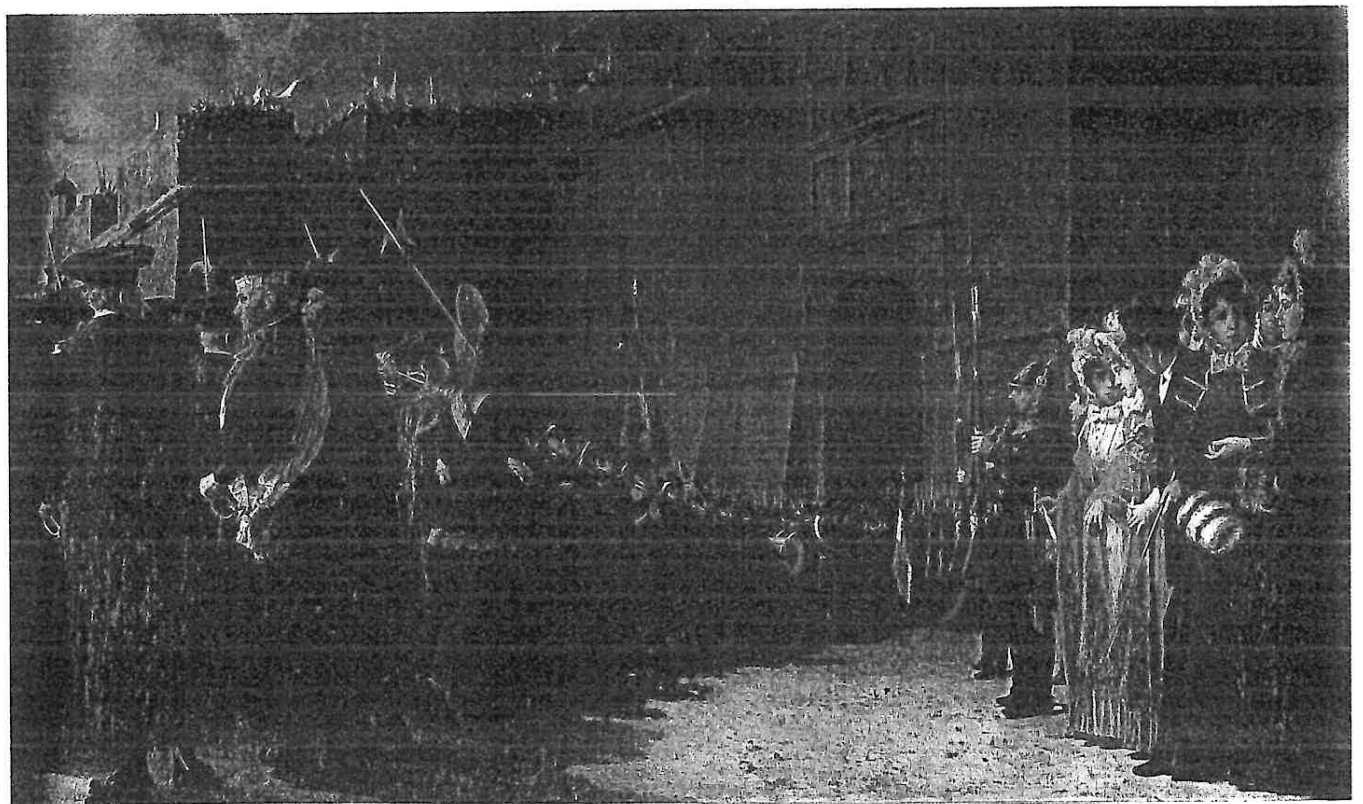
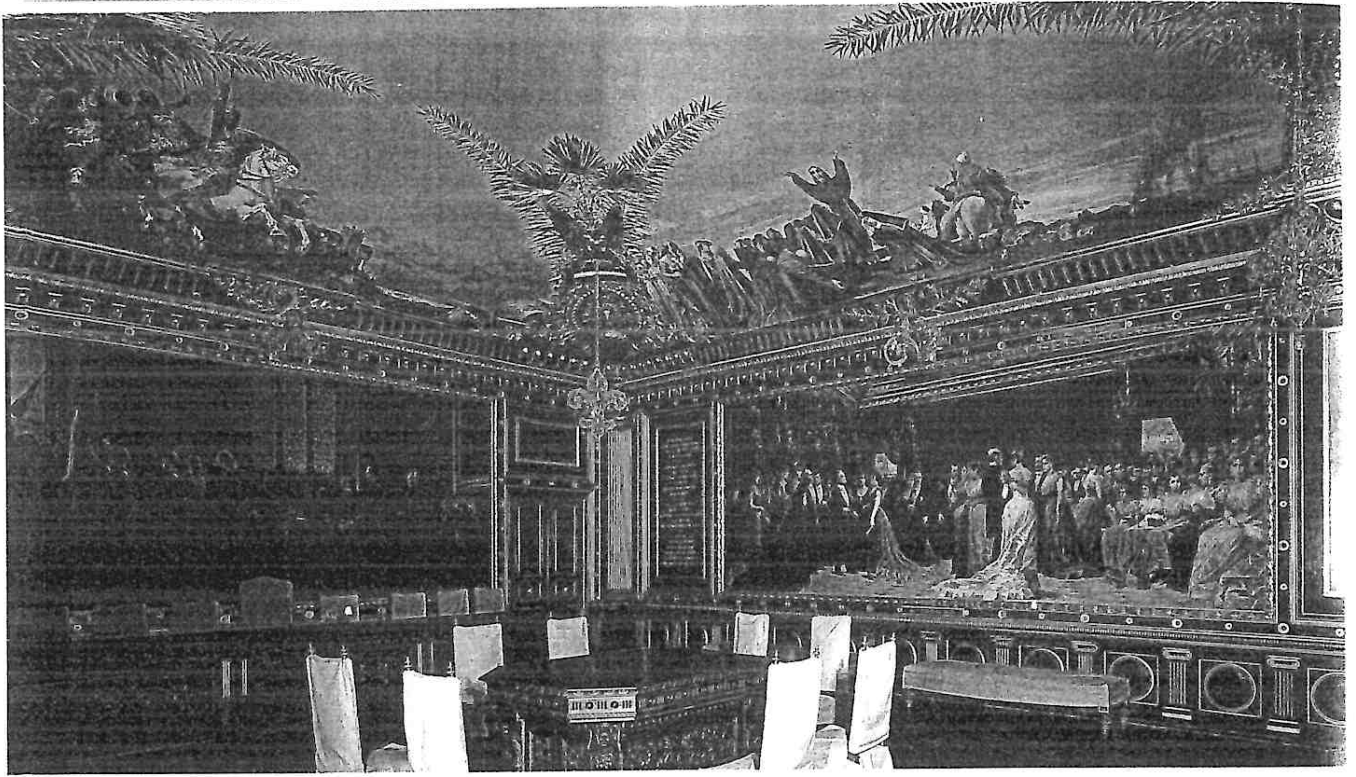


ta anche la scelta dell'*Ingresso in Roma* a favore di una scena che rappresentasse il Plebiscito, perché l'iconografia di un personaggio in carozza e in abiti moderni poteva risultare troppo fredda.

