

SOPRAVVIVENZE CLASSICHE. LA RESISTENZA CONTRO IL ROMANTICISMO

FRANCESCO LEONE

La vicenda, centrale, del monumento commemorativo ad Andrea Appiani per Milano (1818-1826): i due schieramenti si fronteggiano

Quando Andrea Appiani morì, nel 1817, i venti romantici spiravano violenti sui cieli della Milano asburgica, anche se ancora esclusivamente sul versante delle lettere e non su quello delle belle arti. Sull'asse Roma-Milano i fatti che ruotarono attorno alla realizzazione del monumento commemorativo che un comitato di orgogliosi milanesi intendeva innalzare nella sua città alla memoria del grande pittore fu teatro di un duro conflitto tra le prime avanzate dei romantici milanesi e il fronte maggioritario dei classicisti, sia milanesi sia romani¹. La vicenda è estremamente significativa per due ragioni. Da un lato perché la battaglia che ne conseguì è emblematica del clima culturale delle due capitali artistiche italiane proprio all'avvio della Restaurazione. Dall'altro perché rappresentò per i romantici milanesi, almeno nei suoi momenti iniziali, in una fase di rodaggio antecedente all'apparizione della pittura storica di Hayez con il *Pietro Rossi* e con il *Carmagnola* esposti all'Accademia di Brera rispettivamente nel 1820 e nel 1821, la prima vera opportunità di riflettere su un codice diverso – che stentava davvero a definirsi in ambito artistico, diversamente dai campi più liberi della lettere e della poesia – dal repertorio mitologico e dai traslati allegorici del sistema immaginativo classico. La cui efficacia, sia per il peso influente di un passato gigantesco sia per la specificità del linguaggio figurativo ancorato al “bello”, risultava in quel momento

la sola in grado di trasferire sul piano formale quei contenuti etici e morali ancora affidati alle arti figurative e in particolare alla pittura di storia.

Per il monumento ad Appiani la linea di trincea tra i due schieramenti era tracciata dall'iconografia che l'opera avrebbe dovuto assumere, da affidarsi al registro allegorico e al traslato mitologico secondo il partito classicista o a quello storico, sotto la specie del ritratto a figura intera in abiti shakespeariani, secondo la fazione romantica. Nella scelta dell'uno o dell'altro registro si annidava la rivendicazione da parte dei due opposti spiegamenti dell'eredità dell'artista². Il comitato deputato all'impresa del monumento e alla raccolta delle sottoscrizioni, presidiato dall'esterno da un uomo potente e facoltoso come Giovanni Battista Sommariva, era formato da aristocratici della levatura di Gian Giacomo Trivulzio e Giulio Beccaria e da prestigiosi nomi della ribalta culturale milanese come Luigi Cagnola, Giocondo Albertolli, Giuseppe Longhi, Gioacchino Serangeli, Pelagio Palagi, Ignazio Fumagalli e Vincenzo Monti. Tutti sostenitori del bello ideale al cospetto della fazione romantica. Il comitato si costituì tra la fine del 1817 e gli inizi del 1818, anche se l'iniziativa fu ufficializzata sulla “Gazzetta di Milano” soltanto il 16 marzo 1819. Già il 18 marzo 1818, come ci dice una lettera con questa data di Sommariva all'abate Benedetto Tordorò, Bertel Thorvaldsen, residente a Roma, aveva accettato sebbene ancora informalmente di scolpire il monumento celebrativo per Milano, dopo il tentativo fallito di ingaggiare Antonio Canova³. Come è precisato nella missiva, secondo una prima idea il monumento avrebbe raffigurato “il

ritratto dell'Appiani in medaglione / e la pittura che piange la di lui perdita con qualch'altra cosa / allusiva". Quindi un monumento classicheggiante in piena regola, affidato all'allegoria e alla semplicità delle antiche stele attiche, sulla falsariga di quanto avveniva contemporaneamente per il cenotafio a Giuseppe Bossi compiuto da Canova (il busto) e da Pompeo Marchesi (la stele con il bassorilievo dell'amicizia dolente su disegno di Pelagio Palagi) collocato nella sala Custodi dell'Ambrosiana nel maggio di quello stesso 1818.

Ma nel corso del 1818 si consumò un clamoroso colpo di scena. Il fronte romantico milanese si aprì un varco nella commissione. Dopo aver fatto rigettare il progetto iniziale probabilmente alludendo a un presunto diniego di Thorvaldsen (in effetti a Roma una piccola questione tra il suscettibile Thorvaldsen e l'ambizioso scultore Giuseppe De Fabris c'era stata), diede forma a una nuova iconografia che privilegiava questa volta il registro storico moderno a scapito di quello allegorico: un ritratto a figura intera sedente più grande del naturale con uno stilo e un disegno delle Grazie tra le mani. La cui raffigurazione rimaneva l'unica concessione superstite al repertorio mitologico classicista per celebrare colui che era stato osannato in vita come il "pittore delle Grazie". Contravvenendo alle convenzioni classiche che allora vietavano inderogabilmente, almeno in Italia, gli abiti moderni in scultura (quelle stesse convenzioni che Canova aveva difeso strenuamente definendole inalienabili al cospetto di Napoleone nei celebri colloqui di Fontainebleau del 1810), in questo nuovo progetto Appiani sarebbe dovuto apparire in abiti shakespeariani con camicia, cravatta, scarpe, calzette e tabarro. A Milano ne nacque una dura polemica tra tradizionalisti e avanguardisti. Le dinamiche della vicenda non sono chiarissime. Ma da un articolo di Giuseppe Pecchio apparso su "Il Conciliatore" nel febbraio del 1819 e da una lettera di Carlo Porta a Tommaso Grossi del 9 aprile dello stesso anno⁴, sappiamo che agli inizi del 1819 Palagi, incaricato dai goliardi romantici di progettare la nuova foggia del monumento, e Marchesi, a sua volta affidatario della traduzione plastica delle idee palagiane, presentarono a Brera la *maquette* del nuovo progetto approvato, sembrerebbe, dalla commissione. Si scatenò una barabanda. Pecchio, nello stesso articolo de "Il Conciliatore", chiamando in causa la recente tradizione della scultura civile francese del Settecento riservata agli uomini illustri, legittimava il nuovo modello "come il più dignitoso, il più confacente al luogo dove si deve collocarlo", e cioè lo scalone di Brera, nello spazio in cui fu poi disposta la statua sedente e in abiti moderni

