

Tito Leati

LE “GEMME D’ARTI ITALIANE”

Una strenna artistica milanese nell’Italia preunitaria (1845-61)



ISBN 978-1-4092-7610-4

© Tito Leati 2009, Licenza Creative Commons Attribuzione 2.5 Italia

In prima di copertina:

- Francesco Hayez (1791-1882), [*Meditazione*](#) (part.), 1851, olio su tela, 71x92,5 cm, inv. 16535-1C-2871, Verona, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Forti
- Aurelio Alfieri (1800-1865), [*Meditazione*](#) (part.), 1852, incisione a bulino (su disegno di G. Induno, dal dipinto di F. Hayez), 150x192 mm, "Gemme d'arti italiane", anno V, p. 35, Savona, Biblioteca Civica

In quarta di copertina (dall'alto in basso):

- [*Linda di Chamounix*](#), incisione di P. Suppini
- [*L'incontro di Giacobbe ed Esaù*](#), incisione di G. Ripamonti Carpano
- [*La morte di Marco Botzaris*](#), incisione di F. Clerici
- [*Veduta del Lago di Lecco*](#), incisione di L. Cherbuin
- [*Il tramonto*](#), incisione di D. Gandini



Quest'opera è pubblicata sotto licenza Creative Commons Attribuzione 2.5 Italia. Per visionare una copia della licenza, spedisci una lettera a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA, oppure visita il sito web:

<http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/it/>

Un archivio online delle immagini e dei testi originali delle “Gemme d’arti italiane” (in continuo aggiornamento) si trova al seguente indirizzo web:

<http://www.gemmedartitaliane.com>

Una copia del volume è stata depositata presso gli istituti che hanno cortesemente contribuito alla sua realizzazione:

- Biblioteca Civica, Savona
- Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, Bologna
- Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
- Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Forti, Verona

Un sentito ringraziamento va al professor Alfredo Cottignoli dell’Università di Bologna per avere ispirato e facilitato questo lavoro.

Indice

Premessa	8
Introduzione: uno sguardo “inopportuno”	11
1. Le “Gemme” sulla scena milanese	
1.1 Il tipo nuovo di stenna illustrata.....	20
1.2 Paolo Ripamonti Carpano: editore tipografo.....	27
1.3 Tre stenne artistiche: “Glorie”, “Album”, “Gemme”	32
1.4 Le “Gemme” fra testo e immagine.....	39
1.5 Lettere, arti e società	43
2. I contenuti delle “Gemme”	
2.1 I temi artistici e le esposizioni.....	52
2.2 I vecchi e nuovi maestri della pittura	56
2.3 Verso il realismo e la pittura sociale	73
2.4 Il rinnovamento della scultura.....	79
3. Il contributo dei letterati	
3.1 I primi redattori (1845-48)	83
3.3.1 Carlo Tenca	85
3.3.2 Giulio Carcano.....	94
3.3.3 Cesare Correnti	101
3.3.4 Andrea Maffei	102
3.3.5 Pietro Selvatico.....	106
3.3.6 Agostino Sagredo	109
3.3.7 Michele Sartorio	112
3.3.8 Antonio Zoncada	116
3.3.9 Jacopo Cabianca	121
3.2 La seconda fase delle “Gemme” (1852-61)	122
3.3 L’estetica nei saggi di Antonio Zoncada	125
Appendice: documenti d’archivio.....	132
Riferimenti bibliografici	152
Fonti iconografiche.....	154

Premessa

Questa monografia sulle “Gemme d’arti italiane” è nata nel 2000 come mia tesi di laurea al DAMS di Bologna. Allora, oltre alla passione per le arti figurative, nutrivò un interesse di tipo filologico e linguistico per l’uso dell’italiano negli scritti d’arte dei diversi periodi storici. Mi appassionava in particolare l’Ottocento, secolo di rapidi cambiamenti e grandi innovazioni, in cui l’editoria artistica e il giornalismo si sviluppavano di pari passo con l’intensificarsi degli scambi filosofici tra Italia ed Europa, complici le travolgenti campagne militari di Napoleone, la diffusione delle teorie estetiche di Hegel e il moltiplicarsi delle traduzioni tra lingue moderne.

A metà dell’Ottocento, l’italiano letterario era ancora poco parlato nella penisola, ma era largamente apprezzato all’estero come idioma culturale. Superato dal francese nella diplomazia, dalle lingue delle potenze coloniali nel commercio e dal tedesco nella filosofia, l’italiano era però la lingua principe del *grand tour*, delle belle arti e dello spettacolo. La lingua di Dante, parlata da banchieri e lanaioli quando Firenze era grande come Parigi, era perciò l’idioma prediletto dei viaggiatori, dei mercanti d’arte e dei collezionisti stranieri che visitavano la terra del Rinascimento. Nell’Italia dei dialetti, dei gesti e del latino ecclesiastico, l’italiano era anche la lingua di chi desiderava ardentemente l’indipendenza del paese. Negli anni successivi al Congresso di Vienna, cultori dell’italiano dantesco erano stati Ugo Foscolo, autore in esilio di un commento alla *Divina Commedia*, e molti intellettuali carbonari, tra cui il giovane Giuseppe Mazzini e lo sfortunato Silvio Pellico.

Benché da studente fossi stato istruito nella tradizione di questi illustri personaggi e dei maggiori trattatisti d’arte, avrei concluso i miei studi lavorando su una strenna: un periodico redatto in un italiano eccellente, certo, ma da cui aspettarsi toni leggeri e contenuti orientati verso l’intrattenimento e il godimento estetico fine a sé stesso. La scoperta di questo dettaglio “artistico” della nostra lettera-

tura, tuttavia, non mi ha deluso. Già dalla scheda bibliografica, si evinceva un collegamento delle “Gemme” a due eventi chiave della storia d’Italia: le due date in cui le uscite della strenna si erano interrotte (prima per quattro anni, poi definitivamente) coincidevano con il 1848, anno delle cinque giornate di Milano, e il 1861, anno successivo alla spedizione dei Mille. Alcuni tra gli scrittori delle “Gemme”, inoltre, sembravano avere una certa importanza nel panorama letterario dell’epoca, in particolare il poeta Andrea Maffei, allievo di Vincenzo Monti, e alcuni letterati-patrioti del capoluogo lombardo, i cui nomi richiama immediatamente il celebre salotto tenuto dalla contessa Clara Maffei. Il periodico conteneva dunque degli spunti anche per chi, come me, cercava su ogni pagina l’impronta dei grandi.

Negli anni precedenti la pubblicazione di questo saggio, ho lavorato all’estero come redattore e traduttore informatico, svolgendo al contempo attività di insegnante di italiano come lingua straniera a Dublino e Francoforte sul Meno. In queste e in altre città europee, ho constatato come l’eccellenza artistica promossa a suo tempo dalle “Gemme”, alimentata dagli stessi miti da cui discende il moderno stile italiano, sia ancora vista favorevolmente da molte persone che possono ammirare opere d’arte italiane nelle pinacoteche, nei musei e nei luoghi di culto dei loro paesi. Si tratta di un retaggio tutt’altro che obsoleto, di cui possiamo rallegrarci al pari delle più mondane manifestazioni della nostra cultura, compreso l’uso dell’italiano per battezzare le collezioni di moda e (con qualche svarione) i prodotti gastronomici ispirati alla cucina nostrana.

In un suo attualissimo libro, *Italians* (Rizzoli, 2008), Beppe Severgnini definisce l’italiano di oggi “la lingua dell’arte, del piacere e degli affari”, mettendo al primo posto proprio la materia di questa monografia. In effetti, gli stranieri che amano l’arte italiana sono moltissimi, ma siamo soprattutto noi, gli italiani “peregrini dell’arte”, a provare una particolare emozione nel vedere un capolavoro italiano all’estero, e nel figurarci i viaggi, i conflitti, le traversie e le passioni che l’hanno portato lì. In questi incontri con la “nostra” arte italiana,

non sono le parole ma le immagini a farci sentire parte di una nazione molto più antica di repubblica e regno messi insieme.

Da emigrato affezionato alle proprie radici culturali, vivendo a lungo fuori dall’Italia e osservandola da una certa distanza, ho riscoperto le “Gemme” anche grazie a una maturazione del mio rispetto per ciò che un tempo fu negato ai redattori della strenna: la piena libertà di esprimere le proprie idee... una libertà che nell’Italia odierna, a onta di un accademico della Crusca di nome Voltaire, pare smarrita in un groviglio di diffidenza, pressapochismo e faziosità.

Francoforte sul Meno, 25 aprile 2009

Tito Leati

Introduzione: uno sguardo “inopportuno”

*Cara, angelica donna, in qual pensiero.
Hai tu la sconsolata anima assorta?
Che ti affigge così, che ti sconsorta
Nel lieto fior degli anni tuoi? ... mistero.
Quella croce che stringi e quel severo
Volume, ove il tuo mesto occhio si porta,
Dicono che per te la gioia è morta,
Né t'offre il mondo che il suo tristo vero.
Sì, la bibbia e la croce! util consiglio
Alla età sventurata, in cui sul buono
L'impudente cervice alza il perverso.
Ferma in que' segni di riscatto il ciglio,
Cara, angelica donna; essi ti sono
Un rifugio al dolor dell'universo.*

Nel 1852, il poeta Andrea Maffei commentava con questo sonetto l'incisione a bulino di un celebre quadro di Francesco Hayez: la [*Meditazione*](#) (nota anche come la *Meditazione sulla storia d'Italia*). La riproduzione del dipinto, realizzata da Aurelio Alfieri su disegno di Girolamo Induno, compariva sul quinto volume delle *Gemme d'arti italiane*, la strenna d'arte dell'editore milanese Paolo Ripamonti Carpano.

La strenna, termine usato allora per identificare un libro di lusso da regalare o collezionare, era destinata a un pubblico facoltoso in occasione delle feste di Capodanno. Inaugurate sette anni prima, nel 1845, le *Gemme* tornavano sugli scaffali dei librai dopo una lunga pausa seguita ai fatti del Quarantotto, quando il caos della rivolta cittadina contro l'occupazione austriaca aveva segnato una brusca interruzione di molti periodici milanesi. Più precisamente, la pubblicazione delle *Gemme* riprendeva quattro anni dopo il ritorno del capoluogo lombardo sotto il protettorato asburgico, che aveva revocato la libertà di stampa concessa dalle autorità municipali,

ripristinando, d'altro canto, un ambiente favorevole alla prosperità dell'industria libraria di pregio.

In ogni numero delle *Gemme* erano riprodotte e commentate famose opere d'arte apparse in Italia in quel periodo. Si trattava cioè di una strenna artistica, mentre ce n'erano altre dedicate alla musica, al teatro, alla poesia. Come era usuale per le strenne dell'epoca, antesignane delle moderne riviste, le *Gemme* presentavano contenuti variegati, a volte effimeri, redatti da diversi autori: brani di poesia, brevi racconti ispirati alle immagini, epistole e recensioni critiche. L'aspetto più curato delle strenne, ovviamente, era la ricca veste tipografica, spesso accompagnata da una preziosa legatura realizzata su misura per il singolo cliente.

La scelta della *Meditazione*, nel 1852, era un omaggio alla fama di cui godeva a quei tempi Francesco Hayez, da poco nominato professore di pittura all'Accademia di Brera. Il primato del pittore sessantenne, definito "sommo artista" da Maffei, era allora giunto all'apice di una lunga e proficua carriera. L'anno precedente, Hayez aveva esposto la *Meditazione* a Verona poco prima di recarsi a Vienna per consegnare un ritratto al giovane imperatore Francesco Giuseppe. La *Meditazione* sarebbe diventata in seguito un simbolo del Risorgimento, nonché uno dei quadri più famosi dell'artista in assoluto. È interessante notare come Hayez, politicamente sagace e attento a mantenersi super partes, avesse esposto un'opera per ingraziarsi i patrioti italiani appena prima di omaggiare l'imperatore austriaco nella capitale straniera.

Ammirando la *Meditazione*, oggi esposta alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Forti a Verona, non si può non rimanere colpiti dalla sua qualità pittorica e dalla sua singolarissima atmosfera, al contempo lugubre e seducente. La donna nel quadro, tuttavia, non corrisponde pienamente alla "cara, angelica" creatura che abbassa lo sguardo nei versi di Maffei, perché l'immagine sulle pagine delle *Gemme* presenta una differenza sostanziale proprio nell'elemento più appariscente: gli occhi di lei. La cosa non deve stupire, giacché la nostra storia dell'arte è ricca di esempi in cui esiste una voluta differenza tra l'originale di un dipinto e la sua riproduzione su lastra

di rame. Dai frontespizi delle cinquecentine fino ai libri di metà Ottocento, cioè prima che la fotografia fosse largamente impiegata in editoria, queste differenze potevano essere di tal entità da compromettere la corrispondenza oggettiva tra la creazione dell'artista e la sua riproduzione, frutto di un duro e minuzioso lavoro artigianale.

La differenza tra la *Meditazione* su tela e quella su carta stampata potrebbe passare inosservata se non si confrontano direttamente le due immagini. Si sa che Hayez ha dipinto due versioni famose della *Meditazione*, una nel 1850 e una nel 1851¹. Osservando l'incisione, si nota come la posa della modella e gli accessori corrispondano al dipinto del 1851, il che lascia supporre che sia proprio quello il quadro riprodotto. La donna dell'incisione, però, tiene lo sguardo rivolto verso il basso (come nella tela del 1850) e i suoi capelli sono spettinati, poco gradevoli. Nel quadro, invece, la modella è acconciata alla moda, benché scarmigliata ad arte, e i suoi occhi, bellissimi, sono spalancati nella penombra. Una volta notata questa differenza, è difficile non interrogarsi sul suo perché.

Ai tempi delle *Gemme*, come già nei secoli precedenti, la scelta di incidere qualcosa di diverso dall'originale era spesso dovuta alla censura, che ai tempi della Restaurazione esercitava ancora un ferreo controllo sulla produzione libraria. Ogni libro stampato e diffuso in molteplici copie, infatti, era ritenuto un potenziale veicolo di contenuti indecenti o sovversivi. La soluzione più semplice che permetteva agli artisti di raffigurare in modo accettabile la nudità femminile, da sempre richiesta dai committenti, era calare l'immagine dai connotati sensuali o antagonisti in un contesto religioso. La *Meditazione*, ad esempio, poteva essere presentata come un'immagine del pentimento di Maria Maddalena, spogliata del suo fascino mondano e "armata" del libro sacro e della croce, simboli della fede e del sacrificio. In questo senso, il dipinto di Hayez non presentava alcuna novità, e sarebbe potuto apparire al

¹ I due dipinti sono recentemente apparsi insieme nell'esposizione *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, mostra tenuta al Palazzo Ducale di Genova dal 21 ottobre 2005 al 5 marzo 2006 (cat. Skira, Milano, 2005).

pubblico come l'ennesimo esercizio dell'artista su un tema iconografico tradizionale.