La "nevrosi del vero", suggestiva definizione coniata da Duranty per indicare una ben altra tensione culturale, in realtà fu una condizione che coinvolse un po' tutti, anche coloro che resistendo al senso di precarietà delle esperienze afferravano, con determinazione, l'evidenza dei fatti come unica prova provata dell'esistenza⁴⁰. Di qui la determinazione a non tradire in nessun modo la "ricostruzione" degli eventi, fossero essi contemporanei o antichi. Solo alcuni esempi: quando il pittore Amos Cassioli presentò i primi bozzetti per la sua *Battaglia di San Martino* e il sindaco Luciano Bianchi lo criticò⁴¹, il pittore si difese affermando che tutti coloro a cui aveva sottoposto i bozzetti, tra cui "molti militari", anzi soprattutto militari, vi avevano riconosciuto immediatamente la battaglia di San Martino, luogo nel quale, d'altra parte, si era

recato per documentarsi. Rivelatrici, ancora, sono certe discrepanze tra documenti letterari e immagini realizzate. Quando Cassioli descrive, in una lettera, i momenti che intende fermare nell'affresco, dedicato all'episodio di San Martino, il suo lirismo è impregnato di eccitazione guerresca, di enfasi per l'incalzare degli eventi⁴². La scena che invece dipinse è saldamente prospettica, con il fuoco visivo che cade al centro dell'immagine di Vittorio Emanuele a cavallo, affiancato dai suoi ufficiali come da quinte simmetriche: solo sullo sfondo, vaghe avvisaglie dello scontro in corso. L'autore si era ampiamente provato in battaglie "storiche" come Legnano e vi aveva profuso *pathos*, furore e movimento. Perché scelse una composizione così statica, pur nel suo realismo, per rappresentare un evento moderno? Forse la realtà contemporanea gli appariva tanto fuggevole da doverla costringere in una struttura semplificatoria e solenne?

Pur nelle differenze stilistiche, anche gli altri pittori della sala si uni-



507. Veduta d'insieme della sala delle riunioni del Palazzo della Banca Commerciale di Perugia con tele di Annibale Bagnoli.

508. Annibale Bagnoli. La caduta della Rocca Paolina, 1885, affresco. Perugia, Palazzo della Banca Commerciale, sala delle riunioni.

509. Muse Bianchi. Il Genio dei Sacca, 1882-1883, affresco. Monza (Milano), Stazione, volta della saletta reale.

formano al carattere documentario-testimoniale. Pietro Aldi, autore dell'*Incontro a Vignale tra Vittorio Emanuele II e il generale Radetzky*, 26 marzo 1849 e dell'*Incontro a Teano tra Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi*, 26 ottobre 1860, collocò i personaggi in un telaio spaziale che rasenta effetti *trompe l'oeil*, sottolineandone la fortissima fisicità. L'ossessiva fedeltà fisiognomica, ribadita anche dalla committenza come imprescindibile, sortisce sensazioni — oggi, non certo allora — al limite del grottesco (tranne che negli affreschi di Cassioli). Questo è l'aspetto più stupefacente del ciclo di Siena. Maccari, autore dei due episodi più pregevoli della sala, *Il Plebiscito di Roma*, 9 ottobre 1870 e *I funerali di Vittorio Emanuele II al Pantheon*, 9 gennaio 1878, ha lasciato una testimonianza del re più impietosa di una fotografia: un piccolo omino sgraziato anche se pluridecorato, calato in abiti sempre un po' troppo abbondanti. Non diversamente lo aveva dipinto Aldi. Ma, forse, proprio in quella umanità sgraziata i tanti piccoli uomini a cui quelle immagini erano destinate potevano intravedere tratti assai familiari, provando quindi un'istintiva affezione.

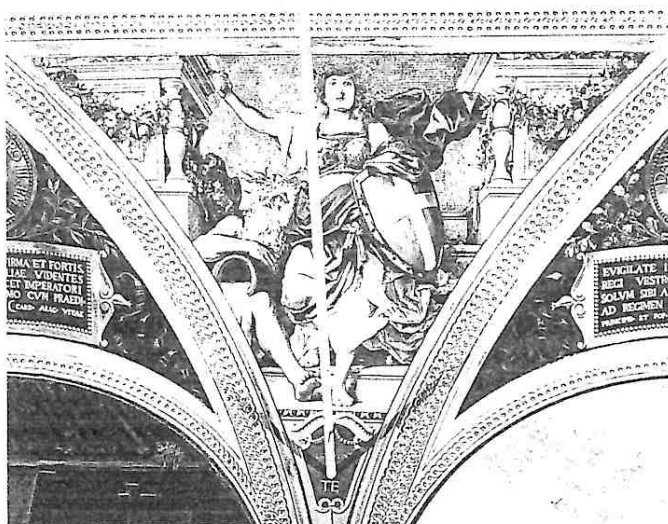
È comunque centrale, in questa sorta di proletarizzazione dei ritratti, l'appiattimento "democratico" operato dalla fotografia. E non solo. La cultura delle classi medie, proprio perché di massa, aveva abbassato la soglia del "dover essere": l'eroismo stesso, entrato a far parte di una galassia di buoni sentimenti sincronizzati sulla lunghezza d'onda del buon senso, era più praticabile dei modelli della morale antica. Come si accennava da principio, un fenomeno di portata europea, che in Italia trovava conferma, soprattutto, tra la fine degli anni Settanta e metà degli anni Novanta, e traspariva in ogni occasione e tanto più nelle immagini destinate alla trasmissione di modelli.

Ma anche quando i soggetti erano quelli tradizionalmente ancorati al repertorio della più irreprensibile morale stoica, si verificavano mutamenti significativi. Mentre lavorava a Siena, Cesare Maccari era impegnato anche a Roma per la decorazione dell'intera Sala Gialla del Senato italiano, che aveva trovato sede nel seicentesco palazzo Madama. Naturalmente gli furono richiesti soggetti in sintonia con il luogo: episodi esemplari delle antiche virtù romane. Il concorso per il Senato venne bandito nel 1881 e nel 1888 la sala poté essere inaugurata: "fu un coro di lodi, fu un inno di tutta Roma" scriveva Adolfo Venturi in un articolo entusiasta, "un'opera degna della nuova Italia"³³. Sulle pareti con gli episodi di Appio Claudio, di Attilio Regolo, Curio Dentato, Papirio e Catilina, Venturi apprezzava particolarmente le qualità cromatiche e tecniche di Maccari. In effetti sia negli episodi del Senato che a Siena aveva rivelato un colore di grande effetto e una sapiente orchestrazione delle scene di folla. A Roma aveva sfoderato un'infinita gamma di toni chiari, mentre a Siena era riuscito a unificare la miriade dei ritratti giocando sui rossi e sui neri. Sia nelle scene di attualità che in quelle antiche sembra tentato dal desiderio di proporsi equanime mediatrice tra lo spettatore e l'evento. Le "inquadrature" si ispirano agli effetti della ripresa diretta con la macchina fotografica. Quanto Gautier aveva scritto a proposito dell'*Assassinio di Cesare* di Gérôme, "se la fotografia fosse esistita al tempo di Cesare si potrebbe credere che questo dipinto sia stato fatto da una fotografia presa sul posto..."³⁴ potrebbe essere applicato alla lettera per gli affreschi di Maccari, che d'altra parte aveva avuto certamente sentore della fortunata opera di Gérôme. Nella scena del Catilina, tutti i personaggi si offrono in un atteggiamento "quotidiano", a dispetto della sacralità dell'evento. A dire che i grandi fatti accadono, al pari dei piccoli, senza che necessariamente i testimoni



80. Riccardo Macci, *Allegoria del Progresso*, 1885-1890, affresco, Siena, Palazzo Pubblico, sala Vittorio Emanuele II, sala della volta.

81. Alessandro Franchi, *Allegoria dell'Italia*, 1887, affresco, Siena, Palazzo Pubblico, sala Vittorio Emanuele II, particolare della volta.



oculari ne abbiano consapevolezza e, soprattutto, come chiarisce la scritta che corre tutto intorno agli affreschi, che la storia si ripete secondo schemi preannunciati¹. Lo schienale degli serami del Senato, per metà vuoti (per isolare anche fisicamente la figura di Catilina), disegnano lo spazio in curva del primo piano; un trucco illusionistico che introduce i fruitori dalla sala all'interno del dipinto. Spettatore tra gli spettatori, chi osserva non può che amalgamarsi alla variegata gamma di gesti, di espressioni, di individualità, di tipi umani dipinti da Maccari. Un espediente per rendere ordinario, quindi "riconoscibile", un dramma accaduto tanto tempo addietro.