di Cesare Beccaria scolpita sempre da Marchesi. Il filoclassicista Giuseppe Longhi dal canto suo replicava sempre dalle colonne de "Il Conciliatore", nel mese di marzo, che in realtà prima di quell'imbarazzante complotto la commissione aveva già deliberato all'unanimità per un "ritratto in bassorilievo, colle Grazie grandi al vero, parimenti in bassorilievo" e che la scelta era già definitivamente caduta su Thorvaldsen⁵. E in effetti, arginata la rivolta romantica con la combattuta nomina nel giugno 1819 di una nuova e più conservatrice commissione presieduta da Carlo Verri e gestita dall'esterno sempre da Sommariva, il partito dei tradizionalisti vinse la sfida. Il monumento, scolpito da Thorvaldsen esattamente così come ci è descritto da Pecchio secondo accordi ufficiali stabiliti tra aprile e maggio 1819, sarebbe giunto finalmente a Milano il 2 agosto del 1826, dopo ulteriori ritardi dovuti a Thorvaldsen e indecisioni sul luogo in cui allogarlo (e cioè il palazzo di Brera) (fig. 1). Giusto in tempo per essere presentato all'annuale Esposizione braidense di fine estate tra le critiche (Thorvaldsen non era certo Canova) e gli attacchi virulenti del partito romantico⁶ ormai protagonista egemone a Milano (e pago di poter avere la sua definitiva rivincita), cui neanche le difese per la verità un po' sfiatate di Vincenzo Monti o di altri classicisti riuscirono a porre un freno⁷.

Ma, tornando al 1818 e al golpe romantico, attraverso le pagine de "Il Conciliatore" e il tam-tam degli artisti la notizia della virata avanguardista intorno al progetto del monumento ad Appiani era giunta fino a Roma, baluardo della resistenza classicista, suscitando ilarità, sconcerto e, di fatto, aprendo un altro fronte. Informato di quanto stava accadendo, Giuseppe Tambroni, ossequiante intransigente al "buon gusto" antico, meditò una lettera di fuoco che chiarisce come meglio non si potrebbe la distanza sempre più abissale tra la rivoluzione milanese e la resistenza romana⁸. È datata 7 marzo 1819 ed è inviata al povero Palagi, che a Roma, dove aveva dimorato a lungo (1806-1815), aveva lasciato mirabili saggi del suo classicismo arcaizzante e puro (dalla tela di *Cesare che detta i "Commentari" ai quattro segretari* del 1812 per il Quirinale napoleonico ai dipinti murali per la Galleria di Teseo nel distrutto palazzo Torlonia in piazza Venezia del 1813-1814) unendo insieme le coordinate culturali del sublime, su cui si era formato in quell'Accademia d'Italia ufficialmente istituita nel 1812 proprio da Tambroni e da Canova, il linguaggio grecizzante di Ingres (fig. 2), i primi vagiti puristi e, naturalmente, la perfezione raffaellesca insieme al Seicento classicista di Domenichino. I "mostri dell'Ariosto" evocati da Tambroni in quella lettera,



1. Bertel Thorvaldsen, Giacomo Moraglia, *Monumento ad Andrea Appiani*, 1818-1826. Milano, Pinacoteca di Brera

agitati contro Palagi come spauracchi, avevano disorientato i classicisti militanti romani. Palagi, che pure a Roma godeva di un grande nome anche se dopo il trasferimento a Milano nel 1815 stava cercando di salire sul convoglio dei romantici con una ineccepibile formula di compromesso⁹, fu massacrato dagli intendenti della capitale pontificia, dove di fatto nella pittura storica, diversamente dalle sperimentazioni grafiche, dal genere del paesaggio e da alcune formule ritrattistiche, mai attecchì il germe del Romanticismo. Nonostante la vicenda, legata però ad altre coordinate e a riferimenti figurativi composti, dei cicli ad affresco dei pittori nazareni (1817-1829) dedicati al fascino e alle suggestioni dei grandi poemi nazionali moderni (Dante, Ariosto e Tasso) al Casino Massimo sull'Esquilino. Rispetto a quegli affreschi, tra i più importanti

dell'arte europea della prima metà dell'Ottocento, l'ambiente accademico romano rimase sostanzialmente indifferente¹⁰.

L'unico a difendere il povero Pelagio, e non è un caso, fu il purista Giulio Perticari, genero di Vincenzo Monti per averne sposata la figlia Costanza. La difesa del Perticari, a tratti un po' buffa, lasciava perfettamente intendere come l'accanimento classicista dei romani si sarebbe di lì a pochi anni confinato in una posizione subalterna sullo scenario artistico italiano. In una lettera senza data né destinatario spedita a Milano nel pieno della polemica (certamente successiva a quella di Tambroni per Palagi), alludendo a un disegno del monumento inviato a Roma da Palagi e alle giustificazioni elencate dal pittore in una missiva che l'accompagnava, Perticari aveva in ogni modo cercato di ancorare il nuovo progetto del monumento ad Appiani al retaggio antico anziché salutarne la modernità. Aveva chiamato in causa l'Aristippo in Vaticano, i barbari dell'arco di Traiano a Roma, il *Mosè* di Michelangelo per ricondurre sotto l'egida della tradizione la nuova ideazione apponendo poi il sigillo dell'approvazione di Canova al progetto palagiano.

E infine non aveva risparmiato una bella stoccata alle scarse doti scultoree di Marchesi: a Roma, a suo dire, si sosteneva “che lo scultore / Marchesi può fare a sufficienza una testa, e nulla più; / e che il consiglio di Palagi è ottimo per nascondere la / mediocrità di quel vero artefice: perché tra una testa e la / carne vi è un'immensa distanza. Così dicono, e il credo”¹¹.

Sopravvivenze classiche, neocinquecentismi, ricorsi al sublime e tangenze con il Romanticismo: Roma e gli altri centri artistici italiani tra anni venti e trenta

Certo nel divampare della polemica tra tradizionalisti romani e avanguardisti milanesi c'è una coincidenza di dati attorno al 1818-1819 che forse proprio casuale non è.