Nella *Meditazione* nel 1851, la sedia dall'alto schienale e il seno scoperto rimandano alla tradizione dei ritratti letterari o allegorici dipinti nel Seicento, in particolare alle immagini di Cleopatra morente dipinte da Guido Cagnacci, che Hayez aveva ammirato a Milano e a Vienna. Nel suo quadro, tuttavia, Hayez infonde l'inquietudine dello spirito romantico e, soprattutto, un preciso senso storico. Sulla croce tenuta in mano dalla donna, infatti, è incisa una data, 1848, mentre sul dorso del libro si intravedono il titolo *Storia d'Italia* e il numero XVIII (volume o secolo). Questi elementi fanno della donna un'immagine dell'ideale risorgimentale, ma la sua raffigurazione non esclude il pentimento, l'ammissione della sconfitta, con cui il pittore ammansisce gli oppressori.

È proprio la differenza tra la donna incisa e quella dipinta, tuttavia, a darci un'idea della suggestione che poteva provare chi, avendola già vista tenere gli occhi bassi sulle *Gemme*, avrebbe incontrato il suo sguardo nel dipinto originale. Fine psicologo nei suoi celebri ritratti milanesi, Hayez sapeva che un simile ardire era ciò che desideravano i patrioti venuti ad ammirare il suo quadro. Grazie alla maestria del pittore, infatti, lo sguardo di lei, che di primo acchito appare adombrato e triste, si rivela fiero e intenso all'osservatore più attento, o meglio "intento" a notare in esso il desiderio di riscatto.

È possibile che l'incisione rappresenti una versione non finita del quadro di Hayez, o che il ritratto sia stato ridipinto dopo il rilievo fatto dall'Induno, che potrebbe anche avere lavorato solo su uno studio preparatorio. È certo, però, che l'incisore abbia volutamente rappresentato una penitente per non incorrere nel veto della censura e in un danno per l'editore. Un quadro come la *Meditazione* del 1851, infatti, non poteva essere riprodotto fedelmente nelle molte copie di un libro, dove l'allegoria di un'Italia vinta, se di questo si trattava, doveva apparire del tutto umiliata e dimessa.

Allo stesso modo, con la decisione di "illustrare, o meglio oscurare" la *Meditazione* con un sonetto, Andrea Maffei, si compor-

ta da perfetto poeta di scuola classicista, evitando spiegazioni compromettenti. Con la consueta eleganza che lo distingue, Maffei fa buon uso della polisemia dei versi, “oscurando” il messaggio patriottico con le parole così come Aurelio Alfieri ha fatto con il bulino. Bisogna notare che l’espressione di Maffei riguardo alla *Meditazione* gioca sull’uso ottocentesco del termine “illuminatore” per indicare lo scrittore d’arte. Ai tempi delle *Gemme*, infatti, erano detti “illustratori” non gli incisori (lontani discendenti degli anonimi “illuminatori” medievali) ma gli scrittori, chiamati a far luce sulle opere d’arte con le loro spiegazioni.

È lo sguardo “inopportuno” della *Meditazione*, quindi, o meglio il suo oscuramento, a ridare il via alle *Gemme*, che escono annualmente per un altro decennio. In questo periodo, le immagini nella strenna diminuiscono di numero, ma aumenta la loro dimensione e qualità; le incisioni sono realizzate sempre più di frequente con l’ausilio di procedimenti chimici piuttosto che solo con il bulino e, in attesa di un inevitabile declino, si rivelano autentici capolavori dell’arte grafica. Dal punto di vista letterario, tuttavia, sono le prime quattro annualità, uscite nel periodo 1845-48, a suscitare maggiore interesse, e a spiegare, in parte, il motivo di un così lungo periodo di silenzio della strenna dopo le cinque giornate di Milano. È prima della rivolta cittadina, infatti, che tra i collaboratori delle *Gemme* si contano tre letterati che saranno costretti all’esilio dopo la capitolazione degli insorti: Carlo Tenca, Cesare Correnti e Giulio Carcano.

Giornalista di idee mazziniane, Carlo Tenca contribuisce alle *Gemme* solo con tre scritti, tutti pubblicati nel primo volume. Già impegnato nel promuovere l’insurrezione del 1848, nei mesi successivi alle cinque giornate Tenca dirige il 22 marzo, giornale ufficiale della municipalità, ponendo il suo talento al servizio della lotta indipendentista. Altro intellettuale mazziniano, Cesare Correnti scrive sulle *Gemme* fino al quarto numero, concedendo una parentesi artistica alla sua penna di acuto scrittore politico. Autore anonimo della requisitoria antiasburgica *L’Austria e la Lombardia* (1847), agitatore dei moti, nonché segretario generale del governo provvisorio dopo la cacciata degli austriaci, Correnti lascia ovviamente

trasparire le sue idee anche negli interventi pubblicati sulla strenna. Amico di lunga data di Correnti, Giulio Carcano è uno scrittore d'impronta manzoniana, che contribuisce alle *Gemme* con il suo talento di narratore e poeta. Meno acceso di Tenca e Correnti, lo scrittore svolge comunque un delicato ruolo d'ambasciatore al servizio della sua città, recandosi a Parigi per chiedere l'aiuto della Francia a favore degli insorti. Durante la sua missione diplomatica, Carcano cerca anche il sostegno di Giuseppe Verdi, che con la sua musica aveva profondamente ispirato i patrioti. Dato il coinvolgimento di questi tre letterati, si capisce come la strenna pubblicata da Ripamonti Carpano risultasse sospetta al governo dopo la rioccupazione di Milano da parte delle truppe austriache.

Nobiluomo più anziano e politicamente indeciso rispetto ai colleghi lombardi (lui nato nel 1798, loro intorno al 1815), Andrea Maffei partecipa alla cospirazione più che altro da osservatore, proprio come il pacato e riflessivo Hayez. Non è la sua passione patriottica a contribuire alla causa italiana, ma piuttosto il suo gusto per la mondanità, che si manifesta nel sostegno dato al famoso salotto tenuto dalla moglie Clara. È molto probabile, se non certo, che i primi incontri tra i collaboratori delle *Gemme* si siano tenuti proprio in questo rinomato crogiolo degli ardori risorgimentali, dove le belle arti, oltre alla musica, erano argomento prediletto. Per quanto riguarda la qualità letteraria delle *Gemme*, sembra quindi opportuno il parere di Barbara Cinelli, per cui «l'esigenza di differenziarsi dalla vacuità di contenuti delle strenne era chiaramente avvertita dalla redazione»².

Sono proprio le parole di Paolo Ripamonti Carpano, nella dedica del primo volume al duca Antonio Litta Visconti Arese, a confermare quest'opinione, esprimendo l'ambizione "storica" delle *Gemme* di durare oltre la parentesi augurale delle feste di Capodanno. Nello stesso testo, che assolve anche la funzione di nota preliminare, l'editore sottolinea l'opportuna "italianità" della raccolta, dovuta al

² B. Cinelli, *I contributi di Andrea Maffei per le Gemme d'Arti Italiane*, in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Riva del Garda, Museo Civico, 1987, p. 144. Cfr. anche il testo dell'annuncio di pubblicazione a p. 8 q. vol.

fatto che la maggioranza delle incisioni inserite nel periodico è opera di artigiani nostrani, e questo quando il giovane mercato di strenne e almanacchi era dominato graficamente dall'importazione³. Il duca Litta, fedelissimo di Napoleone ai tempi del Regno Italico, partecipa attivamente alle cinque giornate solo tre anni dopo, facendosi onore, benché in età avanzata, come comandante della Guardia Civica. Sempre nella dedica al duca Litta è rilevabile un altro motivo, più legittimo, di "italianità" delle *Gemme*: una maggiore vastità di argomenti e di diffusione rispetto alle altre pubblicazioni milanesi che illustrano dipinti e sculture, ossia nei confronti delle precedenti *Glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera* (1826-1838) e del coevo *Album dell'esposizione di Milano* (1838-1861). Le *Gemme*, infatti, non si occupano solo di ciò che viene esposto nel capoluogo lombardo, ma anche di opere apparse nel resto della penisola. La diffusione del periodico fatica comunque a espandersi al di fuori degli stati austriaci, e le *Gemme* restano quasi esclusivamente influenzate dalla realtà locale.

Pur nei loro limiti, le *Gemme* si dimostrano un periodico d'arte al passo con i propri tempi, grazie al contributo di collaboratori adeguatamente preparati in campo estetico. Tra questi, il veneziano Pietro Selvatico, redattore di cinque interventi sulla strenna, riconosce all'arte una funzione sociale strettamente legata alle esposizioni e al giornalismo. Poco prima della pubblicazione delle *Gemme*, oltre

³ «Il lamento di parecchie autorevoli persone che compilando io l'annuale raccolta col titolo di *Strenna Italiana* mi piaccia abbellirla di sole incisioni straniere anziché delle nostre, mi ha suggerito il pensiero di un libro, il quale meritasse veramente il nome italiano. [...] Ad altri prima di me sovvenne questo pensiero, e gli fu data lodevole esecuzione; ma ristretto nei limiti della sola Milano, parvemi non satisfacesse interamente l'universale desiderio di conoscere quali prodotti eccellenti nella pittura e nella scultura vengono ammirati nelle pubbliche mostre di Roma, di Firenze e di Venezia. [...] volli affidare al giudizio di buoni maestri la scelta dei dipinti e delle sculture, ed alla penna di valenti scrittori le illustrazioni; le quali per la loro importanza assumessero un'impronta letteraria e durevole oltre la consueta breve vita delle Strenne augurali». [...] *Gemme d'Arti Italiane*, anno I, 1845, dedica al duca Antonio Litta Visconti Arese.

al saggio *Sull'educazione del pittore storico* di Selvatico (1842)⁴, un altro scritto famoso, *Pittura moderna italiana* di Giuseppe Mazzini (1840)⁵, attribuisce in modo ancora più esplicito una missione patriottica all'arte italiana. Sulla scia di queste teorie, a partire dal quarto decennio del diciannovesimo secolo, sembra che nell'ambito del romanticismo italiano le arti comincino a seguire le lettere sulla via del pragmatismo. Le idee di Selvatico e di Mazzini convergono nell'attribuire alla pittura di storia il compito di costruire, nel campo dell'arte, una coscienza unitaria italiana oltre i confini municipali. La corrente purista, ispirata ai miti della cultura italiana delle origini, all'epoca dei comuni e alle opere degli artisti del primo Rinascimento, è chiamata a rappresentare l'individualità della nazione. Bisogna notare, però, che anche questi fenomeni sono in parte il riflesso di tendenze provenienti dall'estero, quando il *gothic revival* inglese influenza la scena artistica europea, o quando il purismo dei nazareni tedeschi appare come una stravaganza tipicamente romantica e, in anticipo sui tempi, quasi bohémien. La confusione nel campo dell'estetica, avvertita dagli osservatori dell'epoca, è l'immediata conseguenza di un problema aperto, ma non risolto, sul destino dell'arte, che si confronta con l'allargamento dell'opinione pubblica e le novità dell'era industriale.

Il progresso tecnologico, che dà inizio al declino dell'editoria artigianale, è in parte responsabile della fine delle *Gemme* nel 1861, ma sono le vicende politiche a infliggere alla strenna il colpo più duro. Dopo l'annessione della Lombardia al Piemonte, sancita dalla pace di Zurigo (1860), il Veneto resta in mano austriaca. Questo fatto spezza improvvisamente in due l'area di principale diffusione delle *Gemme*, ponendo un ostacolo agli abbonamenti e provocando una crisi nella ditta di Ripamonti Carpano. Stampate con privilegio

⁴ P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, Padova, Tipi del Seminario, 1842.

⁵ G. Mazzini, *Pittura moderna italiana*, in *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Galeati, 1961. Il saggio si trova ora anche in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia, dai neoclassici ai puristi (1780-1861)*, Torino, Einaudi, 1999, p. 303-317.

dell'Impero d'Austria, che favoriva attivamente le imprese editoriali come fonte di entrate fiscali, le *Gemme* cessano così di esistere proprio all'alba della tanto attesa indipendenza, che avrebbe permesso allo sguardo "inopportuno" della *Meditazione* di apparire inalterato sulle pagine di un libro.

Oggi, a quasi un secolo e mezzo dalla loro scomparsa, le *Gemme* hanno molto da offrire al lettore appassionato di arte romantica. Il repertorio di immagini proposte dalla strenna rappresenta la produzione artistica italiana in un tempo di grandi trasformazioni, quando l'evoluzione di critica e informazione procede di pari passo con gli eventi che porteranno all'Unità. Divise tra il patrocinio del governo straniero e le aspirazioni dei patrioti, le *Gemme* restano soprattutto un mirabile esempio dell'operosità, dell'ingegno e del gusto estetico degli intellettuali lombardi e veneti negli ultimi quindici anni della Restaurazione, quando anche la penna dei migliori scrittori, per vezzo letterario, per passione filosofica o anche solo per campare, poteva servire alla moda delle strenne.

1. Le “Gemme” sulla scena milanese

1.1 Il tipo nuovo di strenna illustrata

La comparsa in Italia delle strenne illustrate, in cui le immagini avevano un ruolo preponderante, risale al 1832. Nel saggio *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Marino Berengo individua un momento fondamentale nella storia dell’editoria italiana: si tratta della repentina e travolgente affermazione di un “tipo nuovo” di strenna figurata, caratterizzata da una lussuosa veste tipografica e da un gran numero d’incisioni⁶. L’osservazione di Berengo deriva da un articolo di Carlo Tenca, *Le strenne*, apparso nel gennaio 1845, cioè subito dopo la pubblicazione della prima annualità delle *Gemme*. Nel giudizio di Tenca, è appunto la comparsa del *Non ti scordar di me*, strenna edita da Vallardi nel 1832, ad avere sconvolto la «repubblica letteraria» con «l’avvenimento delle strenne alla dittatura»⁷. La preoccupazione del critico è quindi sintomatica di un notevole cambiamento, giacché sembrano perdurare gli effetti dopo i tredici anni che intercorrono tra l’evento e l’articolo in questione. È proprio il “tipo nuovo” figurato a definire con maggiore precisione, e sfumatura negativa, il termine “strenna” negli anni a venire.