Sia a monte della tendenza a definire icasticamente le immagini di cronaca che a quella di vivacizzare attraverso una gestualità "quotidiana" i soggetti antichi sta la medesima ansia: quale altro mezzo, se non la memoria storica, avrebbe potuto esorcizzare il divorante avanzare della modernità? Erano anni in cui in tutta Europa la storiografia, di ogni genere, dilagava. Gli eruditi locali davano fondo agli archivi pubblicando ogni sorta di documenti, mentre, contemporaneamente, il già noto veniva riordinato e raccontato in storie costruite sulla logica ferrea di causa ed effetto. Nessuno stupore quindi che anche nella pittura, e soprattutto in quella commissionata dalle pubbliche amministrazioni, si prediligessero temi storici.

A Perugia, una delle città che con più entusiasmo aveva salutato la fine del dominio pontificio e l'unità nazionale, i numerosi palazzi costruiti per dar luogo alla nuova burocrazia esibirono al loro interno narrazioni di fatti e leggende spesso di non immediata decifrazione, ma tutte collegate alla volontà di trascrivere visivamente la storia locale, le proprie particolari radici. Dagli etruschi *Sacrifici in onore della Dea Cupra*, ai *Capitani di ventura*, fino alla *Resa della Rocca Paolina*, scene che decorano le pareti e il soffitto della sala delle riunioni del Palazzo della Banca Commerciale per mano del perugino Annibale Brugnoli², la storia si snoda trionfalisticamente, come nelle elaborate scenografie delle opere in musica. Apparat permanenti delle memorie locali che si ricompongono — sempre nello stesso ambiente — nella grande pittura, davvero inusuale nel genere "storico", del *Ballo in onore di Umberto I*. Un evento di pura cronaca mondana, che pure acquistò — grazie alle dimensioni e a quella eccessiva rigidità degli atteggiamenti — la rilevanza di un grande evento, al pari di quelli consacrati dalla tradizione che lo affiancano. Gli artefici della conquistata indipendenza dal giogo papalino, con le loro teste calve o con le loro acconciature sfolgoranti, hanno in questo modo sottolineato la continuità storica tra le gesta "eroiche" del passato e i nuovi eventi di cui si consideravano — a buon diritto — gli artefici più autentici.

Accanto a quell'insistente enunciazione della centralità della testimonianza storica procedeva la ricerca, nelle arti figurative, ma essenzialmente nella pittura murale, di ampliare e adeguare il repertorio di metafore, allegorie e simboli³. La bandiera tricolore fu uno di questi e non solo il drappo di stoffa ma anche la sua rappresentazione invase gli spazi destinati al pubblico e trovò, soprattutto nelle decorazioni dei soffitti, il luogo d'elezione per le rappresentazioni simboliche di questi decenni. Una grande bandiera, di vago sapore tiepolesco, trionfa a Monza, nel "cielo" della Saletta Reale della stazione ferroviaria, volteggiando nel vento alle spalle del *Genio dei Savoia*. L'autore, Mosè Bianchi, pittore di facile consumo, dal segno aggiornato e compiacente, dimostra, in questi come in altri affreschi lombardi⁴ una soggezione alla tradizione decorativa tardo barocca molto più evidente che non nelle sue opere per

812. Donatella Braschi, *Allegoria di Roma*, 1870, affresco, Palazzo Provinciale, sala del Consiglio.

811. Cesare Maccari, *Allegoria dell'Italia*, 1888 circa, affresco, Roma, Palazzo Madama, volta della sala grande e anche sala Maccari.



il mercato privato. Era certamente il tema e il mezzo, cioè l'affresco, a condizionarne i modi. Evidentemente il luogo — vale a dire la stazione ferroviaria — non provocava in lui nessuna particolare evocazione: l'allestimento dell'intera saletta riproduceva l'interno di una casa privata.

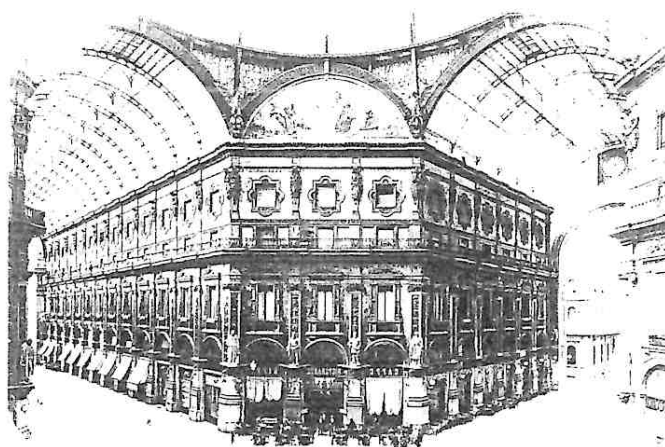
D'altra parte le stazioni non avevano alcun motivo di riferimento nelle tipologie del passato. Soprattutto le prime stazioni rivelano una ricerca — più o meno esplicita — di assimilazione a qualche cosa di noto. L'aula destinata all'arrivo dei treni riecheggiava lo spazio e la forma di grandi navate delle cattedrali romaniche, con tetto a capanna; le sale destinate al pubblico, per l'attesa o per la ristorazione, si uniformavano ai salotti delle case borghesi, con velluti, stucchi, specchi, lumi, poltrone, *consoles* e decorazioni parietali. Le decorazioni parietali, ancora più che sul modello di quella di Monza, esplicitamente celebrativa, si ispiravano per lo più alla pittura di paesaggio o ad allegorie gioiose come la Flora, l'Abbondanza, la Fortuna, proprio come si usava nei salotti "buoni" ¹⁰. All'insegna della semplificazione anche il disegno di allegorie che potevano implicare maggiore complessità, come l'Industria, la Scienza, le singole Regioni, la Libertà, l'Unità, la Costituzione e naturalmente l'Italia. In queste occasioni la necessità di esprimere concetti innovativi entrava in conflitto con il bisogno di utilizzare modelli codificati e quindi comprensibili, per venire incontro a un pubblico che — come abbia già detto — non era particolarmente esperto né sofisticato.

Sin da tempi della rivoluzione francese, nel 1789, e in seguito durante tutte le sommosse e gli assestamenti politici che si verificarono nel corso del secolo XIX, in Italia ed in Europa il repertorio di immagini allegoriche cominciò a differenziarsi e a rinnovarsi rispetto a quello consacrato dalla trattatistica tardocinquecentesca. Soprattutto in Francia gli artisti coinvolti nelle rivoluzioni elaborarono molto spesso immagini fin troppo complesse e spesso più prossime a sciarade che non ad allegorie popolari, per poter incidere nell'immaginario simbolico al di là dell'occasione che le aveva sollecitate ¹¹.