Mentre scriveva a Palagi, Tambroni si univa a Perticari e ad altri eruditi come Salvatore Betti e Luigi Biondi per fornire Roma “Magistra Artium” di un efficace organo fiancheggiatore della tradizione romana contro l'avanzata della “fazione contraria” (i romantici così definiti da Perticari). Nacque proprio agli inizi del 1819, e chissà che i fatti milanesi legati al monumento di Appiani e l'offensiva romantica non ne abbiano accelerato il parto, il “Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti”¹², dalle cui colonne si tentò per molti anni – per la verità passando il tempo con efficacia sempre minore



2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Enrico IV sorpreso dall'ambasciatore spagnolo mentre gioca con i suoi figlioletti*, 1817. Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris

al cospetto degli attacchi di modernità che da tutta Europa lambivano Roma – di ribadire i valori perenni di quel classicismo che soltanto fino a pochi anni prima aveva reso la capitale pontificia con il linguaggio neoclassico ricco delle sue mille, entusiasmanti declinazioni il polo artistico più avanzato d'Europa. In nome dell'aulica tradizione indigena (il classicismo accademico romano aveva caratteri e forme peculiari, assai diversi da quello milanese promosso dalla “Biblioteca Italiana”), quei valori della conservazione erano ora, dentro la Restaurazione, ancora autorevolmente sostenuti a livello teorico da un'istituzione antica e prestigiosa come l'Accademia di San Luca e in pittura dalla maniera aulica di Vincenzo Camuccini, infarcita di antico, Raffaello e classicismo secentesco, poi proseguita con i sostanziali rinnovamenti da allievi di grande talento come Francesco Podesti e Francesco Coghetti¹³.

Ma se la linea classicista romana, pur dopo la scomparsa tra 1822 e 1824 dei tre grandi protagonisti della passata e gloriosa stagione (Pio VII, Canova e il cardinale Ercole Consalvi) e la svolta drammaticamente reazionaria impressa al governo e alla cultura della capitale pontificia dall'elezione di papa Leone XII nel 1824, non imboccò subito una strada banalmente attardata fu perché a Roma si verificò l'incontro tra un mecenate dai mezzi economici sconfinati e dalle smodate

manie di grandezza come il principe Alessandro Torlonia e un grande artista come Francesco Podesti, cui spetta senz'altro il riconoscimento di un ruolo da protagonista sullo scenario artistico italiano della prima metà dell'Ottocento che oggi però si stenta ancora a riconoscergli pienamente¹⁴. Giunto a Roma nel 1816, formatosi adeguatamente sulla tradizione romana antica e moderna sotto la guida di Camuccini e Landi in Accademia di San Luca, affettuosamente sorvegliato da Canova e aggiornatosi con alcuni viaggi d'istruzione in Italia nel corso degli anni venti (centrale fu quello a Milano del 1826-1827, da cui prese avvio la sua partecipazione annuale alle Esposizioni braidensi protrattasi fino agli anni quaranta), intorno al 1830 l'anconetano Podesti si trovò a toccare la sua maturità artistica¹⁵. Datano ai primissimi anni trenta anche i rapporti con Alessandro Torlonia, impegnato, sulla scia di quanto avviato dal padre Giovanni Raimondo e insieme ai fratelli Marino e Carlo, a stabilire definitivamente il suo *status* di principe romano e il primato su Roma della sua famiglia con una serie di cantieri architettonici e decorativi in cui furono impiegate molte delle maestranze artistiche italiane attive in città, ormai assai languente sotto l'aspetto della promozione delle arti. Insieme all'emulo rivale altrettanto talentuoso Francesco Coghetti, stabilitosi a Roma alla fine del 1821 da un interessante centro artistico come Bergamo, reduce dagli insegnamenti in Accademia Carrara di un artista come Giuseppe Diotti che con la Restaurazione aveva autorevolmente individuato nel classicismo primitivista e nel linguaggio eroico durante l'alunnato romano (1805-1809) l'argine al verbo romantico¹⁶, Podesti seppe rigenerare sulle istanze del naturalismo purista e con rinnovata attenzione a Raffaello, ma senza antagonismi con la temperie romantica, il linguaggio del classicismo monumentale “more romano” per celebrare sotto le mentite spoglie degli eroi della storia antica o delle figure della mitologia, secondo la tradizione, don Alessandro Torlonia. Si leggono in questi termini gli affreschi della stanza di Bacco licenziati nel 1835 a villa Torlonia sulla via Nomentana – dove Coghetti, il secondo artista apicale delle committenze Torlonia, affrescava negli stessi anni il *Parnaso* nella sala da ballo e le *Storie di Alessandro Magno* in onore del committente nell'omonima stanza¹⁷ – e quelli del palazzo di famiglia a piazza Venezia (le *Gesta degli dei* sulla volta della “Galleria dell'Ercole” al primo piano nel 1836-1837, fig. 3, e negli stessi anni gli affreschi della stanza di Diana al secondo piano), di cui restano, essendo andati in gran parte dispersi gli affreschi dopo la distruzione dell'edificio avvenuta nel



3. Il “Braccio del Canova” (o “Galleria dell’Ercole”) al primo piano del palazzo Torlonia di piazza Venezia a Roma (sulla volta si notano gli affreschi di Francesco Podesti con le *Gesta degli dei* del 1836-1837), fotografia immediatamente antecedente alla distruzione dell’edificio risalente al 1902

1902¹⁸, alcuni splendidi cartoni preparatori alla Pinacoteca Civica di Ancona e al Museo di Roma e vari disegni che fanno luce sul valore di questo pittore.

I contatti con Milano e alcuni analoghi cimenti romani condussero Podesti sull’onda della moda della pittura storica a sperimentare dai primi anni trenta anche soggetti di storia, tratti dalle biografie degli artisti e dei letterati illustri italiani del Cinquecento. In questo campo il capolavoro di Podesti è *Il Tasso a Ferrara*, dipinto in ben tre versioni: una prima compiuta entro il 1834 e acquistata nel 1835 proprio da Alessandro Torlonia; una seconda con varianti del 1834-1835, inizialmente per il principe polacco Galitzin e poi venduta a un Traversi di Milano; una terza del 1838, uguale alla seconda, per il bresciano Paolo Tosio, esposta a Brera nel 1842¹⁹ (fig. 4). Il tema della celebrazione delle glorie artistiche italiane, la cui mitografia in chiave nazionale risaliva già ai primissimi anni del secolo, ricadeva ora nei presidi della temperie romantica, ma Podesti vi trovava agio per addolcire lo slancio civile della pittura di Hayez, riconosciuto al maestro veneziano dallo schieramento romantico milanese e presto consacrato da una figura della levatura di Giuseppe Mazzini, nelle cui pagine dedicate alla *Pittura moderna italiana* vergate nel