⁶ M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 179. Il volume di Berengo è a tutt’oggi una delle più estese e interessanti indagini sull’argomento, come sostiene Eugenio Garin nel saggio *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 27. Secondo il giudizio di Garin, Berengo individua «con grande chiarezza le linee di metodo e le vie di ricerca, oltrepassando la presentazione biografica di un editore, o il commento più o meno ricco di un catalogo».

⁷ C. Tenca, *Le strenne*, “Rivista Europea”, n. 1, gennaio 1845, in Id., *Delle strenne e degli almanacchi*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori, 1995, p. 19. Il saggio compare ora anche in *Scritti d’arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, p. 485.

L'uso delle strenne e degli almanacchi era da tempo diffuso nel milanese: le prime come dono per le feste, i secondi come *vademecum* per l'anno nuovo. La significativa novità del *Non ti scordar di me* è forse ciò che spinse Niccolò Tommaseo, nel 1838, a fare una precisa distinzione tra i due tipi librari nell'edizione fiorentina del *Dizionario dei sinonimi*, in voci che fanno chiaramente riferimento alle novità dell'epoca⁸. Proprio allora, afferma Berengo, i due termini cominciarono a confondersi⁹. Ancora oggi la definizione di almanacco è “libro che registra le indicazioni astronomiche, meteorologiche, agiografiche”, ma anche “annuario”. La parola “strenna” significa “dono, annuncio”, anche se non indica necessariamente un libro. I due tipi di pubblicazione sono quindi caratterizzati prima di tutto da diversi usi: uno pratico, l'altro velleitario. Mentre l'ironia di Tenca colpisce le erudite discussioni nate intorno alla possibile discendenza del termine “strenna” dall'antico uso romano¹⁰, Tommaseo riconosce piuttosto nella parola, caduta in disuso nel toscano moderno, una sconveniente imitazione del termine francese *étrenne*. Oltre queste considerazioni, Berengo nota che il modello del *Non ti scordar di me* è, però, sostanzialmente di origine inglese¹¹. È in Inghilterra, all'avanguardia economica e tecnologica, che si hanno le condizioni ideali al precoce sviluppo del “tipo nuovo”, e la parola *keepsake*, usata dal Tommaseo per indicare il modello librario emulato da Vallardi, significa “dono, pegno di amicizia”. Il titolo *Non ti scordar di me*, quindi, è una semplice traduzione del termine inglese, con in più quella nota floreale, qui tutta italiana, che tanto impronta il successivo dilagare del “tipo nuovo” a Milano. Tenca

⁸ Cfr. Niccolò Tommaseo, *Nuovo Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Firenze, Viessesux, 1838. Berengo ritiene che l'analisi dei due termini sia dovuta a un particolare interesse di Tommaseo per questo genere di libri. Significativo anche il fatto che Tommaseo faccia la distinzione tra strenna e almanacco nel 1838, cioè dopo la grande diffusione di questi due tipi librari, quando una prima edizione del *Dizionario*, risalente al 1830, mancava di tale comparazione.

⁹ M. Berengo, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰ C. Tenca, *Le strenne*, cit., p. 20.

¹¹ M. Berengo, *op. cit.*, p. 179.

non manca di notare che è un titolo, piuttosto che un libro autentico, ad apparire «nelle vetrine dei librai e sugli angoli delle contrade»¹².

Dante Isella, nella sua introduzione al catalogo del volume *Strenne dell'Ottocento a Milano*, ricorda come Tommaseo intenda sottolineare l'aspetto negativo dell'imitazione di modelli stranieri per gli editori italiani («solito vizzo, peste d'Italia»), piuttosto che il recupero di tradizioni nazionali¹³. La derivazione etimologica dal latino *strenae*, “dono augurale”, viene messa in secondo piano, e questo nonostante il termine sia usato nella *Commedia* nel commiato di Virgilio da Dante (*Purg.* XXVII 119-120): «... e mai non furo strenne | che fosser di piacere a queste uguali». Giusto riguardo all'uso di questo termine nel poema dantesco, tra le varie interpretazioni è degna di nota quella di Buti, che attribuisce alla parola *strenna* un significato particolarmente adatto per indicare un dono per il Capodanno: «annunziazioni primamente fatte la mattina»¹⁴.

Alle discussioni di stampo accademico sull'etimologia della parola “*strenna*”, Tenca contrappone una valutazione dell'impatto del *Non ti scordar di me* sul mercato editoriale. Il critico vede la svolta del “tipo nuovo” come un problema e sembra avversare radicalmente la diffusione dell'immagine nel libro: le motivazioni sono facilmente intuibili. In un articolo apparso sul trisettimanale “La Fama”, il critico rimpiange lo scarso successo di molti libri dal contenuto valido perché nessuno considera più come prima le edizioni a basso costo, e per i libri illustrati lamenta che si sta diffondendo l'abitudine di sfogliarli senza leggerli¹⁵. È vero però che il dilagare dell'immagine, per quanto ritenuto un fenomeno negativo da Tenca, segna semplicemente l'inizio di una nuova era per la comunicazione, in cui molti dei “mali” da lui denunciati sono

¹² C. Tenca, *Le strenne*, cit., p. 19.

¹³ G. Baretta, G. M. Griffini, *Strenne dell'Ottocento a Milano*, Libri Scheiwiller, Milano, 1986, p. 10.

¹⁴ Questa interpretazione di Buti appare nelle note di Natalino Sapegno al testo della *Divina Commedia* edita da La Nuova Italia, Firenze.

¹⁵ Cfr. C. Tenca, *Le edizioni illustrate*, in “La Fama”, 10 febbraio 1840. Berengo ricorda l'articolo in *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit., p. 180.

oggi diventati la prassi. Ora più che mai, quando immagini e testi concorrono nella realizzazione di una pubblicazione, dal volantino all'ipertesto, le parole sono considerate una merce meno pregiata rispetto alle figure. L'opinione di Tenca non deve però sembrare una detrazione retrograda nei confronti del progresso: egli trova pericoloso il calo d'importanza del testo rispetto all'immagine solo per gli abusi che possono conseguirne. Da ciò nasce la sua protesta nei confronti di quella letteratura che si sottomette passivamente all'illustrazione, accontentandosi di rimanere per qualche settimana sul tavolino delle signore come un soprammobile. Né meno legittimo, da parte di Tenca, è il timore di un'eccessiva svalutazione del lavoro degli scrittori che, come lui, affidano il proprio sostentamento solo all'attività letteraria.

Nonostante la sontuosa vaghezza e l'eventuale superficialità del "tipo nuovo", il livello culturale del *Non ti scordar di me* è apparentemente alto. I nomi di alcuni autori della strenna, come Cesare Cantù e Niccolò Tommaseo, sono tuttora noti, non meno di altri, come Andrea Maffei e Michele Sartorio, futuri collaboratori delle *Gemme*. Il curatore del *Non ti scordar di me* definisce la strenna «un'enciclopedia in miniatura, un *florilegio*, un manicaretto di tutti i sapori»¹⁶. Al riguardo, un fondamentale passo di Berengo bene illustra i limiti del contenuto letterario nella strenna figurata:

La voluta assenza di ogni legame tra gli scritti raccolti e il tono di occasionalità e di svago che caratterizza tutte le strenne, anche le migliori, ne segnano il destino effimero e la mancanza di eco nella cultura e nell'opinione pubblica: il letterato che scelga quella sede editoriale per un suo componimento [...] rinuncia a vederlo circolare¹⁷.

Ma se Berengo denuncia giustamente il tono di occasionalità e di svago delle strenne, forse ne esagera, come sostiene Isella, il fondamentale difetto d'importanza sulla scena letteraria.

¹⁶ *Non ti scordar di me*, op. cit., anno IV (1835).

¹⁷ M. Berengo, op. cit., p. 181.

È pur vero che in qualche modo bisogna ricordare le singole strenne per farle emergere da un rapido oblio, come fa Cesare Correnti, lo ricorda ancora Berengo¹⁸, a proposito del suo lavoro su *Il Presagio* dell'editore Canadelli: in tal senso l'anglofilo e floreale *Non ti scordar di me* assume ora un senso di ironica necessità. Tuttavia ciò non toglie al fenomeno delle strenne un certo valore collettivo nell'ambito della cultura italiana ottocentesca: l'opinione di Berengo, infatti, non è del tutto condivisa da Isella, che invece attribuisce alle strenne «un'incidenza non lieve nel costume letterario del tempo»¹⁹, motivata per lo più dalle grandi risorse impiegate per la loro produzione e dal numero elevato di collaboratori coinvolti. È peraltro comprensibile il fatto che Isella, scrivendo in un libro che a sua volta è una strenna natalizia per i clienti di una banca, eviti di esprimere giudizi troppo negativi sulla merce in oggetto.

Oltre a citare il caso più clamoroso, ampiamente discusso, d'impresa editoriale illustrata dell'epoca, ossia l'edizione definitiva dei *Promessi sposi* realizzata da Manzoni (1840), Isella riferisce un interessante caso di critica al "tipo nuovo", mossa nel 1846 dal poeta dialettale Giovanni Raiberti, medico e scrittore milanese. Nei suoi versi intitolati *Fest de Natal*, Raiberti dà voce a un osservatore che definisce le strenne *besascionn* (sbrodolone), mettendole a confronto con i modesti e pratici taccuini e almanacchi popolari. Il poeta le definisce un «imbroglio fatto di immaginette e carta oro, goffe di sopra e di sotto», il cui contenuto è «un fiore di melensaggini, ultima coltellata al cuore di questa letteratura che si strascina alla peggio»²⁰. Raiberti ravvisa nel prezzo di copertina un'altra importante differenza tra libretto popolare, da cinque soldi, e strenna elitaria, da venti franchi. Questo dislivello ci permette di individuare un'ulteriore discriminante nell'appartenenza di una pubblicazione alle categorie di strenna e almanacco. Più di un secolo dopo, è ancora questa suddivisione a determinare, insieme a *Strenne dell'Ottocento a Milano*, la realizzazione del catalogo

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. Baretta, G. M. Griffini, *op. cit.*, p. 16.

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

Almanacchi dell'Ottocento a Milano. Purtroppo i compilatori delle due opere sono imprecisi in questo punto, o sembrano non avere ancora idee chiare sull'annosa distinzione²¹. I parametri di funzione e prezzo, infatti, sono clamorosamente smentiti dall'inclusione del *Nipote di Vesta Verde* di Cesare Correnti nell'elenco delle strenne, quando Tenca lo definisce «il veterano degli almanacchi» popolari²², e Berengo ne ricorda il prezzo politico di 75 centesimi (più di venti volte inferiore al costo medio del "tipo nuovo"). A proposito di prezzi, ancora Berengo ricorda le *Gemme* solo per il record di venti lire raggiunto nel 1846, eguagliato dalla *Strenna teatrale europea* dell'editore Guglielmini²³. La cifra corrisponde, nel vernacolo, proprio ai venti franchi di *Fest de Natal*, ritenuti un prezzo scandalosamente alto da un poeta di parte popolare. Un'altra critica alle strenne (che collima con quella tenchiana), ancora individuabile nei versi di Raiberti, riguarda la generale confusione, l'affastellamento degli argomenti, il fatto che gli autori «messi lì a mucchio sembran tutti topponi (minchioni)»²⁴. Ovviamente, a partire dal curatore del *Non ti scordar di me*, i produttori di strenne cercano furbescamente di fare di un simile mélange un aspetto positivo, sfornando titoli come *Canestro di fiori e frutti*, *Fiori d'ogni colore*, *Tutti frutti*. La metafora si estende senza difficoltà al francesismo, con il *Panier de fleurs*, e, al di fuori del regno vegetale, con l'*Iride* e il *Sorbetto misto*. Se anche le *Gemme* sembrano fare parte di questa variopinta tradizione, magari con l'allusione ai riflessi multicolori di uno scrigno di gioielli, è vero anche che il termine più diffuso di allora per il lavoro di bulino era "intaglio", ed ecco perché, nella diffusa vaghezza dei titoli floreali e zuccherosi delle strenne, forse emerge una metafora più sottile: le splendide incisioni paragonate al taglio delle pietre preziose, le *Gemme*

²¹ Nel catalogo delle strenne sono elencate solo le prime quattro annualità delle quattordici esistenti.

²² C. Tenca, *Le strenne popolari*, in "Il Crepuscolo", 6 gennaio 1846, in *Delle strenne e degli almanacchi*, cit., p. 35.

²³ M. Berengo, *op. cit.*, p. 186.

²⁴ G. Baretta, G. M. Griffini, *op. cit.*, p. 15.

appunto²⁵. Il fatto che gli autori di disegni e incisioni siano per la maggior parte italiani è, per Tenca, un punto a favore delle *Gemme*, che rendono giustizia all'artigianato nazionale, quando altre pubblicazioni, come la *Strenna italiana*, raccolgono quasi esclusivamente lavori grafici stranieri. Questo non è che uno tra i tanti comportamenti discutibili degli editori, già denunciati dal critico: dallo spacciare per italiano ciò che non lo è (la *Strenna Italiana*), all'immissione sul mercato di un nuovo prodotto (le *Gemme*) solo per colmare le lacune del suo predecessore²⁶.

Dopo il 1832, lo schema del *Non ti scordar di me* informa quello che Tenca definisce il successivo «diluvio di strenne»²⁷, con le caratteristiche del "tipo nuovo": tiratura limitata, prezzo sostenuto, sfarzo tipografico, abbondanza d'incisioni. La rilegatura, che proprio in questo periodo comincia ad essere parte del processo di produzione industriale, è ancora un elemento estremamente variabile nel prodotto finito, e la sua influenza sul prezzo la dice lunga sul costo proporzionale del resto. Nel caso dei *Fiori d'arte e di lettere italiane* (1839) il prezzo di copertina varia dalle 10 alle 36 lire solo per differenze nella rilegatura. Ancora oggi, per quel che riguarda le *Gemme*, è possibile confrontare diverse soluzioni: le sobrie copertine in cartone giallo stampigliate con l'aquila asburgica (destinate agli archivi), le rilegature in marocchino e i piatti policromi delle cosiddette "legature romantiche" (a volte illustrati da graziosi ritratti ovali di fanciulle).