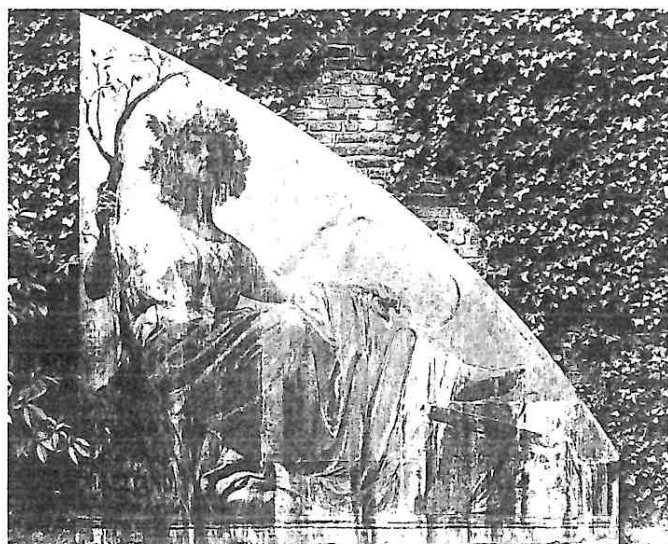
In Italia, al contrario, fu la tendenza alla semplificazione a dominare la ricerca di iconografie innovative, anche a soggetto allegorico. L'immagine di giovane donna turrata, che ancora oggi resta universalmente identificabile come simbolo del nostro paese, risultava immediatamente comprensibile a tutti. Non tanto perché si trattasse di una "invenzione" sperimentata, anche se sporadicamente, già in età neoclassica ¹², ma soprattutto perché corrispondeva ad un'operazione mentale assai elementare: semplici attributi (la corona di torri, a volte una bandiera) su un corpo di giovane matrona romana. Il sincretismo era perfetto e lineare. La classicità e il medioevo andavano a caratterizzare il giovane corpo, simbolo del nuovo Stato. Il letterale riferimento iconografico alla dea Cibele, alla Terra Genitrix, erano in pochi a poterlo percepire. Negli affreschi postunitari, l'Italia turrata occupò posizioni solenni. Nella "sala Vittorio Emanuele II" di Siena essa occupa il centro della volta, circondata da altre figure allegoriche come la "Fortezza" che tiene sotto i piedi il giogo spezzato e l'"Indipendenza" che regge lo Statuto con la fiaccola della Libertà, e intorno targhe esplicative con gli aggettivi "Libera — Indipendente — Unita — Forte". Anche nella Sala del Senato di Maccari, a Roma, un'Italia occupa il centro della decorazione del soffitto, ha in mano lo scettro e la bandiera, la circonda la scritta "Sei libera. Sii grande". E ancora a Firenze, nella palazzina della Meridiana, in una sala del pianoterra, dipinta dopo l'unità, compare nella volta una solenne allegoria dell'Italia "incoronata dalle Belle Arti" ¹³.

All'Italia spesso facevano corona le allegorie delle regioni: non esiste-

814. La Galleria Vittorio Emanuele II di Milano, inaugurata nel 1867. In una fotografia del 1880.



815. Eleuterio Pagliaro, *Allegoria dell'Agricoltura*, 1867, atteso e staccato da una veletta della Galleria Vittorio Emanuele II. L'ubicazione è questa.



va — in merito — una vera tradizione iconografica. Venne creata, a Siena, sempre nella sala del Palazzo Pubblico, le Regioni italiane occupano le vele della volta¹². Le loro immagini richiamano esplicitamente le Sibille della Sistina, le Madonne di Raffaello, le classiche figure muliebri del Guercino. Gli attributi che occupano le loro mani o si collocano ai loro piedi sono semplici, facilmente decifrabili, si tratta di spighe, aratri, timoni, perle, per suggerire il tipo di prodotti che ne costituiscono il vantaggio e la ricchezza. Per quanto concerne le allegorie “moderne” come la Scienza e l'Industria, anche in questo caso non si pensò alle implicazioni molteplici di cui tener conto ma all'immediatezza del messaggio. La Galleria di Milano, inaugurata nel 1867¹³, era decorata da otto affreschi di cui quattro, nelle velette alla sommità dei due arconi terminali, dedicati, appunto, alla *Scienza*, all'*Industria*, all'*Arte*, all'*Agricoltura*. Già la distanza da terra e la loro “misura straordinaria” imposero una semplificazione formale e allegorica estrema. E comunque evidente una scelta a monte. Tutte e quattro le allegorie si risolvono in placide figure muliebri sedute, panneggiate all'antica, con pochi attributi distintivi. La Scienza ha davanti a sé un leggio e un imponente volume, in mano uno specchio: attributo dai molteplici significati e legato a varie allegorie, suggerisce comunque il tema del rispecchiamento della natura. L'Agricoltura ha un falchetto nella mano e ai piedi un aratro; l'Arte è caratterizzata dai ben noti attributi; l'Industria appare piuttosto con l'insegna di una bottega di un fabbro, con l'incudine, il martello e il morsetto certamente in maggiore evidenza dell'ingranaggio dentato che sta alla sua destra. Un'ancora radicata resistenza della cultura italiana ad aprirsi all'idea dell'industrializzazione? Caratteri semplificatori che si rinvengono dovunque, perché la cultura ufficiale italiana di questi anni era sostanzialmente omogenea: sotto il controllo della committenza e vincolata alle aspettative del pubblico.

Abbiamo accennato come, nelle pitture di storia, i modelli che venivano trasmessi si unificassero ai livelli di una morale che amava le moderate misure e il buon senso. Ma quali erano i parametri di questa morale? Quali le regole di comportamento da accettare, le virtù da rispettare? In cosa consisteva quella “normalità” che si faceva nuovo, vero, autentico, moderno “criterio di giudizio, strumento di valutazione e di analisi”? Gli affreschi della Galleria Sciarra, a Roma, rappresentano un piccolo concentrato di questo buon senso, di questa “morale” così delirantemente borghese, anche se attraverso uno spaccato apparentemente marginale come quello di una storia al “femminile”. Come il libro *Cuore* doveva divenire un prontuario delle regole di comportamento per l'infanzia, i dipinti a encausto della galleria Sciarra (1888) sembrano un vademecum, molto ben concepito, di doveri e di morale, per le giovani donne del nuovo Stato. Negli stessi decenni cominciarono ad avere enorme diffusione quei manuali di buone maniere e di piccole virtù che venivano consegnati alle giovinette perché imparassero le regole che non avrebbero dovuto mai infrangere. La decorazione, terminata alla fine degli anni Ottanta¹⁴ per mano di uno dei più interessanti pittori romani del tempo, Giuseppe Cellini, rivela, al di là delle dotte citazioni dell'imperativo didascalico seguito: “Incipe, parve puer, risu cognosce matrem” e “Non ignara malis miseris succurrere disco”: vale a dire l'effetto rassicurante della figura materna e l'impegno pedagogico che compete. Questo ciclo costituisce il solo esempio di iconografia innovativa che rispetti la modernità del messaggio — pur nei termini di un manuale per immagini, che per quanto mi risulta non ha l'uguale, per lo meno in relazione al luogo e alle dimensioni.