1841 un ruolo preminente però spettava anche a Podesti²⁰. Dunque in questi dipinti, perfetti sul piano formale, compositivo e cromatico, con grande mestiere Podesti aveva saputo disinnescare, riscontrando un grande successo di pubblico, il linguaggio eretico romantico, soprattutto di Hayez, riconducendolo nei tracciati più rassicuranti degli slanci puristi, citando puntualmente Canova, come è evidente nel *Tasso a Ferrara*, e soprattutto affidandosi ai tetragoni principi raffaelleschi di composizione piramidale, monumentalità, simmetria e centralità propri dell’accademismo classicista. Era, fatte le debite differenze, la strada di compromesso (soggetti nazionali e moderni ma stretti nella quiete e nella compostezza neoclassiche, trattati senza particolare partecipazione emotiva e coinvolgimento ideologico) che negli anni venti aveva già calcato a Milano il più anziano Palagi (fig. 5). Una chiave che era stata apprezzata dalla militanza classicista della “Biblioteca Italiana”²¹ ma criticata invece dalla “Gazzetta di Milano”²², nuovo organo di propaganda dei romantici, quando si trattò di recensire la seconda versione del *Carlo VIII visita Gian Galeazzo Sforza nel castello di Pavia* che Palagi espose a Brera nel 1822.

In una posizione diversa rispetto alla dialettica tra Roma e



4. Francesco Podesti, *Torquato Tasso declama la Gerusalemme Liberata alla corte Estense*, 1838. Brescia, Musei Civici di Arte e Storia

Milano, potrebbe dirsi a metà strada tra questi due poli culturali e geografici, si trovò Firenze. L'unica altra città italiana in cui si verificò, sebbene non in termini così radicali come nel capoluogo lombardo, la contrapposizione tra i romantici e i classicisti capitanati in pittura dal verbo di Pietro Benvenuti, severo e incrollabile, saldamente ancorato ai principi neoclassici. All'indomani del Congresso di Vienna la validità del sistema figurativo neoclassico, con la sua potenza didascalica affidata al mito e alla storia antica, fu ribadita dalla scelta illuminata del restaurato granduca Ferdinando III di Lorena di confermare gli impegni contratti con gli artisti da Elisa Baciocchi Bonaparte durante gli anni napoleonici per la decorazione della reggia di palazzo Pitti, ma non ancora mandati a effetto²³. Modificati i temi iconografici riconducibili al passato

regime (ad esempio *Le gesta di Napoleone* già commissionate a Luigi Ademollo)²⁴, questa saggia formula di promozione artistica vide sui ponteggi della reggia per tutti gli anni venti il confronto serrato tra le diverse declinazioni che pittori già molto affermati potevano ancora offrire della sintassi neoclassica, più o meno da tutti curiosamente riletta in virtù di una straordinaria ricchezza cromatica: la foga narrativa e un po' folle di Ademollo, una strada isolata che si sarebbe spenta con il suo artefice²⁵; le declinazioni formali di Benvenuti, tenacemente accademiche, mai percorse da aggiornamenti e destinate a decadere con gli anni venti una volta esauritasi la sua vena sublime e scaduti i riferimenti a Jacques-Louis David (fig. 7); il linguaggio eroico di Luigi Sabatelli favorito da quel sublime preromantico maturato in gioventù, come era

accaduto a Benvenuti, tra l'alunnato romano (1788-1794) e i contatti con un intellettuale di rango come Tommaso Puccini²⁶. Frescante eccelso, disegnatore ineguagliato, con il suo classicismo accigliato e muscolare, sempre pervaso da umori visionari, e la perfezione tecnica dei suoi affreschi, Sabatelli avrebbe rappresentato – un po' come accadde con Diotti a Bergamo – una valida saldatura con l'evangelizzazione romantica a Firenze e in parte anche a Milano, dove dal 1808 Leopoldo Cicognara lo aveva voluto nel prestigioso ruolo di docente di pittura a Brera. Di tutta la decorazione di Pitti le otto lunette tratte dall'*Iliade* e soprattutto l'affresco della volta con il *Concilio degli dei* della sala de' Novissimi (poi detta dell'*Iliade*), cui Sabatelli attese tra 1819 e 1825, sono certamente il risultato più alto (fig. 6). Anche perché in quegli affreschi, dimostrando grande intelligenza, forse sollecitato dalle sperimentazioni delle giovani leve presenti nel cantiere di Pitti ma soprattutto arricchito dalle esperienze vissute a Milano, aveva saputo aggiornarsi – almeno sul versante formale, della ricchezza cromatica e della resa sentimentale – sulla spinta narrativa romantica affidandosi a una rilettura in chiave sublime dell'epica antica e moderna, in cui si rintracciavano i prototipi dell'eroe solitario romantico²⁷.

All'arte di Sabatelli la ricostruzione storico-critica di Mazzini accordò un importante ruolo di passaggio nella definizione della pittura moderna. Secondo il critico, pur rimanendo ancorata all'ortodossia classicista, la parabola artistica sabatelliana aveva avuto il merito di essersi innalzata a modello della nascente "Pittura Moderna" per "severità, [...] correttezza e l'esattezza coscienziosa"²⁸. La lettura di Mazzini era corretta. Sulla linea tracciata nei primi anni venti da Sabatelli, artista apolide in bilico tra Firenze e Milano il cui reale valore artistico resta ancora da stabilire correttamente, attecchì la parabola di Giuseppe Bezzuoli, il più importante pittore romantico toscano, seguito a poca distanza dai due sfortunati figli di Sabatelli: Francesco, che collaborò con il padre nella sala dell'*Iliade* a Pitti, cui spetta interamente la lunetta con *Ettore che mette in fuga i troiani* (1822), scomparso a ventisei anni nel 1829, molto lodato da Mazzini e autore su committenza granducale di un *Aiace d'Oileo* di chiara impronta romantica ultimato giusto nel 1829²⁹; e Giuseppe, morto a trent'anni nel 1843 subito dopo aver ultimato (1842) per il democratico Niccolò Puccini un dantesco *Farinata degli Uberti alla battaglia del Serchio* di stampo patriottico, salutato da Francesco Domenico Guerrazzi quale capolavoro della seconda fase della stagione romantica fiorentina per il *pathos* che emanava