A metà del secolo scorso, però, il contenuto considerato più adatto alle strenne dalla censura era proprio quello effimero. Emblematico è il caso, ricordato da Berengo, del *Mnémete* (1834), massacrato di tagli per l'eccessiva serietà di un contenuto ritenuto

²⁵ Alla scelta del titolo contribuisce forse la tradizione simbolica di origine stilnovista che vede nella gemma il *focus* della virtù d'amore. Ferruccio Ulivi e Marta Savini, curatori dell'antologia *Le più belle poesie d'amore della letteratura italiana* (Newton, Roma, 1999), ricordano questo concetto in nota ai versi di Guido Guinizelli.

²⁶ C. Tenca, *Le strenne*, cit., p. 29.

²⁷ *Ibidem*, p. 21.

inadatto alla cornice della strenna. Il giudizio dato alle strenne in generale, come di libri vaghi e, al limite, insulsi, può in altri casi dimostrarsi favorevole alla loro diffusione: se un tipo librario è considerato inoffensivo, ecco che le autorità possono mostrarsi più indulgenti. Anche il numero di copie stampate influiva sulla severità dei censori. Nei confronti di una strenna di “tipo nuovo”, libro per pochi, essi potevano mostrarsi meno fiscali che di fronte all’ampia tiratura di un taccuino economico come *Il Nipote del Vesta Verde*.

1.2 Paolo Ripamonti Carpano: editore tipografo

La figura di Paolo Ripamonti Carpano, cartolaio, stampatore e imprenditore librario a Milano (dove si trovava la sua officina tipografica) e Venezia, sembra interessare poco gli studiosi moderni: Berengo lo ricorda brevemente come editore di strenne e libri religiosi, peraltro trascrivendone erroneamente il cognome in “Ripamonti Carcano” a causa dell’immediata assonanza con il nome del più famoso letterato lombardo Giulio Carcano²⁸. In due opuscoli degli anni Sessanta, entrambi intitolati *L’arte della stampa a Milano*, gli autori citano Ripamonti Carpano in due passi molto simili tra loro. Il primo passo (1960) è di C. Santoro: «La Ripamonti Carpano, la quale, per merito del suo proto Alessandro Lombardi, si acquistò un primato assoluto per le strenne romantiche, tanto in voga a Milano»²⁹. Il secondo (1967) è di F. Pranzo: «La Ripamonti Carpano, per merito del suo proto Alessandro Lombardi, si acquistò una certa notorietà per le strenne romantiche che a Milano erano di gran moda»³⁰. Il passo più recente riprende il testo pubblicato in precedenza; tuttavia il cambio tra “primato assoluto” e “certa notorietà” sembra una modifica quanto mai opportuna nel misurare l’effettiva importanza dell’editore. Ripamonti Carpano firma comunque due tra le strenne più longeve e costose dell’epoca, e costruisce la sua fortuna di editore, oltre che di cartolaio, stampatore

²⁸ M. Berengo, *op. cit.*, p. 414.

²⁹ C. Santoro, *L’arte della stampa a Milano*, Milano, 1960, p. 30.

³⁰ F. Pranzo, *L’arte della stampa a Milano*, Milano, 1967, p. 61.

e rilegatore, proprio su questo genere di libri³¹. Dal punto di vista quantitativo, consultando i repertori, risulta che Ripamonti Carpano è, assieme a Canadelli e a Vallardi, tra gli editori più prolifici, con un gran numero di strenne pubblicate dopo il 1833.

Una prima notizia su Paolo Ripamonti Carpano, che risale alle origini della sua attività, riguarda un suo parente omonimo, della cui vasta biblioteca privata esiste, già nel 1826, un catalogo a stampa³². Pochi anni dopo, Ripamonti Carpano, non ancora stampatore in proprio, risulta titolare di una legatoria di lusso. Uno dei soci dello suo stabilimento, Giuseppe Ripamonti Carpano, evidentemente imparentato con l'editore, è anche un incisore di talento, ricordato soprattutto per il lavoro svolto sulle *Gemme* fino al 1852³³. Inoltre, come già visto negli opuscoli di Santoro e Pranzo, il motivo principale della fama del Ripamonti Carpano sembra essere l'abilità del suo capo tipografo, tale Alessandro Lombardi. Risulta ora chiaro come il luogo ideale per la nascita e lo sviluppo delle strenne non sia una casa editrice di lunga ed erudita tradizione, ma piuttosto una manifattura dei preziosi supporti materiali del libro in quanto oggetto, dove gli operatori interni sono capaci di svolgere tutte le fasi del processo produttivo.

³¹ La *Strenna Italiana* e le *Gemme d'arti italiane*, sicuramente i due titoli di maggior successo, risultano nel *Prospetto dei periodici pubblicati a Milano e provincia nel 1855*, Archivio di Stato di Milano, *Studi P. M.*, cart. 245. Un annuncio sulla "Gazzetta privilegiata di Milano", n. 366, 31/12/1844, p. 1444, elenca le strenne pubblicate da Ripamonti Carpano per il Capodanno del 1845. Oltre alle *Gemme* e alla *Strenna italiana*, testa di serie, sono pubblicizzati altri sei titoli: *Religione e sentimento* («strenna sacra»), *L'iride*, *Nane Deo e Bettina* («novella plebea veneziana»), *Son per tutti e conto assai. Album delle dame* («dedicato al bel sesso»), *Giornaletto galante pel gentil sesso* («tutte suddette strenne si trovano in variate legature semplici e di lusso a prezzi modici»).

³² P. Ripamonti Carpano, *Catalogo della biblioteca del fu Ingegnere Paolo Ripamonti Carpano milanese*, Società tipografica de' Classici Italiani, 1826.

³³ Cfr. "Ripamonti Carpano, Giuseppe" sul *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, a cura di L. Servolini, G. Görlich, Milano, 1955, p. 696.

Un'estesa testimonianza originale dell'attività dell'editore risale al 1833, anno successivo alla comparsa del "tipo nuovo" vallardiano (1832) e precedente all'inizio della *Strenna Italiana* (1834). Si tratta degli atti relativi a una perizia richiesta dallo stesso Ripamonti Carpano per certificare la qualità delle sue manifatture nella Galleria De' Cristoforis (dove si erano appena accese le prime luci a gas del capoluogo lombardo)³⁴. Il fascicolo, presente all'Archivio di Stato di Milano, contiene la cronaca di un importante passo dell'imprenditore verso il successo, quando la sua attività era ancora limitata alla rilegatura e alla produzione di sigilli per buste. La pratica si apre con un'istanza autografa di Ripamonti Carpano, che richiede la visita dei periti del governo. Segue il protocollo di una sessione di delibera ufficiale, datato 30/4/1833, in cui la richiesta viene posta all'attenzione del consigliere Broglio:

Paolo Ripamonti Carpano supplica che venga ordinato all'I.R. Istituto Scienze, Lettere ed Arti di fare una visita al proprio stabilimento di legatura di libri di ogni foggia, e fabbricazione d'atti e con impronte di ornati ostie, [...] supplicando anche copia del rapporto relativo alla suddetta visita.

La richiesta dimostra quanto fosse importante per l'imprenditore farsi valutare direttamente dalle autorità competenti, e come la copia di un rapporto favorevole proveniente dall'alto fosse un documento necessario per una buona pubblicità. Quattro mesi dopo, il governo chiede al capo della commissione incaricata dell'ispezione di riferire su quanto visto. Il segretario Carlini dell'Istituto Scienze, Lettere ed Arti, con sede nel palazzo di Brera, risponde allegando una circostanziata relazione, il cui testo integrale è riportato in appendice a questo volume³⁵.

Carlini e i suoi colleghi descrivono le attività di Ripamonti Carcano lodandone la professionalità, ed esaltano l'ottimo rapporto

³⁴ Il fascicolo relativo a Paolo Ripamonti Carpano si trova all'Archivio di Stato di Milano, *Commercio P. M.*, cart. 353.

³⁵ Cfr. p. 173 q. vol.

qualità-prezzo dei prodotti, ottenuto con «il ben inteso rapporto di fabbricazione» e l'avere a «ciascuna successiva operazione destinato un singolo costante individuo». Infine, il governo accorda all'editore copia del sospirato rapporto:

Veduta la relazione della commissione che si è recata a visitare l'officina e manifattura di oggetti di cancelleria del negoziante Paolo Ripamonti Carpano per verificare la consistenza e il pregio degli oggetti che vi si fabbricano, nulla osta che l'istituto rilasci al suddetto copia della relazione succitata.

Il fatto che la concessione del privilegio governativo (avo della moderna licenza commerciale) dipendesse anche da un ente come l'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti depone a favore dell'evoluta editoria asburgica, che incoraggiò Ripamonti Carpano affinché sostenesse la concorrenza straniera e incrementasse il prodotto interno. La richiesta del cartolaio è il preludio al salto di qualità come stampatore in proprio, testimoniata da una richiesta all'ufficio censura, risalente al 1837, di tenere tre torchi calcografici.

Negli anni seguenti, il successo di Ripamonti Carpano cresce con rapidità, facendo dell'editore una specie di benemerito della cultura italiana. Questo personaggio non sembra essere un esempio così negativo di imprenditore tra i tanti descritti da Tenca nel suo saggio *Del commercio librario in Italia e dei mezzi per riordinarlo*, dove risulta che cuochi, tavernieri e mercanti di vario genere possano dedicarsi senza problemi anche alla vendita di libri³⁶.

³⁶ Cfr. C. Tenca, *Del commercio librario in Italia e dei mezzi per riordinarlo*, ora in C. Scarpati, *Un saggio inedito di Carlo Tenca*, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero, 1977. Il saggio, scritto nel 1844 per la "Rivista Europea", risale ai tempi in cui stava per nascere l'Emporio Librario Italiano di Giuseppe Pomba a Livorno (1845-47), iniziativa sostenuta dall'editore milanese Stella. Allora, il manoscritto di Tenca fu censurato perché considerato eccessivamente polemico. Un fascicolo all'Archivio di Stato di Milano (*Commercio P. M.*, cart. 393) raccoglie documenti *Sul programma per un emporio librario da stabilirsi a Livorno e sulla società anonima da attivarsi: ditta Stella*.

Quando, dopo l'uscita delle *Gemme*, il critico ironizza sul fatto che «l'avvenire della letteratura italiana è ora in mano a un editore», si riferisce probabilmente ad uno dei migliori dal punto di vista culturale e professionale³⁷. Autore del catalogo stampato dei libri appartenuti all'omonimo ingegnere bibliofilo, Paolo Ripamonti Carpano è probabilmente una persona facoltosa e colta già agli inizi della carriera. In seguito, grazie ai grandi meriti editoriali, gli furono attribuiti numerosi titoli, perfino alcune onorificenze internazionali, che venivano puntualmente e orgogliosamente registrati nel colophon delle sue pubblicazioni: Ripamonti Carpano non appartiene, quindi, alla categoria di editori cui Tenca attribuisce una discreta ignoranza in materia letteraria. Tuttavia, è anche certo che, proprio per la sua competenza e professionalità, l'editore sia affetto da quella buona dose di “industrialismo” che non manca mai al bravo imprenditore. Inutile dire che, nell'accumulo di tanto prestigio, giocarono un ruolo importante anche le dediche ai più altolocati mecenati e nobili associati³⁸.

Quando, nell'arco di sei anni, l'intero Regno Lombardo-Veneto divenne parte del neonato Regno d'Italia, è plausibile che la fortuna dell'editore, così famoso negli anni del precedente governo, abbia subito un certo declino, anche se la sua attività continuò per quasi vent'anni dopo l'Unità³⁹. La *Strenna italiana*, infatti, sopravvive fino al 1887, facendo proprie le più recenti innovazioni tecnologiche, come la stampa policroma a retini e la fotografia.

³⁷ Id., *Le strenne*, cit., p. 29.

³⁸ La raccolta delle *Gemme* che si trova alla biblioteca di Savona, ad esempio, è stata donata dal marchese Guglielmo di Bevilacqua e Grazia, già destinatario della dedica del quinto volume della strenna. Sui piatti in pelle delle legature di parte della raccolta è impresso a fuoco lo stemma araldico dell'aristocratico mecenate. Cfr. p. 22 q. vol.

³⁹ Ripamonti Carpano non viene nemmeno citato in sintesi, peraltro comprensive, come *La stampa italiana del Risorgimento*, di A. Galante Garrone e F. Della Peruta, Roma-Bari, Laterza, 1979, e la più recente *Storia degli editori italiani*, di N. Tranfaglia e A. Vittoria, Roma-Bari, Laterza, 2000.

1.3 Tre strenne artistiche: “Glorie”, “Album”, “Gemme”

Nel panorama editoriale milanese durante la Restaurazione, come già si è accennato nell’introduzione, sono due le pubblicazioni simili alle *Gemme d’arti italiane* per argomento e struttura: le *Glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera* e l’*Album dell’esposizione di Milano*. Solo la seconda, però, può definirsi una stenna al pari delle *Gemme* secondo i parametri precedentemente discussi: le *Glorie*, infatti, non appartengono ancora all’affare dei libri di lusso, e la loro comparsa sul mercato (1826) è di sei anni antecedente quella del famigerato “tipo nuovo”. Lo stesso Tenca ritiene opportuno fare un paragone tra le strenne artistiche esistenti nel 1845 e la loro “sorella maggiore”, che il critico definisce, giustamente, una «specie di almanacco illustrativo»⁴⁰. Questo periodico più umile e orientato verso il contenuto, nonostante sia edito proprio dal “peccatore originale” Vallardi, riscuote le simpatie del critico in quanto propone un uso delle immagini più funzionale che esibizionistico. La modestia in termini di formato e confezione tipografica delle *Glorie*, un libro «senza pretese di eleganza, ma scritto con coscienza, e non senza gusto estetico»⁴¹, è il termine di paragone ideale che Tenca usa per mettere in evidenza l’eccessivo sfarzo formale delle discendenti, il cui valore appare più che mai impostato sull’aspetto esteriore. La differenza delle *Glorie*, tuttavia, riguarda anche la loro struttura, da cui risulta un uso non sprecato del termine “almanacco” per la pubblicazione stessa. Già nella prefazione all’anno secondo (1827), l’anonimo compilatore si preoccupa delle possibili critiche al fatto che le «glorie delle arti belle» vengano «affidate a un libriccino, il di cui principale scopo dovrebbe essere quello di indicare il trapasso dei mesi, dei giorni e delle fasi lunari»⁴². Alla fine del piccolo volume, inoltre, non manca un pratico calendario, vero marchio di fabbrica del lunario popolare.