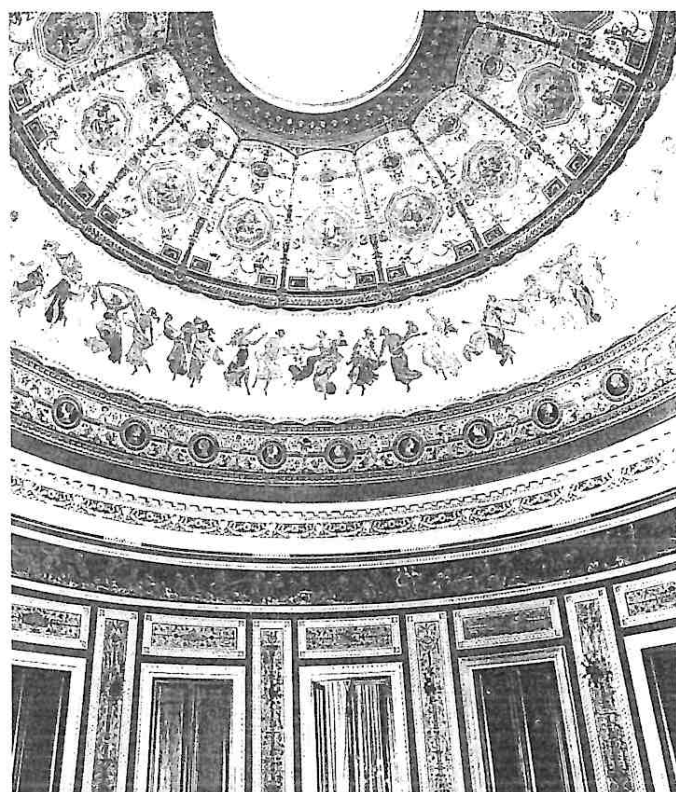
Diviso in due registri, il programma didascalico si svolge in un'enunciazione di principi e in un'esemplificazione per situazioni. Nel registro superiore, infatti, una serie di dodici figure allegoriche illustrano i caratteri richiesti alla donna. La vaga analogia con le Sibille michelangellesche trascolora in una dimensione domestica che pervade tutte le pitture e le sottrae al confronto. I "troni" su cui siedono le giovani donne non sono che divanetti moderni con relativo poggiatesta ligneo. Il ruolo degli abiti sembra predominare su tutto. Variati, eleganti, alla moda, sottolineano la bellezza, la giovinezza, il portamento di quelle donne tanto reali, tanto riconoscibili da faticare a considerarle nella loro recita a "beneficio" della pubblica morale, se una scritta non ne indicasse, di volta in volta, il ruolo. E si badi bene, un aggettivo, non un nome astratto, denota i singoli messaggi. Nessuna astrazione concettuale, ma la semplice esibizione di qualità che sono specifiche di Lei, di quella bella signora che rappresenta lassù, sul muro, tutte le signore che passano per la galleria, "Benigna, Domina, Amabilis, Fidelis, Misericors, Iusta, Pudica, Sobria, Patiens, Fortis, Humilis, Prudens". Non solo la riduzione dall'astrazione al concreto ma anche la gestualità acquista un sapore del tutto inedito in campo allegorico: la nostra signora "fidelis" osserva — ad esempio — con una punta di civetteria e molto compiacimento il proprio anello nuziale e il cagnolino che le sta ai piedi, antico attributo della fedeltà, qui sembra piuttosto un necessario complemento del salotto. Sì, perché si ha costantemente la sensazione di spiare le nostre signore nel chiuso del loro salotto. Forse in virtù di quello sfondo rosso pompeiano che, più che alludere ad un interesse classicista, rievoca il colore più diffuso delle tappezzerie negli interni borghesi. Quasi a voler dire che l'abito fa il monaco, la nostra signora che da allegoria domestica scende nel registro inferiore ad esemplificare le proprie virtù per chi non avesse inteso bene, cambia abito in ogni scena e questo calza perfettamente con la parte.

L'identificazione tra apparenza e sostanza è qui al suo apogeo. Quella che comunemente viene definita come morale borghese è in questo dipinto raccontato senza veli o mediazioni. Basti, per tutte, la metamorfosi che la giovane donna subisce dalla scena del fidanzamento, dove si glorifica il di lei giovanile pudore grazie al gesto intimidito con cui si copre parte del viso in presenza del fidanzato, alla scena del pranzo con invitati, nella quale la signora, ormai "domina", coordina e gestisce sapientemente i suoi ospiti. Un episodio pittoricamente insignificante, legato a questa ultima scena, rivela invece la compresenza dissonante di due culture, allo scorcio del secolo, che si muovono lungo codici separati. Cellini aveva dipinto la padrona di casa in atto di servire a tavola: il principe Sciarra ritenne troppo poco aristocratica l'assenza di un cameriere per svolgere quella funzione e fece modificare la composizione: analoga censura la operò sulle seggiole Thonet, anche queste troppo borghesi". In sostanza un inno alla casa, alla casa come valore centrale nella formalizzazione degli assetti sociali, e una consacrazione del ruolo della donna come organizzatrice, educatrice, soccorritrice. Un modello che esorcizzava le sempre più esibite fragilità maschili nei confronti di quanto gli stessi uomini intravedevano di fatale, peccaminoso, inquietante, nella donna. "Ella portava quindi, nella commedia umana, elementi pericolosissimi: ed era occasione di ruina e di disordine più che s'ella facesse professione d'impudicizia"¹⁰. Contro tale rischio latente si levava, trionfalmente, il paradigma dei comportamenti domestici celebrati, mai così bene, mai così esplicitamente, da Cellini.

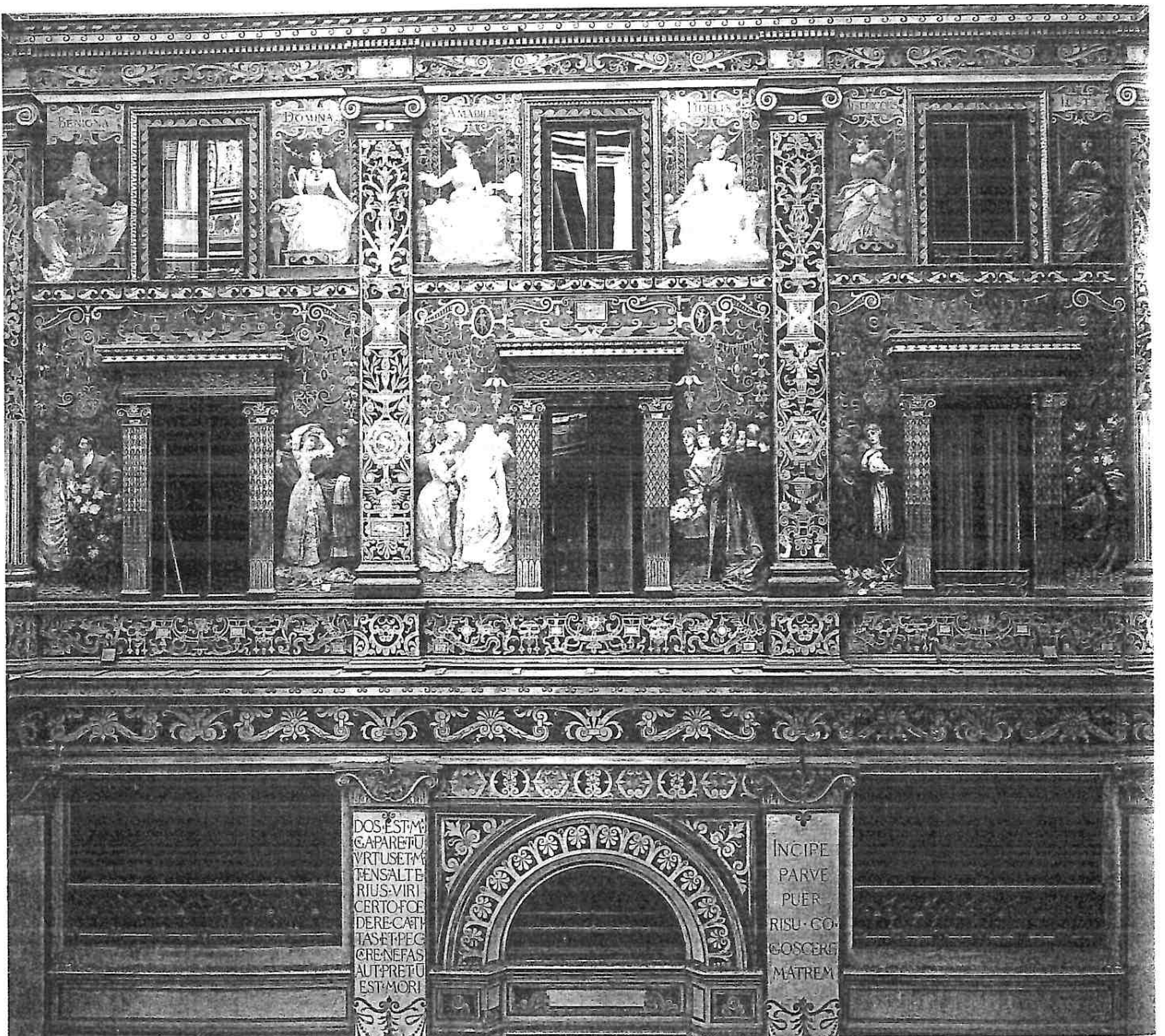
Tutt'altro genere di femminilità veniva esaltato nei teatri. Da Torino