5. Pelagio Palagi, *Isaac Newton scopre la rifrazione della luce*, 1827. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

quando fu scoperto “tra la meraviglia degli stranieri; il consenso di laude universale”³⁰. Al termine di un decennio in cui Firenze maturò profondamente la sua svolta romantica (grazie al governo di un uomo colto e moderato come Leopoldo II, granduca dal 1824, alla presenza di intellettuali di levatura internazionale, al confronto europeo garantito dal 1821 dall’“Antologia” di Giovan Pietro Vieusseux e a molti altri fattori)³¹, con l’*Ingresso di Carlo VIII a Firenze* ultimato nel 1829 per Leopoldo II Bezzuoli licenziò il risultato più rappresentativo e maturo del Romanticismo toscano, al punto che lo stesso Sabatelli ne sarebbe stato ispirato, sul piano tematico, per il perduto *Pier Capponi che straccia i capitoli davanti a Carlo VIII* del 1830³². Richiestogli dal granduca nel 1827 (nel luglio di quell’anno Manzoni arrivava nel capoluogo toscano per la revisione linguistica de *I promessi sposi* suscitando una vera e propria febbre manzoniana, anche tra gli artisti³³), il *Carlo VIII* fu ben accolto da tutti: classicisti e romantici. Il tema, suggerito da un fervente patriota come Giovan Battista Niccolini, metteva insieme lo spirito patrio degli intellettuali liberali fiorentini (l’antico conquistatore straniero aveva risvegliato a suo tempo le coscienze e l’orgoglio municipale dei fiorentini di allora) e le istanze legittimiste del granduca (in Carlo VIII si poteva adombrare il recente invasore Napoleone). Il risultato gareggiava con Hayez forse non negli esiti qualitativi ma certamente nello slancio corale, nell’idea del



6. Luigi Sabatelli, *Concilio degli dei*, 1819-1825. Firenze, palazzo Pitti, sala dell'Iliade



7. Pietro Benvenuti, *Ercole in lotta contro i centauri*, 1817-1829. Firenze, palazzo Pitti, sala d'Ercole

coinvolgimento popolare reso sul piano visivo dalla moltitudine assiepata intorno ai protagonisti e negli alti sentimenti patriottici di cui si faceva latore. Grazie a Bezzuoli anche a Firenze, come nella Milano di Hayez, la storia “moderna”, scalzati i miti e l'antichità, si proiettava nell'attualità facendosi magistero di esemplarità. Pochi anni dopo Mazzini avrebbe collocato il pittore al fianco di Hayez nella rappresentanza della nuova scuola pittorica nazionale, in una posizione di poco subalterna solamente per questioni che potrebbero definirsi territoriali (“il Bezzuoli vien primo dopo l'Hayez: sarebbe suo eguale se invece di studiare a Firenze, avesse potuto, come lui, formarsi a Venezia e a Milano”)³⁴. All'indomani della Restaurazione, invece, Venezia appariva se non attardata piuttosto defilata rispetto agli svolgimenti

artistici che si stavano profilando³⁵. Nei termini di un'evasiva anche se elegantissima decorazione d'interni affidata al repertorio classico e alle favole mitologiche continuavano a lavorare professionisti di livello come Giovanni Carlo Bevilacqua e l'inossidabile Giuseppe Borsato. Si perpetuavano quasi per inerzia, e si sarebbe andati avanti fino agli anni trenta inoltrati, il linguaggio neoclassico e le convenzioni accademiche, rinnovati soltanto dai guizzi di gusto biedermeier che facevano capolino in Laguna anche in virtù dei rapporti con l'Austria dominatrice. Anche a Venezia, come a Firenze, rinvigorendo il linguaggio neoclassico, gli Asburgo restaurati ripresero la decorazione del Palazzo Reale che Napoleone aveva voluto ricavare nelle Procuratie Nuove di piazza San Marco. Ai vecchi artisti già impegnati sotto



8. Filippo Marsigli, *I pastori di Mileto dinnanzi la tomba di Dameta o I pastori d'Arcadia*, 1830. Napoli, Museo di Capodimonte (dal 2003 in deposito alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma)

Napoleone si unirono più avanti Hayez e Demin, reduci dal lungo alunno romano (1809-1817) da cui riportarono a Venezia un neoclassicismo di marca internazionale, venato di umori arcaizzanti e tensioni lineari, legato al sublime ma già attento alle virate puriste che nella capitale pontificia si erano intraviste in seno all'Accademia d'Italia patrocinata da Canova – proprio grazie ad Hayez, Palagi e a un Canova sempre aggiornato – e nella pittura di Ingres. Ai due giovani emergenti si deve aggiungere l'udinese Odorico Politi, a Roma a proprie spese dal 1809 al 1812 insieme ai due colleghi. A Politi spetta il merito di aver riletto la pittura di storia di stampo classicista attraverso il filtro dei grandi maestri del Cinquecento veneto e del Seicento caravaggesco, sia in termini cromatici e chiaroscurali sia sul piano della composizione. Una maniera aulica – di cui si ha traccia anche nella sua meno interessante attività di frescante – testimoniata nella fase iniziale dalla *Lucerna di Anassagora* (opera con cui vinse il concorso di pittura a Brera nel 1818, molto apprezzata da Hayez)³⁶, dove prevalevano i riferimenti al Seicento fiammingo e al contesto romano lasciato da pochi anni, e poi, in una fase più matura e certamente meno

sperimentale, da *Elena giocata ai dadi da Teseo e Piritoo* (dipinto del 1830 presentato a Brera nel 1831; Pordenone, Museo Civico).

In Accademia il gusto neoclassico era presidiato da vicino. La presenza di artisti legati inequivocabilmente alla cultura neoclassica, come il pistoiese Teodoro Matteini titolare della cattedra di pittura per quasi un quarto di secolo (dal 1806), garantiva l'inalterato perpetuarsi della maniera classicista anche nella formazione dei giovani allievi. Mentre la levatura di Cicognara, che ne fu presidente dal 1808 al 1826, assicurava all'istituzione sempre un dialogo con gli altri centri italiani. Con i suoi studi il grande storico, tra i maggiori intellettuali italiani della prima metà del secolo, aveva precocemente aperto sul versante storiografico alla riscoperta degli scultori primitivi italiani (soprattutto i Donatello e i Chiberti riconsiderati nella *Storia della scultura*) in un'ottica di rivalutazione della tradizione artistica nazionale. Così come, con l'intento di riaffermarne l'antico primato, aveva sottoposto all'attenzione dei più giovani il colorismo della tradizione pittorica veneziana e, insieme all'esempio dell'amato Canova, soprattutto la gloria di Tiziano. Hayez, certo