⁴⁰ C. Tenca, *Le strenne*, cit., p. 28.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera*, Milano, Vallardi, anno II, 1827, nota preliminare.

Anche il contenuto delle *Glorie*, però, ha una qualità più consistente rispetto a una semplice accozzaglia di recensioni racimolate a destra e a manca, e sembra porsi, più razionalmente, come una pratica guida agli eventi artistici milanesi dell'anno appena trascorso. L'indice del 1826 comprende i seguenti elementi: una descrizione della mostra nel palazzo di Brera, divisa in dieci paragrafi corrispondenti ad altrettante sale, un estratto del discorso delle autorità in occasione della premiazione degli artisti, un programma dei concorsi, un accurato indice alfabetico dei nomi citati nel libretto e, infine, gli indici di argomenti e figure. Il resoconto dell'esposizione non ha la stessa precisione della guida pubblicata dall'accademia stessa, che numera i singoli pezzi, ma è sufficientemente completo e corredato di interessanti commenti alle opere più importanti. Le dodici incisioni del libretto sono inserite nel testo vicino alle descrizioni corrispondenti: si tratta di lavori accurati e dotati di un fascino discreto, anche se tratteggiati piuttosto semplicemente per esigenze di formato. In seguito, la struttura delle *Glorie* diventa più simile a quella che apparterrà alle strenne discendenti, anche se non viene meno la razionalità del compilatore nello stendere un discorso organico, ordinando il testo in capitoli, relativi alle diverse tecniche e tipologie artistiche, e paragrafi, dedicati all'illustrazione e al commento delle singole opere. Rimane inoltre un'utile ed estesa sezione dedicata ai concorsi, di cui vengono riportati i bandi per l'anno successivo e i resoconti degli anni precedenti. Nell'anno 1837, ultimo delle *Glorie*, il libretto contiene anche un capitolo dedicato all'esposizione di belle arti a Venezia.

Quando la morte dell'anonimo compilatore interrompe il ciclo vitale delle *Glorie*, l'*Album* di Canadelli ne raccoglie prontamente il testimone, "promuovendo" la pubblicazione a strenna, con tutti gli inconvenienti deplorati da Tenca⁴³. Inutile dire che, a certa clientela superficiale, il piccolo almanacco di quattordici centimetri appare cosa piuttosto meschina in confronto alla nuova pubblicazione, che

⁴³ Nelle *Glorie* del 1837, la dedica al mecenate è firmata da Cesare Cantù, che probabilmente cura l'edizione dell'ultima uscita del periodico prima della sua scomparsa.

ne misura venticinque: quando le penultime *Glorie* escono assieme al primo *Album*, un'opera importantissima come *La fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini è riprodotta da un'incisione in entrambe le pubblicazioni, ma con una netta differenza di dimensioni⁴⁴.

L'*Album* continua così, nella nuova veste, la tradizione delle *Glorie*, che già si erano liberate dell'appendice plebea del piccolo calendario e avevano cominciato a sfoggiare pregevoli acqueforti a doppia pagina. Il monopolio in questo campo dura fino al 1845, quando le *Gemme* lanciano una vera e propria sfida per il controllo del mercato. Si tratta, soprattutto, di un assalto quantitativo: 26 opere illustrate contro le 18 dell'*Album*, 28 centimetri di altezza contro 25. Il volume di Ripamonti Carpano, oltre ad essere più grande, è anche più "disegnato", ed è facile supporre che riesca ad imporsi anche prima che qualcuno si prenda la briga di leggere e confrontare una sola parola delle due strenne contendenti. Chi legge, però, come Carlo D'Arco, non manca di criticare le *Gemme* per avere aggiunto ben poco a quanto già c'era, ironizzando sulla «sagace intenzione del signor Ripamonti Carpano del voler dimostrare il verissimo stato e molto rimesso dell'arti moderne», nell'avere «offerto per *Gemme* ben oltre a metà di produzioni incapaci ad ispirare nel popolo né uno spirituale pensiero, né un desiderio nobile ed efficace, né a muovere gli affetti o le inclinazioni morali»⁴⁵.

Questa volta però, le parche non sgombrano il campo al nuovo arrivato, anche perché l'esistenza dell'*Album* non dipende certo dalla costanza e dalla passione di un singolo raccoglitore, ma dalla determinazione di Canadelli a continuare a lucrare, nonché a dare del filo da torcere all'invadente collega. È quasi superfluo, a questo punto, notare come l'*Album* dell'anno successivo raggiunga il formato della strenna rivale. Ripamonti Carpano, d'altra parte,

⁴⁴ *La fiducia in Dio*, scolpita nel 1835 e apparsa all'esposizione di Brera nel 1836, è ora al museo Poldi-Pezzoli di Milano. L'opera, subito considerata un capolavoro, è commentata sia nell'anno XI delle *Glorie* sia nell'anno I dell'*Album*.

⁴⁵ Cfr. p. 177 q. vol.

continua a lavorare per ampliare e consolidare il successo del suo periodico. L'editore è probabilmente avvantaggiato anche dal fatto che Canadelli sembra non avere a disposizione torchi propri da dedicare all'*Album*, che viene stampato presso terzi con un costo sicuramente maggiore⁴⁶. L'impressione dello scontro tra i due periodici è rafforzata dal fatto che entrambi gli editori hanno bottega nella stessa Galleria De' Cristoforis, dove probabilmente si sprecano gli sguardi indiscreti per anticipare le manovre avversarie ed accaparrarsi un maggior numero di lettori. Di fronte a questo fatto, Tenca non manca di mettere alla berlina la concorrenza tra le due lussuose pubblicazioni come la più genuina espressione di una puntuale corsa al profitto: «Da questo punto le strenne ebbero i loro guelfi e i loro ghibellini, e ci fu guerra di affissi, di annunci e di articoli, con molto spargimento, se non di sangue, almeno d'inchiostro»⁴⁷. Ora, sembra proprio che l'unico, attualissimo risultato di questa competizione sia uno sforzo crescente per rendere più ricche e preziose le edizioni, che gareggiano solo nella bellezza esteriore a scapito della qualità, sempre più casuale, dei contenuti⁴⁸. Ancora una volta emerge il difetto, allora ritenuto piuttosto grave (per quanto inevitabile e "moderno"), dell'indiscriminata e caotica mescolanza di idee, che contribuisce al rimpianto di Tenca per le *Glorie*, dove si sentiva la presenza di un unico, erudito compilatore come "garante culturale" del periodico: un concetto già espresso dal

⁴⁶ L'*Album* veniva stampato presso la tipografia Pirola, azienda fondata nel 1791, che dal 1842 al 1848 pubblica le prime traduzioni shakespeariane di Giulio Carcano. Cfr. scheda n. 270 del recente censimento degli archivi editoriali lombardi patrocinato dalla Regione Lombardia e dalla Fondazione Mondadori.

⁴⁷ C. Tenca, *Le strenne*, cit., p. 29.

⁴⁸ Barbara Cinelli, nel suo articolo su *I contributi di Andrea Maffei per le Gemme d'Arti Italiane*, cit., partendo dal saggio tenchiano del 1845, giudica positivamente la comparsa delle *Gemme* sul mercato librario milanese, affermando che la nuova pubblicazione apparteneva solo in apparenza alla famiglia delle strenne. Le parole di Tenca riportate dalla Cinelli, però, non rivelano le reali intenzioni del critico, che nel resto del suo scritto non avvala di certo una simile ipotesi.

critico nel saggio censurato del 1844⁴⁹. Per quanto riguarda le annualità successive di *Album* e *Gemme*, il confronto diretto tra le pubblicazioni riserva una sorpresa: i due volumi hanno un aspetto pressoché identico! La struttura di entrambe le strenne sembra fare capo alla stessa operazione di spionaggio industriale, anche se i mezzi di allora non permettevano certo un'eccessiva dose di creatività nell'impaginazione: frontespizio, dedica, tavola degli "illustratori", una serie di incisioni a tutta pagina seguite da pagine di commento, indice. La dimensione dei fogli, dove manca qualsiasi tipo di intestazione, è la stessa: non fosse per il frontespizio, sarebbe impossibile distinguere le pagine di *Album* e *Gemme*, che hanno in comune anche parecchi collaboratori (Pietro Selvatico, Jacopo Cabianca, Luigi Toccagni, Achille Mauri). A questo proposito, Tenca ritiene opportuno, nel saggio del 1845, fare più facilmente riferimento ai «due *Album*» piuttosto che a due pubblicazioni ben distinte⁵⁰. I controversi rapporti tra le due testate sono presi in considerazione da Tenca anche in un saggio del 1847, dove il confronto tra *Album* e *Gemme* è visto con maggiore lucidità, oltre il momento di più intensa, quasi stizzosa, avversione per le strenne⁵¹. In questa sede, infatti, i severi giudizi tenchiani si fanno più tecnici e pertinenti alla trattazione delle pubblicazioni in oggetto.

È proprio il fatto che, durante la loro "convivenza", *Album* e *Gemme* siano così simili tra loro nell'aspetto esteriore, cioè per

⁴⁹ Nel saggio citato, *Del commercio librario in Italia e dei mezzi per riordinarlo*, Tenca auspicava, tra vari interventi da parte delle autorità, la non concessione di una pubblicazione «ove sia d'uopo una direzione letteraria qualunque, se prima non ha la guarentigia d'uno scrittore noto». In un articolo apparso nel 1850 sul "Crepuscolo", però, Tenca definisce il compilatore dell'*Album* «un lusso», chiamato in causa «non per armonizzare le illustrazioni, per dare uniformità di pensiero alla raccolta, ma bensì per impinguare il volume d'una prefazione, che decanti i pregi del volume». Cfr. C. Tenca, *Scritti d'arte*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, CLUEB, 1998, p. 224.

⁵⁰ C. Tenca, *Le strenne*, cit., p. 29.

⁵¹ C. Tenca, *L'Album e le Gemme*, da "L'Italia musicale", 22/12/1847, in Id., *Scritti d'arte*, cit., p. 166.

quanto maggiormente determina il valore di una strenna agli occhi degli acquirenti, a far sì che il confronto tra le due pubblicazioni si riduca al conteggio delle incisioni e delle pagine policrome. E se le *Gemme* sembrano avvantaggiate in questo senso, è anche vero che non campano più a lungo della strenna rivale. Entrambe le pubblicazioni cessano nel 1861, non senza che l'*Album* abbia tentato un ultimo colpo di coda, aumentando il formato a ben 34 centimetri.

Dopo gli interventi degli anni quaranta, peraltro scritti dopo la sua partecipazione alla compilazione della prima annualità delle *Gemme*, Tenca riprende il discorso sui «due *Album*» circa dieci anni dopo⁵². Questa volta le osservazioni del critico sono meno dure, e sembra che Tenca riconosca alle strenne artistiche, dove l'abbondanza di immagini è dopotutto necessaria, la possibilità di porsi come utili punti di riferimento culturali:

A questi scopi potrebbero e dovrebbero servire l'*Album* e le *Gemme*, quando alla loro compilazione presiedesse una scelta giudiziosa, né vi entrassero ambizioni o interessi non sempre artistici, e le opere illustrate rappresentassero veramente il fiore dell'arte non municipale, ma italiana⁵³...

Il critico comunque non smentisce la sua richiesta di un lavoro critico autentico al servizio dell'arte, e sembra notare la necessità di confrontare la riproduzione con il reale laddove manca ancora una corrispondenza sufficientemente obiettiva:

... e la critica non vi apparisse incerta, scolorita, contraddicente, o amichevole prodigalità di lode, o amplificazione oratoria dell'argomento illustrato, talvolta eziandio opera di fantasia fatta sull'esame del solo intaglio, senza vista del quadro⁵⁴.

⁵² Id., *Gli almanacchi popolari, I*, "Il Crepuscolo", a. I, n. 1, 6 gennaio 1856, in *Delle strenne e degli almanacchi*, cit., p. 123.

⁵³ *Ibidem*, p.125.

⁵⁴ *Ibidem*.

Se, come raccomanda Tenca, l'*Album* e le *Gemme* «invece di gareggiare e di nuocersi a vicenda, si fondessero in una sola pubblicazione, e questa si volgesse a soddisfare il bisogno di un libro altamente artistico» la cultura figurativa ne trarrebbe dunque grande vantaggio⁵⁵. Bisogna dire che qui, come già nel saggio censurato del 1844, il critico sembra proporre idee praticamente irrealizzabili, pensando di sostituire la cooperazione alla concorrenza e immaginando per l'arte «un centro comune che la unifichi e la diriga, dove la crollante autorità delle accademie e il poco intelligente patrocinio dei ricchi fanno ancora sì mal governo»⁵⁶. Superata la fase giovanile di avversione radicale alla diffusione del disegno in editoria, quando l'eccesso grafico dei «due *Album*» era motivo di estraniamento dalla qualità sobria e onesta delle *Glorie*, Tenca rivede il suo giudizio su posizioni già più moderate, anche se rimane salda la sua avversione per i «vecchi e nuovi paladini delle strenne»⁵⁷.

Nel 1856, l'appello di Tenca rimase inascoltato, ma la parabola delle strenne artistiche milanesi era ormai prossima alla fine: dopo il 1861, quando il pieno sviluppo industriale in atto nelle principali nazioni europee favorisce la definitiva affermazione del realismo, *Gemme* e *Album* entrano a far parte della storia con il loro eclettico retaggio. In apertura dell'ultimo volume della sua stenna, Canadelli si raccomandava ai suoi lettori, ricordando i «tempi difficili, in cui era tirannicamente inceppato il commercio librario nella divisa Italia», e confidando che le sue fatiche «saranno confortate da quel pubblico favore che ambiscono soprattutto, e senza del quale tornerebbero inutili i loro propositi rivolti al maggior incremento di un'opera, la quale conta un quarto di secolo di vita onorata»⁵⁸. Come prima incisione, l'editore proponeva l'immagine "militante" di Vittorio Emanuele II a cavallo, re gentiluomo, condottiero vittorioso, e nuovo potenziale protettore delle imprese editoriali lombarde: viene spontaneo chiedersi quanti critici e associati si

⁵⁵ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁸ *Ibidem*.

siano ricordati che, nel lontano 1837, il primo *Album* si era aperto con un ritratto “trionfante” di Ferdinando I d’Asburgo, raffigurato tra gli ermellini e i velluti che la Restaurazione aveva rispolverato vent’anni prima⁵⁹.