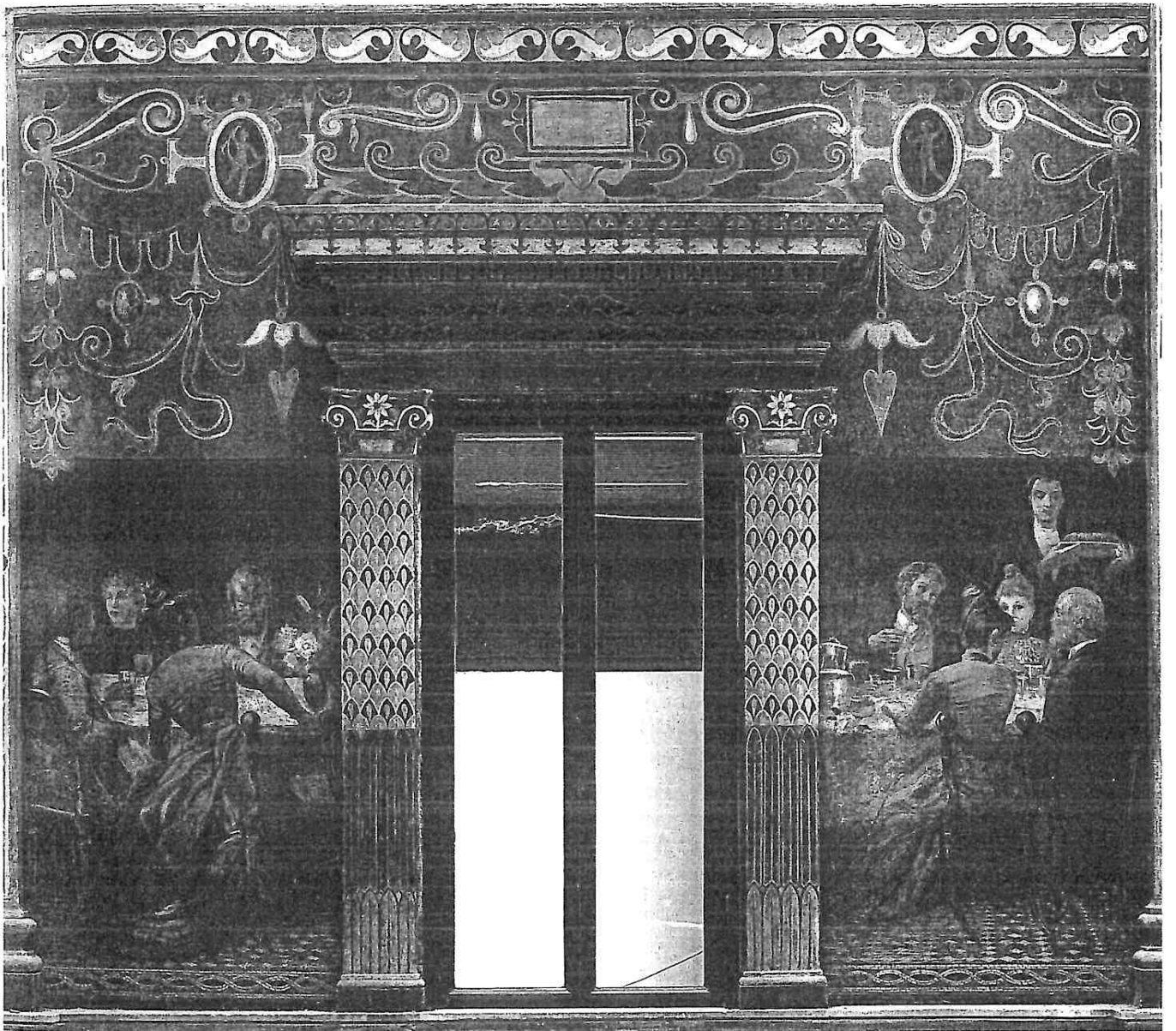
816. Ettore De Marco Boggio, *Decorazione della salotta Pompeiana*, 1890 circa, Palermo, Teatro Massimo.

817. Ettore De Marco Boggio, *Particolare della decorazione della salotta Pompeiana*, 1890 circa, Palermo, Teatro Massimo.



818. N.º Giuseppe Cellini. Decorazione
murale con scene ed allegorie della vita
domestica. 1588. Roma, Galleria Sciarra.





299. *Il Museo di Napoli, in periodo di studio*
affresco Natp. 1802, ca. Giordano
Napoli



a Palermo, il successo popolare dell'opera di musica, del teatro in genere, favorì la costruzione di molti nuovi teatri o la loro ristrutturazione. Gli interni si fecero sontuosi: il modello che tutti avrebbero voluto imitare era uno solo, l'Opéra di Parigi. In Italia la cultura neoclassica aveva favorito, fin dalla fine del secolo precedente, la moltiplicazione dei luoghi teatrali. Esisteva quindi una consolidata tradizione di decorazione teatrale che nella seconda metà del XIX secolo si caratterizzò per toni più vistosi, colori più accesi, forme più imponenti. Anche quando gli schemi ricalcavano le decorazioni tardosettecentesche, come nella Salletta Pompeiana del Teatro Massimo di Palermo, di Ettore De Maria Bergler, i ritmi compositivi erano concitati, la preoccupazione di creare scenari suggestivi più esplicita. Nonostante le differenze non solo stilistiche ma anche compositive, i medesimi obiettivi ricorrono in tutti i teatri. A Roma, nel 1880, fu inaugurato il grande teatro Costanzi, poi divenuto dell'Opera, la cui volta venne dipinta, a tempera, da Annibale Brugnoti. "Questi affreschi sono un capolavoro" si affermava sulla prima pagina del "L'Opinione", il giorno dopo l'inaugurazione del teatro. "Quando pochi minuti prima della rappresentazione furono illuminati, sorse da ogni parte del teatro un grido d'ammirazione"¹⁵. La decorazione di questi luoghi così centrali nella vita di fine secolo doveva stordire e stupire: doveva rappresentare un prolungamento dello spettacolo che andava in scena, doveva creare l'eccitazione necessaria a favorire l'esibizione di sé che gli spettatori amavano dare tra un atto e l'altro.

A tutta questa orgia di immagini, finalizzate a rinsaldare l'identità nazionale, in tutte le sue variegate proposizioni, restava indifferente una larga fascia di artisti stranieri che seguivano a migrare in Italia proprio come avevano fatto i loro predecessori, almeno a partire dal Seicento. Attratti, cioè, dall'idea di essere al centro di un magico luogo di confluenza delle culture mediterranee, di ritrovare la patria della propria anima, la linfa per la propria creatività, francesi, inglesi, americani, tedeschi scendevano nella penisola, seguendo i percorsi segnati dalle antiche memorie, ignorando sprezzantemente il presente. Gli affreschi che rivestono le pareti della Stazione Geologica Marina di Napo-

li sono una delle testimonianze più emozionanti di questa cultura "trasversale", che riusciva a utilizzare, dell'Italia, solo quanto le serviva. L'autore dei dipinti di questo luogo assai atipico, Hans von Marées, era stato invitato a Napoli dallo zoologo marino tedesco Anton Dorn, per decorare un ambiente dell'edificio di ricerca che aveva appena costruito nella città partenopea. Era il 1873, Marées, nonostante le caratteristiche difficoltà a terminare i lavori, fu velocissimo. Il mito del Mediterraneo agiva su di lui in forme vistose. Il passaggio per Vienna e l'emozionante architettura, con i pescatori che stendono le reti, che spingono in mare le imbarcazioni, sulla barca stessa i ritratti di Dorn, Kleinenberg, Grant, Adolf Hildebrandt e me stesso: una locanda sul mare per potersi stare un po' all'asciutto, alla finestra un aranceto a grandezza naturale con alcune figure, anch'essa, come le altre, a grandezza naturale. Sembra una descrizione di un "realista" convinto, ma la divorante passione per il mondo classico di Marées impregnò di umori antichi anche immagini di più appariscente "verismo"¹⁶, come la vecchia venditrice pesce accucciata contro il muro o il ritratto della giovane ostessa nel riquadro della Pergola. Tra le righe di quelle pennellate forti, che costruiscono dall'interno personaggi e spazi, affiora la memoria delle sculture ellenistiche, dei ritratti romani: una memoria che in Italia Marées, come gli altri suoi compatrioti stregati dalla nostalgia, voleva trasparire in ogni luogo, in ogni profilo. La storia — per loro — era una costruzione per l'anima, era una metafora della memoria e delle aspirazioni; l'Italia, il luogo dove poteva accadere il miracolo di saldare la propria fisicità alle tensioni etiche. Nulla di quanto accadeva loro intorno poteva turbarli, ma la loro presenza e gli echi che portavano di quando in quando venivano ai margini della cultura ufficiale delle altre nazioni potenziarono i germi dello scontento che, a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento serpeggiavano anche nella nostra penisola.