grazie al suo talento, era la dimostrazione vivente della validità di questo modello. Tuttavia Cicognara, che era nato nel 1767, non aderì mai fino in fondo alla virata romantica, nonostante il suggerimento ad Hayez datato 1828 di dipingere un “quadro storico italiano” che avesse come tema Pier Capponi “quando lacera il trattato di Carlo VIII”³⁷ (quello poi affrontato da Sabatelli nel 1830). E nel genere storico – mentre Demin perpetuava (seguito poi da Pietro Paoletti) il verbo classicista nelle molte decorazioni ad affresco dispiegate nel territorio veneto (fig. 9) – un rinnovamento in termini romantici sarebbe arrivato soltanto nei tardi anni trenta (Cicognara morì nel 1834), quando due artisti di livello come Michelangelo Grigoletti prima e Ludovico Lipparini poi si cimentarono in tematiche storiche riconducibili alla cultura romantica. Ma a quelle date la pittura storica era ormai più una questione di moda che non una scelta culturale. Il centro artistico in cui invece della polemica classico-romantica non si ebbe minimamente traccia né eco fu la

Napoli borbonica; città in cui nel genere storico il linguaggio accademico tradizionale riuscì incredibilmente a estendersi ben oltre la metà del secolo. Con il ritorno di Ferdinando I la Regia Accademia di Belle Arti si ritrovò a essere senza troppa consapevolezza una delle più inflessibili roccaforti neoclassiche dello scenario artistico italiano. Sul piano concreto questa persistenza fu alimentata dai cantieri reali di Caserta, Capodimonte e Palazzo Reale a Napoli, promossi dal sovrano in un’ottica ancora settecentesca di buon governo e di patrocinio delle arti. Morto il davidiano Jacques Berger nel 1822, docente di pittura in Accademia, la conservazione, però con un idioma più aggiornato, passò nelle mani di giovani e dotati artisti cresciuti nel mito del classicismo di Camuccini, come Natale Carta, Filippo Marsigli (fig. 8), Tommaso De Vivo, Camillo Guerra e Gennaro Maldarelli. Mentre l’affidamento al maestro romano della carica di direttore dei pensionati dell’Accademia napoletana a Roma riconosciutogli nel 1829 da re Francesco I sembrò



9. Giovanni Demin, *Ettore innanzi ad Elena incita Paride a più virili imprese*, 1818. Padova, palazzo Papafava

ulteriormente confermare le scelte culturali del governo borbonico in materia d'arte, seguite fedelmente dall'aristocrazia legata alla corte³⁸.

Anche se decisamente in ritardo rispetto agli anni più vivaci della polemica classico-romantica, nel campo della pittura di storia un confronto di altissimo livello tra l'accademismo purista di orientamento classicista e la pittura civile di marca romantica si ebbe nella Torino di Carlo Alberto. Sin dagli esordi del suo regno nel 1831 il re aveva mirato a realizzare un'energica politica culturale al pari dei grandi regnanti europei con il risultato di riuscire a svecchiare un panorama artistico sino a quel momento stagnante e attardato. Con il tempo i disegni del re puntarono sempre più a imporre la casata dei Savoia come unica dinastia di rango nazionale cui poter affidare il rinnovamento politico d'Italia e l'unificazione, innanzitutto culturale, dei suoi territori³⁹. In questo progetto ambizioso, uscendo dal circuito limitato della pittura dinastica, l'esperimento più interessante si giocò sul terreno della pittura di storia. Per dare concreto seguito all'aspirazione di creare in terra sabauda una scuola pittorica italiana e con l'idea d'istillare il germe dell'emulazione in giovani piemontesi di buone speranze come Ferdinando Cavalleri o Francesco Gonin, nei primi anni quaranta Carlo Alberto commissionò delle monumentali tele celebrative di soggetto aulico a Podesti, Coghetti, Hayez e Carlo Arienti, artista lombardo formatosi a Brera con Sabatelli poi chiamato a dirigere la cattedra di pittura dell'Accademia Albertina di Torino nel 1843⁴⁰. Hayez consegnò *La sete patita dai primi crociati sotto Gerusalemme* cui attendeva addirittura dal 1833, ben prima che

Carlo Alberto ne rilevasse la committenza. Ultimata soltanto nel 1850, la tela è una complessa macchina scenica attraversata da direttrici compositive disperate, drammatizzata dai giochi sapienti di chiaroscuro e resa enfaticamente narrativa dalla moltiplicazione dei fuochi compositivi. Dal canto suo Coghetti svolse da consumato professionista, ma senza particolari guizzi di genio, il suo compito tra accademismo raffaellesco, richiami compositivi al Cinquecento, sinuosità puriste e perduranti echi neoclassici con *Papa Eugenio III benedice le armi di Amedeo III in partenza per la crociata del 1148*, inviato nel 1846. La palma invece spettò a Podesti con il *Giudizio di Salomone* del 1842, che gli valse, oltre agli apprezzamenti della critica romana e milanese, l'offerta di dirigere la scuola di pittura dell'Accademia Albertina, riformata nel 1833. Il pittore declinò, ma quella proposta sembrò confermare ulteriormente i suoi disegni, a quel punto non più troppo velati, d'imporre la sua pittura legittimista e moderata come modello della moderna scuola artistica italiana. Ma gli esiti più interessanti, forse anche rispetto ad Hayez, giunsero nel 1845 con la gigantesca tela della *Cacciata del Barbarossa da Alessandria* di Arienti (in cui l'artista patriota si ritrae con il berretto frigio rosso in testa nei panni dell'eroe Galiano Aulari che scaglia una pietra contro il tiranno). Sul modello della pittura storica di Hayez, Arienti innestava con grande originalità il piglio sublime del maestro Sabatelli, il rispetto delle norme accademiche, sebbene riviste e aggiornate, e un impianto realistico che lascia forse intravedere, soprattutto nei volti (Arienti era anche ottimo ritrattista), i primi approcci della pittura allo studio della fotografia.

¹ Sull'argomento si veda F. Mazzocca, *Thorvaldsen e i committenti lombardi*, in *Bertel Thorvaldsen 1770-1844 scultore danese a Roma*, a cura di E. di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 1989-1990), Roma 1989, pp. 113-128; F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1817)*, Milano 2015, pp. 126-130.