1.4 Le “Gemme” fra testo e immagine

La struttura delle *Gemme* presenta un rapporto d’interdipendenza tra parola e immagine, dovuto indubbiamente ad una reale funzione divulgativa del periodico, oltre che al suo ruolo di ninno librario. In quest’annuario ottocentesco dell’arte contemporanea, infatti, è il testo che illustra la figura, non viceversa, e ciò che deve attirare l’acquirente, cioè la raccolta di preziose stampe, è indubbiamente l’elemento più importante della pubblicazione. Le incisioni sono anche le pagine di gran lunga più costose per l’editore, che tende inevitabilmente a ritenere il testo una mera, benché necessaria, didascalia dell’immagine. Nonostante l’effettiva importanza del testo per il lettore che è veramente tale, non accontentandosi di guardare pigramente le figure, la funzione commerciale e “connettiva” del testo, usato dall’editore per “fare volume”, risulta evidente anche nelle *Gemme*, dove il numero di incisioni diminuisce dalla prima annualità (26 tavole) all’ultima (9 tavole), mentre il numero di pagine rimane pressoché invariato.

Oggi è impensabile il commento ad una singola opera d’arte senza che il testo sia corredato da una riproduzione dell’oggetto in questione, e i moderni recensori scrivono di solito nel presupposto di un efficiente apparato figurativo. Questo anche perché ormai l’immagine è così diffusa e preponderante da avere raggiunto un costo equivalente alla scrittura in termini tipografici. Nel secolo scorso l’arretratezza tecnologica faceva dell’immagine stampata una rarità: i critici d’arte dovevano perciò compiere uno sforzo in più, e indulgere in una descrizione verbale, per evocare i lineamenti di una scultura o i colori di un dipinto nella mente del lettore. È anche per

⁵⁹ *Album dell’esposizione di Milano*, anno I, 1837.

questa difficoltà che, nel campo dell'estetica, cresce inevitabilmente la voglia d'immagine sulla carta stampata: per visitare, consultare, sfogliare l'arte sulle pagine di un libro. I precedenti risalgono ovviamente alla grande tradizione incisoria rinascimentale, e proprio alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano è presente la celebre *Galleria portatile* di Sebastiano Resta, illustre prototipo seicentesco di raccolta finalizzata a una consultazione nelle lunghe tappe dei viaggi di studio⁶⁰. La veste tipografica della strenna, con abbondanza di filetti, ghirigori e motivi ornamentali, è altresì la discendente diretta della decorazione delle cornici di cartone e delle cartelline del Seicento, in cui i primi collezionisti di lavori grafici inserivano disegni e stampe per la legatura. Già con le *Glorie*, ma soprattutto con l'*Album* e le *Gemme*, la necessità del pubblico colto di maneggiare le arti visive sulla carta si avvia ad essere soddisfatta periodicamente e industrialmente.

Queste pubblicazioni sono tra i primi esempi di scritti d'arte in cui il testo si integra con una serie completa di eccellenti riproduzioni. Nell'area del libro illustrato si tratta, però, davvero di roba d'altri tempi. Nella prima metà dell'Ottocento, infatti, i mezzi che potevano riportare fedelmente una figura sulle pagine di un libro non avevano ancora superato la fondamentale tappa tecnologica della fotografia. La distanza tra le fotografie stampate a colori di oggi e le immagini calcografiche delle *Gemme* è enorme da tutti i punti di vista. Nei primi anni cinquanta del secolo scorso, quando i fratelli Alinari non avevano ancora cominciato fotografare le più famose architetture fiorentine⁶¹, erano ancora le incisioni a trasmet-

⁶⁰ La *Galleria portatile* del gesuita milanese Sebastiano Resta (1635-1714), conservata nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Biblioteca Ambrosiana, consiste in più di duecento disegni autografi. Questa raccolta è corredata da un esteso commento, che ordina e annota gli artisti «secondo il criterio delle scuole e dei talenti». Le tesi eclettiche di Resta, personalmente orientato a favore dell'arte italiana primitiva (come i puristi ottocenteschi), sono riassunte da L. Grassi in *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica Editrice, 1979, p. 41-45.

⁶¹ L'attività dei fratelli Alinari a Firenze ha inizio nel 1852, quindi durante il periodo di pubblicazione delle *Gemme*.

tere al pubblico, con i limiti già accennati, l'immagine di dipinti e sculture. Le *Gemme* sono insomma un esempio storico di libri d'arte pubblicati in quella che si può davvero definire un'altra epoca per i media. Le incisioni restituiscono, infatti, un'immagine del modello estremamente "filtrata" rispetto a quella delle figure odierne, e possono serbare delle sorprese quando accade di vedere l'originale dopo averne esaminata la riproduzione. Con i necessari passaggi del disegno, del bulino e della stampa, il più delle volte eseguiti da persone diverse, esse non infrangono quindi la magica unicità dell'opera d'arte, pur descrivendola all'osservatore con una certa immediatezza ed un relativo calore⁶².

Le incisioni delle *Gemme*, eseguite nel periodo in cui la tecnica aveva raggiunto una qualità eccellente, sono davvero impressionanti: realizzate a grandezza naturale e senza la possibilità di stampa a scala ridotta, eseguite con freddi strumenti metallici, ma comunque in grado di rendere al tratto la morbidezza delle sfumature e la levigatezza delle superfici. Queste immagini sono inserite in inquadrature dove i nomi di artisti, disegnatori e incisori sono annotati con precisione, e dove è stato precedentemente impresso, a secco, il sigillo dell'editore. Messe in cornice e appese alla parete, le incisioni ottocentesche appaiono come opere d'arte a sé stanti agli osservatori moderni. Eppure, a metà Ottocento, le incisioni avevano ancora un ruolo divulgativo, e la loro grande diffusione era il preludio al boom dell'immagine che avrebbe rivoluzionato l'editoria industriale.

La diversità tra incisione e fotografia è riconoscibile anche nella loro rispettiva funzione di strumenti estetici. L'uso dell'incisione come semplice riproduzione di un'opera d'arte è impensabile al giorno d'oggi, non solo per lo squilibrio dei costi, peraltro determinante: la maggioranza dei lettori non accetterebbe l'immagine di un

⁶² Walter Benjamin studia l'impatto della fotografia sulla cultura visiva nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino, 1966, in cui definisce "aura" il carattere unico e aristocratico dell'oggetto artistico, che la tecnologia intacca e dissolve progressivamente a partire dal XIX secolo.

dipinto così diversa dallo "specchio" fotografico, e riterrebbe più appropriato che un eventuale commento si riferisse all'incisione stessa e non all'opera raffigurata. È fuori di dubbio, comunque, che le incisioni delle *Gemme*, eseguite ai tempi della loro necessità pratica nella divulgazione delle arti visive, restino documenti di grande interesse, in qualche modo alternativi e complementari alle immagini dei moderni manuali di storia dell'arte.

Appunto il protagonismo delle incisioni nelle *Gemme* (per il titolo, per l'intensità comunicativa, e soprattutto per il maggiore peso economico) non sembra cosa gradita a Tenca, che vede nel predominio dell'immagine la minaccia più diretta alla richiesta del buon contenuto letterario e la causa principale della compilazione indegna delle strenne. Che egli sia infastidito dal ribasso delle quotazioni professionali della sua categoria è evidente, oltre che lecito, ma emerge anche la sua sincera preoccupazione per l'effetto negativo che queste pubblicazioni hanno sulla letteratura socialmente utile, da cui i mezzi di produzione vengono inevitabilmente distorti. In riferimento alle costose ristampe illustrate di testi famosi come *Don Chisciotte*, *Gil Blas* e le *Mille e una notte*, «altamente richieste da una generazione che si dice positiva per eccellenza»⁶³, Tenca è categorico: «L'illustrazione era così inviscerata nel carattere della letteratura, che gli stessi autori viventi non pensarono più a compor libri nuovi, ma stimarono d'aver fatto assai col riprodurre i vecchi illustrati col disegno»⁶⁴. Il critico arriva al punto di attribuire a questa pratica una limitazione del progresso in letteratura: «È vero che la ristampa di quei libri assorbiva un capitale che avrebbe dovuto essere impiegato alla produzione di libri nuovi; ma questo non deve essere calcolato»⁶⁵.

Ora, se lo stesso Tenca ha collaborato alle *Gemme* nel 1844, con la stesura di tre recensioni destinate ad apparire nel primo volume, lo ha probabilmente fatto rammaricandosi di un misero compenso e di un ambiente poco congeniale alle sue aspirazioni. Che sia stata la

⁶³ C. Tenca, *Le strenne*, cit., p. 23.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

necessità economica a spingere il critico ad accettare l’incarico è assi probabile, ma è anche facile immaginare che Andrea Maffei, ideatore delle *Gemme* con Ripamonti Carpano, abbia persuaso Tenca a collaborare al nascente periodico nell’ambito della cerchia di letterati e artisti che frequentavano il celebre salotto della moglie Clara. Ovviamente, Tenca cessa di partecipare alle *Gemme* dopo la prima uscita anche perché i suoi rapporti con Maffei, nel 1846, si fanno inevitabilmente problematici⁶⁶.

1.5 Lettere, arti e società

In un annuncio dell’uscita delle *Gemme d’arti italiane*, pubblicato dalla “Gazzetta privilegiata di Milano” in data 8 dicembre 1844, si legge: «*Artisti Italiani* si associarono a *Scrittori Italiani*, perché l’esecuzione di un tal libro risponda in tutto all’elevatezza e alla vastità del concetto»⁶⁷. Il proposito o “concetto” in questione era di «mandare in luce» una strenna «stampata a tutto lusso e con incisioni a genere finito, la quale, raccolto quanto di bello e di notevole produssero in quest’anno il pennello e lo scalpello italiano, sia quasi specchio di ciò che in fatto d’arti s’accoglie nel nostro paese»⁶⁸. Vale ora la pena di notare come l’annuncio metta al centro dell’attenzione, a ulteriore garanzia della bontà del prodotto, una certa sinergia tra arti e lettere, destinata a risolversi concretamente nell’accostamento di incisioni e commenti all’interno del periodico. Questa struttura sembra corrispondere, una volta di più, al tradizionale legame tra arti figurative e poesia, che sembra adattarsi senza problemi al pastiche della strenna, la cui leggerezza risente inevita-

⁶⁶ Il 1846 è l’anno della separazione di Maffei dalla moglie, ormai legata a Tenca da una relazione sentimentale. Cfr. Monti, *Una passione romantica dell’Ottocento. Clara Maffei e Carlo Tenca*, Milano, Garzanti, 1940. Cfr. anche *Carteggio Tenca-Maffei*, a cura di L. Jannuzzi, Milano, 1973.

⁶⁷ “Gazzetta privilegiata di Milano”, n. 343, 8/12/1844, p. 1356. Lo stesso annuncio era già apparso circa due settimane prima nel n. 331, 26/11/1844, p. 1312.

⁶⁸ *Ibidem*.

bilmente di questa visione superficiale. Già dai tempi della famosa lezione settecentesca di Lessing⁶⁹, filosofo illuminista e perseverante indagatore del "vero stile" classico, si intuiva come questa semplicistica fratellanza fosse ormai inadeguata a un evolversi dell'estetica nell'era della ragione, e quanto mai fosse legata al vago concetto dell'arte per l'arte assolutistica. Per quanto riguarda le strenne, e malgrado i precedenti accenni sull'utilità dei "riempitivi" testuali per l'editore, il frainteso e abusato paradosso dell'*ut pictura poesis* ("così in pittura, così in poesia") sembra ancora, a metà del diciannovesimo secolo, la ragione più naturale dell'accostamento del lavoro di artisti e scrittori in una raccolta del genere. Il suggerimento viene peraltro da un annuncio che pubblicizza un'ideale "associazione" (parola che ricorda il significato più concreto di sottoscrizione o abbonamento a una determinata pubblicazione). Inevitabili, a questo punto, i pareri contrari ai facili e alquanto aleatori accostamenti delle strenne artistiche, che spesso vedono aggiunto il mistero della poesia a quello dell'arte plastica. La realtà, come già accennato, si discosta assai da questo affratellamento ideale e spontaneo: le *Gemme* sono il frutto di un'impegnativa azione di coordinamento, che vede i collaboratori del periodico, spesso autori di interventi spontanei piuttosto che svolti su commissione, impegnati in tutta una serie di interventi separati, che inevitabilmente causano dispersione ed eterogeneità. Il lavoro, tuttavia, sembra essere stato eseguito sempre con professionalità ed entusiasmo, soprattutto da chi, scrivendo senza la necessità di trarne sostentamento, poneva innanzi al rigore intellettuale il piacere immediato della pubblicazione.

⁶⁹ Nella celebre opera *Laocoonte* (1766), Gotthold Ephraim Lessing riconosce lo stretto rapporto tra arte e poesia come un fatto connaturato a due manifestazioni di un unico genio, ma ammette nelle due sfere diversità di regole, procedure e significazioni. Tra arte e poesia esiste quindi un rapporto dialettico, che va oltre una corrispondenza inconsapevole e aleatoria. Questa tesi, tuttora accettabile in una moderna ottica di relazione tra diversi codici di comunicazione, ha mantenuto un duraturo successo anche dopo la contestazione dell'ideale neoclassico come piena espressione dell'equilibrio e della ragione illuministica.

La confusione delle strenne, del resto, non fa che rispecchiare quella delle esposizioni, come scrive Pietro Selvatico sulla “Rivista Europea” nel 1844:

Entrate nelle poche gallerie d'opere moderne che ora si veggono in Italia, e vedrete dappresso a una tela figurante un Chiostro di Cappuccini, e Marte ignudi; poi da un altro canto Giuliano de' Medici pugnalato dappresso ad uno spazzacamino; indi la Madonna e Cesare Borgia, Alcibiade e San Francesco: infine profano e sacro, virtù e vizio, disperazione e lascivia; tutto fuorché un avviamento di idee le quali mostrino di esser dirette da un pensiero robusto ed uno. Questa è tanta disparità di soggetti, voluta espressamente da un mecenate, basta già di per sé sola a manifestare che l'arte fra noi non può avere uno scopo elevato, non può mirare al fruttuoso segno; è nulla più che lusso da gran signore⁷⁰.