¹ Sui modi e i luoghi attraverso cui lo Stato unitario operò per mettere in atto una vera e propria strategia della seduzione si veda il recente studio di B. Tobia, *Una patria per gli italiani*, Bari 1991.

² T. Burrollet, *La Vertige du mur. Du "cycle des Nibelungen au Christ dans l'Olympe"*, in *Symboles et Réalités. La peinture allemande 1848 - 1905*, catalogo della mostra, Paris 1984, pp. 50-60.

³ Sul tema delle decorazioni parietali delle *mairies* si è tenuta una mostra a Parigi nel 1986 al Petit Palais, a cura di Thérèse Burrollet.

⁴ A. Venturi, *Cesare Maccari e le sue pitture nella Sala del Senato*, in "Archivio Storico dell'arte", I, 1888, 439-443.

⁵ Lettera di G. Verdi a D. Morelli, Genova, 27 aprile 1871, citata da C. Poppi, *Il fantasma dell'arte unitaria: un viaggio attraverso le esposizioni nazionali*, in *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra, Milano 1988, p. 65.

⁶ A. Rosa, *La cultura, in Storia d'Italia*, IV, *Dall'Unità ad oggi*, Torino, p. 882.

⁷ Ancora A. Venturi, *Cesare Maccari...*, cit., p. 439, pone una netta distinzione tra la cultura accademica e, per esempio, l'arte di Maccari: "Le pitture uscite dalle officine accademiche più o meno sembrano gettate da uno stampo; e tutte hanno gli stessi colori stridenti, gli stessi pameggia-

menti calcolati, le stesse pose materiali e stentate, la stessa liscatura delle carni di stucco... Maccari resta abbacinato dalle fantastiche immagini di Tiepolo... copia, copia, copia", Maccari era, secondo Venturi, "destinato a prendere posto nella storia".

⁸ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1967, ed. it. Milano 19... p. 235.

⁹ M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York 1982, ed. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna 1985, nel secondo capitolo parla di quanto io trovo utile a questo mio scritto.

¹⁰ K. Marx, *Il manifesto del partito comunista* (1848), ed. it. Roma 1962, cit. da M. Berman, che gioca proprio su questa frase gran parte del suo libro.

¹¹ A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, ed. it. Torino 1988, p. 291. "Dipingono immagini che rendono gli osservatori orgogliosi delle modeste briciole della loro educazione".

¹² G. Kubler, *The Shape of Time*, Yale University Press, New Haven 1972, ed. it. Torino 1976, p. ...

¹³ G. Bollati, *L'italiano, in Storia d'Italia*, I, *I caratteri originali*, Torino 1972, p. 997.

¹⁴ G. D'Annunzio, *Il piacere*, 1889, ed. cons. Milano 1951, p. 40.

¹⁵ Unità e identità regionale: questi i veri obiettivi. Il cri-

tico Chirtani, in occasione dell'Esposizione di Torino (1880), sosteneva: "Basta fare una corsa a passo accelerato nelle sale costrutte in Piazza d'armi per dire colla massima soddisfazione: L'Italia si rinnova [...] basta farvi un giro [...] per accorgersi che in Italia l'arte si fa nazionale" ma aggiunge: "un esame anche superficiale, ma che non mi pare sia stato fatto da nessuno sinora, prova un'altra cosa: treché nazionale l'arte si fa pure regionale" (da *Una vis all'esposizione di Torino*, in "Illustrazione Italiana" semestre 1880, p. 339; citazione tratta dal bel saggio di Poppi, *Il fantasma...*, cit., pp. 58-73).

¹⁶ Sul tema della promozione delle arti nell'Italia unitaria si vedano due numeri di "Ricerche di Storia dell'arte", rispettivamente dal titolo *L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*, n. 18, 1982, e *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitario*, n. 19, 1984.

¹⁷ Si veda, sul programmato controllo dei livelli di istruzione, il saggio di G. Bini, *Romanzi e realtà di maestri maestri*, in *Storia d'Italia*, *Annali* 4, Torino 1981, pp. II-1226.

¹⁸ Su questo tema si veda sia C. Poppi, *Il fantasma*, cit., che M. Lamberti, *1870-1915: mutamenti del mercato delle ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte*, Torino 1982.

pp. 5-172.

²⁷ Ancora C. Poppi, *Il fantasma...*, cit., parla degli interventi inizialmente pieni di ottimismo, poi sempre più disillusi, di Boito sul tema dell'arte nazionale e cita la di lui proposta di sospendere le inutili esposizioni nazionali e di incrementare l'acquisto di opere per l'edificanda Galleria Nazionale di Arte Moderna: "La pittura da cavalletto deve essere lasciata alle leggi di mercato, mentre lo stato deve favorire l'arte monumentale come già ha fatto per la Sala del Senato dove il Maccari prepara opere che torneranno a decoro dell'arte italiana e potranno davvero essere ammirate dai posteri", in C. Boito, *La mostra di Belle Arti e la nuova Galleria Nazionale*, in "Nuova Antologia", 15 maggio 1883, p. 238.

²⁸ Si tratta di una lettera di Leopoldo II a Manzoni nel 1833, citata da F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano 1985, p. 56. Le dense pagine del libro sono dedicate alla fortuna dei soggetti manzoniani nelle arti figurative dagli anni Trenta del XIX secolo al cinema. Gli affreschi del Cianfanelli furono eseguiti tra il 1834 e il 1837.

²⁹ F. Mazzocca, *Quale Manzoni?... cit.*, sottolinea l'assenza di una reale comprensione del Manzoni nella produzione iconografica dedicata ai *Promessi Sposi*.

³⁰ P. E. Selvatico, *Dell'arte moderna a Firenze. Cenni critici*, Milano 1843, p. 9, cit. in F. Mazzocca, *Quale Manzoni?... cit.*, p. 59.

³¹ P. Tanzini, *I Promessi Sposi pitture a buon fresco del professore Niccolò Cianfanelli nell'I.R. Palazzo de' Pitti*, estratto dall'"Indicatore", Firenze 1873, in F. Mazzocca, *Quale Manzoni?... cit.*, p. 59.

³² *Ibidem*, p. 64.

³³ G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia. Annali 2, L'immagine fotografica*, vol. I, pp. 5-58.

³⁴ E. Gombrich, *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford 1982, ed. it. Torino 1985, p. 259.

³⁵ Sul tema di Pigmalione ho trovato indicazioni e sollecitazioni nel volume di D. Freedberg, *The Power of Images*, Chicago 1989, ed in particolare nei capitoli *Arousal by Images*, pp. 340-344, e *Verisimilitude and Resemblance: from Sacred Mountain to Waxworks*, pp. 201-205 e 220-222. L'opera è in corso di traduzione presso l'editore Einaudi.

³⁶ Vannini, *La Sala monumentale Vittorio Emanuele II in Siena tra purismo e libertà*, catalogo della mostra, Milano - Roma 1988, pp. 168-174.