² In una dimensione romantica nel 1830, dopo un primo ma balbettante tentativo di Giovanni Berchet tra 1817 e 1818, Defendente Sacchi avrebbe autorevolmente recuperato i *Fasti* di Appiani: "Appiani ch'ebbe studiato ovunque il bello, e nella divina sua mente ne avea formato il vero concetto, dipinse guerrieri che certo appena fissandoli t'avveddi non essere né romani, né greci, né paladini, ma pure uomini valorosi ma uomini del XIX secolo. Quegli arredamenti poi che di tanto offendono il pregiudizio di certi pedanti in que' dipinti [...] consacrano nella storia le usanze e le assise militari della nostra generazione" (D. Sacchi, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayes*, in Idem, *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia 1830, pp. 143-181; pp. 168-169). Nello stesso testo, d'altra parte, sono numerosi e virulenti gli attacchi di Sacchi contro "gli estetici che gustano fino allo svenimento il bello ideale; i pedanti [...], gli idolatri della classica antichità": p. 148.

³ La lettera, in cui Sommariva spiega anche le motivazioni del rifiuto di Canova, è trascritta in Leone, *Andrea Appiani* cit., p. 128.

⁴ Cfr. G. Pecchio, *Al sig. Buonpensiero*, in "Il Conciliatore", 50, 21 febbraio del 1819,

in cui è dettagliatamente descritta l'iconografia del nuovo progetto. Mentre il 9 aprile 1819 Carlo Porta, riferendosi evidentemente al modello citato da Pecchio, scriveva con il consueto sarcasmo a Tommaso Grossi: "Ho veduto in Brera il bel modello di Marchesi per la statua di Appiani. Fà rabbia il dover presagire come l'intrigo di quella miserabile pittrice da taglieri, e da Orinali [non sappiamo a chi si riferisca...] priverà forse Milano, e quel grand'uomo di un tal monumento. Bisogna vederlo per rimanere convinti addirittura del poco effetto che otterrebbe un basso rilievo a fronte di questo lavoro, fosse anche fatto per mano di Michel'Angiolo"; in D. Isella (a cura di), *Lettere di Carlo Porta e degli amici della cameretta*, Milano-Napoli 1967, p. 336.

⁵ G. Longhi, *Riflessioni sull'articolo del sig. P... diretto al sig. Buonpensiero...*, in "Il Conciliatore", 56, 11 marzo 1819.

⁶ Ad esempio Niccolò Bettoni, l'editore di Foscolo, definiva così le Grazie scolpite da Thorvaldsen: "A me sembrò, che non tutta la grazia brilli in quelle Grazie, che troppo immature siano le loro forme, quasi che fossero dimagrite per lungo digiuno: che non abbastanza morbide siano le carnagioni, alcune delle teste un po' grosse, e l'estremità né finite, né gentili quanto si poteva aspettarsi da quel celeberrimo scultore": N. Bettoni, *Lettere ad Emilia intorno alla pubblica esposizione degli oggetti di belle arti nelle Gallerie dell'I. R. Accademia di Brera*, Milano 1826, pp. XIV-XV.

⁷ Cfr. Mazzocca, *Thorvaldsen e i committenti lombardi* cit., p. 119.

⁸ La lettera è stata per la prima volta pubblicata, nella versione conservata negli archivi del Thorvaldsens Museum di Copenaghen, in R. Grandi, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, III, Bologna 1980, pp. 150-151. Una copia della missiva, nella cartella "Appiani Andrea" del Fondo Custodi della Bibliothèque nationale de France di Parigi (Ms. It. 1546), è trascritta in Leone, *Andrea Appiani* cit., p. 129.

⁹ F. Mazzocca, *Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico*, in *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della biblioteca dell'Archiginnasio*, a cura di C. Poppi, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1988-1989), Bologna 1988, pp. 27-45.

¹⁰ S. Susinno, *Gli affreschi del Casino Massimo in Roma. Appunti per un quadro di riferimento nell'ambiente romano*, in *I Nazareni a Roma*, a cura di G. Piantoni, S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea), Roma 1981, pp. 369-373. Sulla pittura a Roma nella prima metà del secolo si rimanda a S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Milano 1990, I, pp. 399-468.

¹¹ La lettera è pubblicata per la prima volta in Leone, *Andrea Appiani* cit., p. 157, nota 587.

¹² M.I. Palazzolo, *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento. Saggi e documenti*, Roma 1994; Eadem, *Tra antico e moderno. La cultura romana del primo Ottocento*, in *Maestà di Roma. da Napoleone all'Unità d'Italia*, a cura di S. Pinto, L. Barroero e F. Mazzocca, su progetto di S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali - Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea), Milano 2003, pp. 53-60.

¹³ Sulle arti a Roma nella prima metà del secolo di veda *Maestà di Roma* cit.

¹⁴ Ma Ceccarius (G. Ceccarelli), *Gli artisti a Roma nel 1849*, in "Capitolium", 24, 1949, 9/10, pp. 267-280, ricordava che il nome di Podesti ai suoi tempi "suonava alto nella pittura come quello di Verdi nella musica".

¹⁵ Sul pittore, nonostante gli anni trascorsi, restano ancora di riferimento *Francesco Podesti*, a cura di M. Polverari, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana), Milano 1996; all'interno (pp. 15-32) G.L. Mellini, *Podesti e l'Europa*; i testi su Podesti contenuti in G.L. Mellini, *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze [1986] 1992; la pubblicazione, nel 1982, delle *Memorie biografiche* del pittore (in "Labyrinthos", 1982, 1, 1/2, pp. 203-253, trascritte da M.T. Barolo) e le di poco successive note alle stesse: M.T. Barolo, *Note alle memorie di Francesco Podesti*, in "Labyrinthos", 1983, 2, 3/4, pp. 128-196.

¹⁶ F. Mazzocca, *L'Antigone di Giuseppe Diotti: un caso esemplare nella polemica tra classicisti e romantici*, in *Giuseppe Diotti. Antigone*, a cura di F. Rossi, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti), Bergamo 1993, pp. 4-20. Sul contesto bergamasco della prima metà del secolo si veda F. Mazzocca, *Tra Accademia e avanguardia: Pittura dell'Ottocento a Bergamo*, in "800 italiano", 2, 1991, pp. 27-32; *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*. I, *Il primo Romanticismo. L'Accademia*, Bergamo 1992. Su Diotti si veda R. Mangili, *Giuseppe Diotti nell'accademia tra neoclassicismo e romanticismo storico*, Milano 1991; C. Valota, *Giuseppe Diotti e la scuola di pittura dell'Accademia Carrara*, in "Bergomum", 98, 2003 (2004), 1/2, pp. 139-158.