La critica di Selvatico, riferita proprio all'esposizione milanese precedente l'uscita del primo volume delle *Gemme*, non fa che confermare il difetto della struttura “affastellata” disprezzato da Raiberti e da Tenca. Tuttavia, nonostante la varietà degli argomenti, quasi tutti gli scrittori sembrano ormai orientati verso un comune atteggiamento volto a conciliare positivismo e idealismo: intorno al 1845, quando la confutazione del formalismo neoclassico ha raggiunto una forte intensità, il vero è considerato dai più come l'unico referente necessario, ma ovviamente non sufficiente, per l'arte contemporanea. Tutti i redattori delle *Gemme* che “scrivono facile”, evitando di ricalcare le incisioni con la poesia o con una prosa densa di oscure metafore e riferimenti eruditi, sembrano convinti che solo in un corretto rapporto con il vero gli artisti possano rappresentare efficacemente gli affetti, cioè i sentimenti. Prima del 1848, tuttavia, i critici che misurano e giudicano consape-

⁷⁰ P. Selvatico, *La pubblica esposizione di Belle Arti in Milano nel 1844*, in “Rivista Europea”, II (1844), parte II, in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., cap. VI, 7, p. 377.

volmente la qualità del lavoro svolto dall'artista per interpretare la realtà moderna sono ancora una minoranza⁷¹.

Tirando le somme, non sarebbe lecito aspettarsi una letteratura rispondente alle aspirazioni di Tenca in una strenna come le *Gemme*, il cui pubblico altolocato è inevitabilmente portato all'evasione in virtù del talento poetico di autori come Maffei e il primo Cabianca. A questo punto, che le *Gemme* intendessero raggiungere «vasti strati di pubblico», come afferma la Cinelli, con una tiratura di un migliaio di copie e un prezzo esorbitante, suona un po' strano, dato che, a quei tempi, i potenziali utenti di una simile pubblicazione erano necessariamente un numero ristretto⁷². L'affermazione appare assai più sensata se questo fine viene fatto coincidere con la condotta eclettica della redazione, che tende saggiamente a tenersi al di fuori di ogni aspra polemica stilistica, e vuole farsi apprezzare un po' da tutti. Bisogna dire, però, che l'avversione di Tenca per le strenne, dove dorature e fronzoli dominano la carta stampata al punto di far dimenticare il contenuto, dove avviene lo spreco di un'importante opportunità di divulgazione, dove l'uso delle immagini è mirato ad accrescere il prezzo, lascia immaginare un prodotto ben peggiore di quello che si trova oggi nelle biblioteche. Viste con la lente dell'antiquario, a cui poco importano le questioni filosofiche, le *Gemme* conservano tuttora una certa freschezza (valga

⁷¹ Negli anni successivi al periodo in cui escono le *Gemme*, in piena fioritura del realismo francese, pensatori come H. Taine e J. M. Guyau cercheranno di dare una risposta ai dubbi hegeliani sul ruolo dell'arte nelle "condizioni prosaiche" della società moderna, facendo della sociologia la scienza di riferimento dell'arte, e della morale uno scopo preciso dell'estetica. Il rilancio del positivismo in Francia, negli anni Sessanta dell'Ottocento, corrisponde al consolidamento della cultura industriale a livello europeo. In precedenza, dal razionalismo filosofico fino al socialismo utopico di William Morris, questa linea di pensiero era stata anticipata dagli inglesi, rappresentanti di una società materialmente più avanzata. A proposito del famoso saggio *Pittura moderna italiana* di Giuseppe Mazzini (1840), bisogna ricordare che fu scritto e pubblicato a Londra, dove i nostri esuli erano tollerati proprio in virtù di una forma più liberale di governo.

⁷² B. Cinelli, *op. cit.*, p. 146. Cfr. anche p. 182 q. vol.

l'esempio delle "faccine" di taglio quasi fumettistico incise da Domenico Gandini, l'artigiano più frequente del periodico). D'altra parte, il fatto che Tenca osservi le strenne con tanta perseveranza non è altro che una prova tangibile di quell'effettiva incidenza sul costume dell'epoca, positiva o negativa che sia, che Isella attribuisce a queste pubblicazioni. Le strenne, in fondo, furono anch'esse parte del processo che determinò la nascita sia dell'editoria popolare sia della critica di orientamento democratico, e risulta difficile, oggi, considerarle qualcosa di negativo; come può sembrare ormai fuori luogo deprecare il neoclassicismo o, più in generale, certi aspetti culturali di un'epoca ormai lontana.

Per gli artisti, solitamente estranei al dibattito sul rapporto tra lettere ed arti, e lungi dall'incassare regolari diritti d'autore sulla riproduzione dei loro lavori, avere un'opera illustrata su una stenna è soprattutto una preziosa pubblicità: quello che committenti e proprietari guadagnano in prestigio, pittori e scultori lo hanno in notorietà. E se la promozione che alcuni "illustratori" fanno dell'arte è idealmente volta al bene morale e civile della nazione italiana, bisognosa di allenare i suoi ingegni migliori, non si può certo escludere che l'arrivo delle *Gemme* sullo scrittoio di una dama possa stimolare nuove commissioni. La pubblicazione delle strenne contribuisce, in questo caso, alla crescente industria artistica dell'epoca, nel momento in cui pittori e scultori, al pari dei letterati, cessano progressivamente di dipendere da protettori e mecenati per volgersi alla conquista del pubblico consenso.

L'intreccio tra arti e lettere, tuttavia, non è solo una questione qualitativa. La crescita dell'editoria illustrata ai tempi delle *Gemme* viene esaminata anche da Fernando Mazzocca, che dedica proprio alla divulgazione un capitolo di una raccolta di scritti d'arte⁷³. Nel libro è presente uno scritto di Giuseppe Pecchio risalente al 1832, cioè a quando Tenca rilevava l'affermarsi del "tipo nuovo" di stenna, dove viene sottolineata l'importanza delle relazioni di mercato nella produzione artistica della società: «Le belle arti

⁷³ F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., cap. IX, *La divulgazione*, p. 465-497.

adunque anch'esse se non nell'eccellenza almeno nel numero degli artisti seguono sempre la proporzione della domanda, la quale è costituita dalle ricchezze, dalla superstizione, dal buon gusto⁷⁴. Poi, più avanti, il critico spiega il semplice motivo del corrispondente sviluppo dei mezzi di riproduzione: «Il gran consumo nelle Belle Arti diede origine all'incisione, mezzo artificiale di appagare a buon prezzo la domanda; nella stessa guisa che il diffuso bisogno della lettura fece inventar la carta, poi la stampa, poi la stenografia»⁷⁵. Tuttavia, verso la fine del suo scritto, Pecchio sospetta un contrasto tra l'impiego del "genio" e la praticità delle riproduzioni a scopo divulgativo: si vede come la diffusione della «cognizione del bello» a strati sociali più bassi, «dalle regge sino alle capanne», rimanga inevitabilmente associata al pregiudizio di un livellamento qualitativo⁷⁶. Giuseppe Sacchi, il più importante tra i redattori del primo *Album* nel 1837, d'altra parte, ritiene l'affermazione di una vasta influenza sociale dell'arte, oltre la tradizionale fruizione elitaria, come una delle grandi conquiste del suo tempo, giudicando positiva quella popolarità che le belle arti acquistano perdendo in "magnificenza"⁷⁷. Il lusso nell'arte, inoltre, rispecchierebbe il doloroso contrasto tra ricchezza e povertà nelle società meno evolute, dove la gente comune lotta contro la miseria e non è in grado di soddisfare i propri bisogni morali. Anche il discorso di Sacchi, però, tende alla fine ad includere le nuove tecnologie di riproduzione, a cui risulta affidata la partecipazione collettiva al bello, come parte del processo di allargamento e conseguente "appiattimento" della cultura visiva. La stessa incisione è quindi considerata parte della produzione artistica piuttosto che un mezzo di divulgazione: manca una co-

⁷⁴ G. Pecchio, *I consumi artistici*, da *Sino a qual punto le produzioni scientifiche e letterarie seguano le leggi della produzione in generale*, in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., p. 471-478.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 477.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 478. Pecchio, nell'opporre il "genio" alle "arti meccaniche", presagisce gli effetti descritti nelle tesi di W. Benjamin cent'anni dopo.

⁷⁷ G. Sacchi, *L'influenza sociale delle arti figurative*, da *Le Belle Arti in Lombardia* Milano, Lampato, 1827, in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, cit., p. 471-478.

scienza della diversità dei due termini, come è ancora assente la mentalità tipica della successiva era industriale, dove la riproduzione tecnica diviene oggetto dozzinale. I dubbi dei letterati in questo senso appaiono ora giustificati: è anche all’ombra del timore di una decadenza dell’arte, infatti, che si svolgeranno i futuri tentativi delle avanguardie artistiche e letterarie di portare la cultura al di fuori delle convenzioni accademiche e dei centri di potere. Per quanto riguarda la necessità di chiarezza a scopo divulgativo, le opinioni dei collaboratori progressisti delle *Gemme* sono anticipate in modo esemplare nel seguente passo di Selvatico, che precede la strenna di circa vent’anni:

L’arte non dovrebbe essere, come la vogliono alcuni, un mistero eleusino fatto per pochi adepti, ma invece lingua potente e limpida, che avrebbe obbligo di parlare non indimenticabile parola all’intelletto e all’animo di ogni uomo civile. Se unicamente mezzo a mostrare valentia di artifizi, se imitazione ingegnosa d’un vero insignificante, se volta solo ad abbagliare e non a istruire e commuovere; a che serve mai essa? È un lusso inutile e direi meglio dannoso alle nazioni, perché spreca un denaro che potrebbe impiegarsi a promuovere imprendimenti e industrie salutari ad esse: meglio assai in tal caso attuffarsi nel positivo, che non correre dietro a mezzi erronei di civiltà morale⁷⁸.

Proprio in base a questo proposito, un carattere polemico come Selvatico si oppone al suggerimento di alcuni che la critica si mostri «sempre blandissima nei rimbrotti, larga nelle lodi»⁷⁹: nel momento in cui l’arte ha uno scopo sociale, la critica deve invece agire di conseguenza, e svolgere il proprio compito con rigore, quando necessario. È anche per questo che Selvatico trova parecchio da dire contro i paroloni tecnici stivati a forza nella testa degli “amatori”, gli encomi facili e le piaggerie dei “letteratuzzi”, la penna mercena-

⁷⁸ P. Selvatico, *Esposizioni, giornalisti e pubblico*, da *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*. Pensieri, Padova, Tipi del Seminario, 1827, in *Scritti d’arte del primo Ottocento*, cit., p. 360.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 361.

ria insomma dei giornalisti al servizio di vanitosi mecenati e avidi mercanti d'arte, interessati ad aumentare il prestigio e il valore delle opere da loro commissionate e commercializzate a forza di recensioni favorevoli. A parte le oziose e deprecabili manovre delle succitate categorie di scrittori, condannate con piglio da filosofo stoico, il Selvatico ritiene molto importante l'intervento in editoria di letterati effettivamente preparati in materia, che diano, senza irritarli, validi consigli agli artisti su come venire incontro ai gusti del pubblico. È possibile notare qui, su altro versante, lo stesso democratico auspicio di Tenca a proposito dell'instaurazione di un rapporto diretto tra autori e lettori nel mercato librario, mediato da editori responsabili. Impostate su questo obiettivo, le recensioni delle strenne artistiche, analogamente ai brevi commenti delle guide e agli articoli di riviste e giornali, potrebbero essere messe al servizio di quel "bello morale" che, basato sull'indagine della realtà piuttosto che su regole deduttive, informa le più vive correnti di pensiero dell'epoca.

La selezione di opere all'interno delle *Gemme*, anche se effettuata con apparente casualità, dimostra la trasformazione del gusto avvenuta in Italia negli anni quaranta del diciannovesimo secolo: si tratta di una scelta più orientata verso il vero naturale e la contemporaneità, quando nel decennio precedente, al tempo delle *Glorie*, l'espressione artistica era ancora limitata da un attardato neoclassicismo o dalla nostalgia per la maniera. La polemica con i dogmatici e gli imitatori di modelli antiquari è tutt'altro che sopita, però, e una parte dei contenuti delle *Gemme* richiama tanto il recente passato quanto le ascendenze più antiche e illustri della nostra storia delle arti. Nel mescolare le forme di secoli d'arte in un dono dal gusto *troubadour* di immagini e poesia, la strenna riflette l'ambiguità del romanticismo stesso, che si serve di un mix di natura, tradizione e fantasia per raccontare, con parole e immagini, un'interiorità a volte spontanea e a volte affettata, ma sempre ispirata al sentimento.

Proprio per questa ambiguità, distinguere cosa si avvicini maggiormente al neoclassicismo o al realismo è più facile che definire lo spirito romantico che pervade, discreto ma ineluttabile, tutte le

opere d'arte riprodotte sulle pagine delle *Gemme*. Sul versante psicologico, spesso messo in ombra dalle argomentazioni filosofiche e critiche degli scrittori, si avverte il desiderio degli artisti di esprimersi innanzitutto con sincerità e passione, anche se la necessità economica li obbliga ancora a contendersi i premi delle medaglie accademiche e gli zecchini dei mecenati.