³⁷ Sull'argomento, oltre al già citato saggio di E. Vannini, si veda E. Sani, *Artisti critici restauratori mercanti a Siena dallo storicismo al decadentismo*, in *Siena tra purismo e libertà...*, cit., pp. 15-24 e AA. VV., *Il palazzo pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazioni*, a cura di C. Brandi, Siena 1983, pp. 271 e sgg.

³⁸ La felice espressione di "névrose du vrai" fu coniata da Duranty nel 1880 per definire l'inquietante rapporto che la cultura moderna aveva con la storia e con la natura, dal momento che la storia si andava sempre più rivelando come un succedersi di casualità ed errori, minando la possibilità

stessa di fondare le proprie azioni su ordini e regolamentazioni prestabilite. Si veda il saggio di W. Hofmann, *Sous les signes de la névrose du vrai*, in *Symboles et Réalités. La peinture allemande 1848-1905*, catalogo della mostra, Paris 1984, pp. 29 sgg.

³⁹ E. Vannini, *La sala monumentale...*, cit.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. Venturi, *Cesare Maccari...*, cit., pp. 439-443: "Archivio storico dell'arte", la rivista fondata da Venturi, nel quale compare quest'articolo, era al suo primo numero e pur essendo dedicata essenzialmente all'arte antica, segnalava gli affreschi di Maccari come evento certamente destinato a restare nel tempo.

⁴² R. Roseblum, H. W. Janson, *Art of the Nineteenth Century*, New York 1984, trad. it. Roma 1986, p. 242. Il dipinto di Gérôme è stato ripreso in varie versioni tra il 1859 e il 1867 e ha avuto larghi riconoscimenti.

⁴³ Alla sommità dell'affresco corre una scritta a lettere capitali ben evidenti che recita: "Nessuna cattiva sorte li fece mai esser insolenti. Osservate con diligenza le cose dei tempi passati perché fanno lume alle future e quello che sarà è stato in altro tempo."

⁴⁴ Su A. Brugnoli e sui pittori umbri di questo periodo gli studi sono poco più che allo stadio iniziale: si veda C. Zappia, *La decorazione pittorica a Perugia dal gusto accademico al Liberty*, in "Esercizi", 7, 1984, pp. 96-117; G. Saporiti, *Architetti, pittori e scultori della "Nuova Italia"*, in *Umbria*, collana "L'Italia", Novara 1985, pp. 301-302; A. Cipriani, *Annibale Brugnoli a palazzo Cesaroni: una decorazione borghese all'inizio del Novecento*, in *Palazzo Cesaroni e la città nuova della borghesia perugina*, Roma 1985, pp. 80-119.

⁴⁵ Mosè Bianchi lavorò nella stazione di Monza a cavallo tra il 1883 e il 1884: cfr. S. Coppa, *Gli affreschi di Mosè Bianchi (1877 - 1889). Documenti per la storia dell'eclettismo*, in *Mosè Bianchi e il suo tempo. 1840 - 1904*, catalogo della mostra, Monza 1987, Milano 1987, pp. 37-45.

⁴⁶ Purtroppo l'indifferenza per quel genere di decorazione e le trasformazioni subite da quasi tutte le stazioni ferroviarie nel secondo dopoguerra hanno praticamente cancellato la maggior parte della documentazione. La stazione di La Spezia conserva ancora, nella sala della biglietteria, una serie di paesaggi liguri relativi alle città che la linea ferroviaria attraversava. Allegorie relative ai vantaggi del treno erano pure adombrate - sotto forme di nudi trionfanti - nelle allegorie del Commercio, come quella di Brugnoli per la Saletta Reale della Stazione Termini di Roma (1885), di cui rimane testimonianza in un bozzetto conservato all'Accademia di belle Arti di Perugia, Fondo Brugnoli, pubblicato da P. Gori e M. Poggi, *Disegni e stampe nell'Accademia di Belle Arti a Perugia, in Palazzo Cesaroni e la città nuova della borghesia perugina*, Roma 1985, pp. 194-195.

⁴⁷ Su questo tema si veda T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois Artists and Politics in France, 1848-1851*, London 1973.

⁴⁸ La diffusione dell'allegoria, in età neoclassica, è stata

analizzata da G. L. Mellini, *L'allegoria dell'Italia di Andrea Appiani e altre questioni iconografiche e di stile*, in "Labyrinthos", 13-16, 1990, pp. 373-395.

⁴⁹ Autore degli affreschi di questa sala fu L. Mussini, ne 1862.

⁵⁰ Le allegorie delle Regioni, nella sala Vittorio Emanuele di Siena, furono dipinte da Antonio Ridolfi, Gaetano Marinelli, Riccardo Meacci, Alessandro Franchi.

⁵¹ La Galleria fu inaugurata il 15 settembre del 1867, da re in persona: l'autore fu Giuseppe Mengoni. La galleria è a forma di croce con un'ampia visuale al centro ricavata dalle smussature degli angoli dei fabbricati che definiscono un grande ottagono.

I quattro affreschi che decorano le lunette dell'ottagono sono dedicati alle allegorie delle parti del mondo, per opera di E. Pogliano, (*Africa*), R. Casnedi (*America*), A. Pietrasanta (*Europa*), B. Giuliano (*Asia*). Le decorazioni subirono numerosi guasti per motivi atmosferici e durante l'ultima guerra: intorno agli anni Venti le pitture furono sostituite da copie in mosaico. A. Rondello, *La Galleria Vittorio Emanuele II*, Milano 1967.

⁵² *La Scienza* è di Annibale Pietrasanta, *L'Industria* di Bartolomeo Giuliano, *l'Arte* di Raffaello Casnedi, *L'Agricoltura* di Eleuterio Pogliano.

⁵³ Cfr. A. Rosa, *La cultura...*, cit.

⁵⁴ La Galleria Sciarra fu eseguita tra il 1887 e il 1888. Il committente fu il principe Maffeo Sciarra Barberini Colonna, uno dei pochissimi aristocratici romani ad aver accolto con grande favore l'arrivo dei Savoia a Roma. Cfr. D. Fonti, *Cellini e la Galleria Sciarra*, in "Capitolium", 1975, n. 11, pp. 58-67; G. Piantoni, *Il ciclo pittorico della Galleria Sciarra in Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica*, Venezia 1985, pp. 271-275; E. Ghidetti, *Roma Bizantina*, Milano 1979, pp. 18-21; C. Pietrangeli, *Palazzo Sciarra*, Roma 1986, la tesi di laurea di C. M. Camagni, *G. Cellini*, Roma, Facoltà di Lettere, Istituto di Storia dell'Arte, a.a. 1987, pp. 56-73.

⁵⁵ Entrambe queste notizie sono state raccolte da C. M. Camagni, *G. Cellini*, cit., nella sua ricca ed inedita documentazione sull'attività di Cellini.

⁵⁶ Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 205.

⁵⁷ L'articolo era firmato da D'Arcais, ed è citato da A. Tomei. Osservazioni e testimonianze sull'attività romana di Annibale Brugnoli, in *Palazzo Cesaroni...*, cit., p. 123.

⁵⁸ Marées, legato ad un gruppo di intellettuali di Jena tra cui lo stesso Adolf Hildebrandt che con lui lavorò a Napoli, soprattutto Conrad Fiedler, sostenitore dell'impossibilità di separare forma e contenuto, era arrivato a Napoli dopo essere passato per Vienna ed esser rimasto profondamente colpito dalla grande tela di Courbet *L'Atelier*, esposto a l'Esposizione Internazionale del 1873.

⁵⁹ In C. Lenz, *Gli affreschi di von Marées a Napoli, i Deutsch - Romer. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900*, catalogo della mostra, Roma 1988, pp. 243-265.

⁶⁰ M. Volpi Orlandini, *Hans von Marées: appunti su "tedeschi romani" e l'arte metafisica di Giorgio de Chirico in Artisti contemporanei. Saggi*, Roma 1985, pp. 45-57.