¹⁷ Su Coggetti a villa Torlonia si veda A. Campitelli, *Villa Torlonia: i cicli storici di Luigi Fioroni, Francesco Coggetti e Costantino Brumidi*, in G. Capitelli, C. Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 161-169. Sul pittore si veda A. Pinetti, *Francesco Coggetti, pittore (1802-1875)*, Bergamo 1915; F. Mazzocca, *Francesco Coggetti*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento* cit., pp. 102-144. Sulla villa e le sue decorazioni: M.F. Apolloni, A. Campitelli, A. Pinelli, B. Steindl, *Villa Torlonia l'ultima impresa del mecenatismo romano*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 28-29, 1986.

¹⁸ Sulle ricchissime decorazioni del palazzo si veda S. Steindl, *Mäzenatentum in Rom des 19. Jahrhunderts. Die Familie Torlonia*, München 1993.

¹⁹ M.T. Barolo, schede in *Francesco Podesti* cit., pp. 140-147, n. 23; pp. 170-171, n. 31.

²⁰ G. Mazzini, *Modern Italian Painters*, in "London and Westminster Review", XXXV, 1841; poi in G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti*, Imola 1915, XXI, pp. 245-332, con il titolo *Pittura moderna italiana*. Per una rilettura recente di queste pagine si veda *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, a cura di F. Mazzocca con la collaborazione di F. Leone, L. Lombardi, A. Villari, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 2005-2006), Milano 2005.

²¹ G.A. Maggi, *Osservazioni sull'articolo inserito nella Gazzetta di Milano del giorno*

8 settembre 1822 intorno al quadro del signor Pelagio Palagi rappresentante la visita di Carlo VIII re di Francia al duca Giovanni Galeazzo Sforza, in "Biblioteca Italiana", XXVIII, ottobre 1822, pp. 22-32.

²² F. Pezzi, *Esposizione in Brera. Quadro del Palagi. Articolo III*, in "Gazzetta di Milano", 251, 8 settembre 1822, pp. 1445-1446.

²³ E. Spalletti, *La pittura dell'Ottocento in Toscana*, in E. Castelnuovo, *La pittura in Italia. L'Ottocento* cit., I, pp. 288-366: pp. 301-303.

²⁴ F. Leone, *Napoleone a Pitti nei disegni di Luigi Ademollo*, Roma 2010.

²⁵ Idem, *Drammaturgia pittorica e cultura visiva*, in *Luigi Ademollo (1764-1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico*, a cura di F. Leone, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio), Roma 2008, pp. 4-20.

²⁶ *Luigi Sabatelli (1772-1850). Disegni e incisioni*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1978; E. Spalletti, *Neoclassicismo arcaico e Sublime visionario: Benvenuti e Sabatelli a Montale*, in "Artista", 1992, pp. 166-179.

²⁷ Nel 1827 Leopoldo Cicognara, sempre geniale nei suoi giudizi artistici, commentando gli affreschi di palazzo Pitti scriveva di Sabatelli: "maestria nel comporre e fierezza di disegnare lo facevano riguardare come il pittore più omerico e dantesco dei moderni"; in "Antologia", X, gennaio 1827.

²⁸ Mazzini, *Pittura moderna italiana* cit., pp. 278-279.

²⁹ F. Leone, in *Romantici e Macchiaioli* cit., p. 234, n. II.10.

³⁰ Idem, in *Romantici e Macchiaioli* cit., p. 252, n. IV.4.

³¹ Sul contesto romantico fiorentino: *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833*, con *Appendice di inediti, carteggi e Nota critica*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1979; 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*, tomo II, Torino 1982, pp. 1041-1045; Spalletti, *La pittura dell'Ottocento in Toscana* cit., pp. 301-316; L. Bassignana, *Gli stili della Restaurazione*, in *Storia delle arti in Toscana. VII, L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 1999, pp. 53-101.

³² F. Leone, in *Romantici e Macchiaioli* cit., p. 239, n. II.17.

³³ F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano 1985, pp. 47-67.

³⁴ Mazzini, *Pittura moderna italiana* cit., p. 308. Su Bezzuoli romantico resta fondamentale E. Spalletti, *Qualche riflessione sugli inizi romantici di Giuseppe Bezzuoli*, in "Artista", 1989, pp. 140-153. Si veda inoltre F. Mannu Pisani, *Gli esordi di Giuseppe Bezzuoli: nascita e affermazione del gusto romantico in Toscana*, in "Antichità Viva", 6, 1976, pp. 45-55.

³⁵ Sul contesto veneziano di quegli anni si rimanda, da ultimo, a *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, a cura di F. Mazzocca, P. Marini, R. De Feo, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2017-2018), Venezia 2017. Per un quadro più ampio della situazione veneta si veda *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, a cura di S. Marinelli, G. Mazzarioli, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Milano 1989; G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto*, 2 voll., Milano 2002.

³⁶ F. Hayez, *Le mie memorie dettate da Francesco Hayez*, a cura di G. Carotti, Milano 1890, p. 27: "quadro che dimostra un talento non comune".

³⁷ In F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994, p. 35.

³⁸ Per un quadro d'insieme della situazione artistica del Regno di Napoli durante la prima metà dell'Ottocento si rimanda a *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1997-1998), Napoli 1998 (in particolare L. Martorelli, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale (1799-1848)*, pp. 69-93); *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta, 1752-1860*, a cura di R. Cioffi, catalogo della mostra (Caserta, Reggia, 2004-2005), Milano 2004.

³⁹ Si rimanda a *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, varie sedi), 3 voll., Torino 1980; P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, saggio introduttivo di M. Rosci, Torino 2001.

⁴⁰ F. Mazzocca, *Il contributo nazionale alla politica artistica sabauda: Hayez, Arienti e Podesti*, in *Cultura figurativa e architettonica* cit., I, pp. 429-437; M. Tomiato, *La committenza di Carlo Alberto per Palazzo Reale*, in Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* cit., pp. 109-115; E. Carrara, *La pittura di storia: teoria e prassi. La Sala delle guardie del corpo in Palazzo Reale di Torino e il dibattito fino agli anni quaranta dell'Ottocento*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann, M. Seidel, atti del convegno (Firenze, 2002), Venezia 2005, pp. 201-214.