2. I contenuti delle “Gemme”

2.1 I temi artistici e le esposizioni

Lo schema compositivo delle *Gemme* (e dell'*Album*) consiste nel semplice susseguirsi di accostamenti tra incisioni e relativi commenti, senza un ordine preciso o una qualsiasi sequenza fondata sulla notorietà degli artisti o dei committenti. Nel primo volume (1845), tale struttura appare priva di elementi accessori, come, ad esempio, la dichiarata “appendice letteraria” che appariva al termine dell'*Album* del 1837. In seguito, il prodotto di Ripamonti Carpano si riduce nell'essenziale (le illustrazioni) e tende a fare spazio ad una cospicua nota preliminare (anni 1846-48) o ai notevoli saggi introduttivi di Antonio Zoncada (anni 1852-61)⁸⁰. Il cuore della strenna, sotto tutti i punti di vista, rimane comunque la raccolta delle recensioni alle singole opere, costituenti la riproduzione virtuale di una piccola galleria d'arte che ogni “gentile leggitrice” vorrebbe avere nel suo salotto. Questa focalizzazione su singoli episodi, per quanto insolita per il lettore odierno, non può essere certo considerata un difetto in sé. La ristretta selezione che appare in ogni numero delle *Gemme*, tuttavia, suscita una certa curiosità su quale criterio sia stato usato dai compilatori nel proporre alcuni lavori piuttosto che altri. Il processo di scelta che portò al contenuto definitivo di ogni singola annualità fu certamente un percorso complesso, che dipese largamente da fattori di dubbia validità culturale come il recupero di lavori gratuiti e le pressioni dei mecenati. Nonostante ciò, la strenna offre una selezione equilibrata dei differenti tipi di “capi d'arte” che comparivano nelle sale delle esposizioni in quegli anni.

⁸⁰ Ai suoi tempi, Zoncada era una personalità di spicco sulla scena letteraria italiana. De' Gubernatis gli dedica una pagina del suo *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879-80, p. 1087, dove sono elencati, tra i suoi numerosi lavori, i dieci saggi di estetica pubblicati sulle *Gemme*.

Ai tempi delle *Gemme* era ancora di moda la divisione delle opere d'arte in generi, considerati più o meno “alti”, di pittura e scultura. La cosa, per quanto considerata una delle annose ingiustizie della critica del passato, era la conseguenza diretta di due aspetti della produzione artistica nei secoli precedenti. Dal punto di vista pratico, si trattava della necessità dei committenti di riferirsi costantemente a tipi codificati come specialità delle botteghe artistiche e come premesse generali a precisi requisiti di tecnica, formato e iconografia. In secondo luogo, il rispetto per la tradizione, rafforzato dalla mancanza di una coscienza storica pienamente sviluppata, non permetteva l'uso di criteri di classificazione alternativi altrettanto efficaci. Nella prima metà del diciannovesimo secolo, un'esposizione di arte contemporanea come quella di Brera era un contesto in cui, causa la mancanza dell'elemento diacronico, la classificazione per tipi rimaneva una scelta logica perlomeno nei giudizi dei letterati, che, come Giuseppe Sacchi, fornivano una testimonianza sistematica dei fatti artistici milanesi. Il filantropico Sacchi approvava di certo l'apertura al pubblico dell'esposizione milanese, e dovevano sicuramente preoccuparlo gli esiti didattici di un evento simile, particolarmente adatto all'istruzione del popolo borghese in un contesto culturale laico e vivace. La disposizione delle opere nelle sale di Brera, tuttavia, sembra dipendere più da fattori economici: come in un museo o, più propriamente, in un'asta, tele e sculture sono disposte in gruppi (o lotti) riferiti ai singoli artisti più che all'argomento o allo stile delle opere stesse. Questo dispiace a Selvatico, che già considera il confronto diretto tra diverse redazioni dello stesso tema artistico un importante campo di indagine, e un'interessante opportunità per l'esposizione di incoraggiare una fruizione maggiormente critica dei suoi contenuti. Fatta eccezione per la macroscopica divisione tra opere di pittura e scultura, esposte in sale separate, sembra che la già vista “ammucchiata” passi direttamente dalla mostra alla strenna, con grande biasimo del critico veneziano, che in entrambe le cose vede ancora una mera manifestazione del potere dei mecenati. Selvatico considera importante la funzione che l'esposizione può avere come strumento di formazione degli aspiranti conoscitori, che nelle ampie

sale del palazzo di Brera hanno a disposizione, anche se solo per breve tempo, una vasta gamma di opere prima della loro “sparizione” in collezioni lontane o poco accessibili.

L’importanza raggiunta dall’esposizione di Brera in quegli anni è quantitativamente evidente nei numeri dei cataloghi dell’epoca. Nel 1845, anno d’uscita delle *Gemme*, la mostra, l’unica ad avere un’autentica importanza nazionale, comprende ben 437 opere, elencate nel libretto ufficiale stampato l’anno successivo⁸¹. Il catalogo indica con precisione l’autore e la collocazione nelle sale di ogni singolo pezzo, e termina con un elenco degli indirizzi degli artisti, i cui nomi sono ordinati in un pratico indice alfabetico. Bisogna notare che il numero delle opere era soggetto a notevoli variazioni: nel 1835, dieci anni prima, erano presenti poco meno di 400 pezzi; l’anno precedente (1834) e quello successivo (1836) la mostra ospitava rispettivamente 606 e 741 opere. Nel fornire questi dati, il compilatore della penultima annualità delle *Glorie* (forse Cesare Cantù) commentava: «Sciagurato chi a numeri riducesse le Arti Belle! Io v’ho dato questo computo perché le statistiche sono di moda e si crede servano a qualcosa. Credenza innocente»⁸².

Mentre riviste e giornali come il “Cosmorama pittorico” e “La Fama” tramandavano ai posteri i pareri estetici degli scrittori milanesi più autorevoli, a fianco dei pochi e privilegiati interventi che trovavano spazio sulle pagine illustrate delle strenne, anche alcuni dilettanti dicevano la loro, finanziando personalmente le proprie pubblicazioni. La copia del catalogo dell’esposizione del 1845 presente alla Biblioteca Nazionale Braidense, per esempio, è rilegata in un volume annuale di miscellanea, al cui interno si trova un libretto critico, compilato da un anonimo “amatore”, che premette una nota metodologica all’elenco delle opere esposte a Brera l’anno precedente⁸³: «Il giudizio del pubblico è il più certo criterio che un

⁸¹ *Catalogo dell’esposizione di Belle Arti nel palazzo di Brera*, 1845.

⁸² *Glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera*, cit., anno XI, p. 209.

⁸³ Anonimo, *Alcune osservazioni di un amatore sugli oggetti di belle arti esposti nell’I. R. Palazzo di Brera il Settembre 1846*, Milano, Società tipografica de’ Classici Italiani, 1846.

artista possa consultare onde stabilire il pregio de' suoi lavori, conoscerne i difetti e mettersi a portata di emendare ad incremento e perfezione dell'arte». A questa considerazione segue una puntuale osservazione sulle motivazioni concrete della mostra come supporto al mercato artistico, poste idealmente in secondo piano. L'amatore ritiene giustamente che i recensori abbiano una grande responsabilità nei confronti dell'arte, e debbano evitare soprattutto gli elogi facili e le derisioni fuori luogo. La critica, in conclusione, deve essere amica, e mostrare «con schiettezza e bonomia le pecche», indicando i possibili rimedi, e rispettando «il frutto de' sudori altrui». Il libretto elenca le opere con la stessa numerazione del catalogo ufficiale, raggruppando le opere in lotti corrispondenti ai singoli artisti, a cui viene generalmente dato un giudizio globale. Molte opere sono elencate senza commento; il che suscita il dubbio di trovarsi di fronte a un buonista che parla bene o tace. Si vede però che le mende, per quanto garbate, non mancano, anche nei confronti di artisti famosi. Di solito i commenti sono brevi ed estremamente specifici (Lucia orante con le gambe troppo lunghe o Van Dyck fanciullo perso tra «troppi oggetti egregiamente eseguiti»), a volte consistono nella semplice indicazione di un difetto («Troppa gente!», «C'è pochissima verità di colorito, segnatamente nelle carni!»). Se non altro, il libretto trasmette fedelmente l'impressione di un osservatore che "guarda e passa" senza troppa attenzione ai particolari o ai significati profondi. Nella sua ampia recensione, l'amatore dimostra una certa dimestichezza in materia e nell'uso della terminologia estetica, ma anche la mancanza di un orientamento critico preciso.

Nonostante sia ignorata nei cataloghi ufficiali dell'accademia e nel libretto dell'amatore, l'annosa divisione tra tipi artistici è mantenuta nei cenni conclusivi, che descrivono, senza immagini, le sale dell'esposizione di Brera in alcuni volumi delle *Gemme* successive alla ripresa del 1852. Per quanto antiquato, tuttavia, questo discriminante rimane una possibile via, fondata su esigenze dell'epoca, per procedere alla lettura della strenna, individuando i nomi degli artisti più famosi, le loro specialità e le singole opere più interessanti e significative.

2.2 I vecchi e nuovi maestri della pittura

Ai tempi delle *Gemme*, il tipo di pittura ritenuto più importante, e considerato degno d’attenzione dalla critica, è quello storico, già distinto dai racconti mitologici neoclassici e incentrato su raffigurazioni posteriori all’evo antico, episodi delle sacre scritture o fatti della grande letteratura italiana. La pittura di storia, infatti, predomina nelle *Gemme* attraverso diverse sfumature, che vanno dalla più spinta idealizzazione a un discreto realismo. È certo che, nel secondo volume della stenna, un manieroso saggio allegorico-mitologico come *Amore vince la Forza* di Giuseppe Bezzuoli, con la figura sognante di Eros in groppa a un leone dal volto umanizzato, sembra indietro di decenni, se non di secoli, rispetto ad altre opere riprodotte lo stesso anno (1846).

Sulle *Gemme*, i dipinti di storia sono indissolubilmente legati sia al vecchio primato della pittura di figura sia alla moda teatrale dell’epoca. Questo vale ancora quando Tenca, nel 1852, denuncia una mancata crescita della pittura storica, che «si va sempre più smarrendo nell’incertezza e nella povertà di pensiero»⁸⁴, nonostante le felici premesse del ventennio precedente. Al centro della polemica di Tenca è la figura di Francesco Hayez, carismatico patriarca della pittura ottocentesca, sostenuto, nel corso di un secolo e mezzo, da un partito di devoti ammiratori, tra cui Camillo Boito, pronti a difendere il maestro dalle accuse di formalismo mossegli senza risparmio a partire da Gaultier. Il primato di Hayez, vuoi per qualità e quantità della sua produzione, vuoi per l’eccezionale fama di cui gode a tutt’oggi, trova conferma in un’ampia trattazione sulle *Gemme*, che gli dedicano un totale di undici illustrazioni. Le opere di Hayez sono largamente divulgate anche dall’*Album*, e di lui si può affermare che è il primo pittore italiano ad avere goduto di un simile sostegno pubblicitario sulla carta stampata.

Su entrambe le pubblicazioni, quasi tutte le recensioni dei lavori di Hayez sono cariche di lodi, a dimostrare la venerazione di cui era

⁸⁴ C. Tenca, *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera*, “Il Crepuscolo”, a. III, n. 38, 19/9/1852, in Id., *Scritti d’arte*, cit., p. 288.

fatto oggetto il pittore, nato all’inizio dell’era dei cambiamenti e autorevole interprete dell’immaginario contemporaneo.

Hayez apre la prima annualità delle *Gemme* con una tela famosa: [L’incontro di Giacobbe ed Esau](#). Il dipinto è commentato da Giulio Carcano, che paragona l’artista ai vecchi maestri veneziani. L’opera, però, non piace a Selvatico, che, sulla “Rivista Europea”, parla di debolezza di pensiero, formalismo e affettazione⁸⁵. Già dalla prima opera rappresentata sulle *Gemme*, si vede come gli “illustratori” delle strenne, portati inevitabilmente a celebrare le opere, facciano il più delle volte un lavoro sostanzialmente diverso da quello dei giornalisti, anche se questi ultimi, Selvatico compreso, si trovano spesso a gomito a gomito con i loro colleghi “poeti”. Dopo avere raccontato con i propri versi l’episodio biblico del dipinto, in una breve nota illustrata da un piccolo ritratto del pittore, Carcano pone immediatamente la questione di un “bello naturale” romantico, risultato dell’esperienza, come antitesi della deduzione neoclassica:

Questi pensieri [l’idea che alcuni artisti considerino “poetico sogno” la bellezza nell’arte, *N.d.A.*] mi occupavano quando io m’arrestai innanzi alla tela di quel nostro pittore, il cui nome è venerato e caro a Italia tutta, la quale in lui addita uno de’ prediletti suoi figli, uno de’ pochi, che non disconoscano, come pur si vede fare pure al tempo nostro, il culto dell’arte, lo studio assiduo e severo della natura, che volle nascondere la verità sotto il velo della bellezza⁸⁶.

A questo pensiero, che esprime la sua idea di natura come oggetto del “culto dell’arte”, Carcano fa seguire un’altra, più specifica lode al pittore, indicando Hayez come continuatore della gloriosa scuola di Tiziano, Tintoretto e Veronese, ed evocando la magia di un colore che purtroppo non può ancora essere riprodotto dall’incisione.

Quest’accostamento con i grandi “coloristi” della storia dell’arte, spesso contrapposti ai “disegnatori” toscani, trova in tempi recenti un

⁸⁵ F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1994, p. 40.

⁸⁶ *Gemme*, a. I, 1845, p. 11.

detrattore in Umberto Eco, che ci dà un autorevole esempio di rilettura moderna del tradizionale primato di Hayez. In un saggio del 1984, Eco definisce Hayez nientedimeno che un cattivo pittore⁸⁷: il motivo di un simile parere sta proprio nel fatto che l’artista “disegna” e non “dipinge”, e questo, benché possa generare un certo disprezzo per il “disegnare” dei toscani, può benissimo essere considerato un difetto di Hayez, che usando contorni definiti, visibili esaminando le sue tele da vicino, fa il contrario di quello che facevano i suoi illustri predecessori. Per questo e per altri motivi, derivati dalla sua idea dell’arte, Eco ritiene eccessiva la venerazione tributata a Hayez, e sostiene che il suo enorme successo ottocentesco sia dovuto più che altro alla capacità di riprodurre gli episodi letterari e teatrali più in voga, di fare, cioè, delle “citazioni extra-pittoriche”.

Una conferma dell’ipotesi di Eco a proposito del valore essenzialmente letterario e teatrale dell’opera di Hayez, che esaudiva le richieste dei committenti dipingendo il palcoscenico, giunge proprio da Carcano, che commenta la performance degli attori: Esaù e Lia sono “giusti”, mentre Rachele non è abbastanza bella, e Giacobbe sembra troppo volgare. Su quello che Carcano pensa in definitiva dell’arte di Hayez, però, e cioè che sia «ingenua e sicura di sé medesima», Eco troverebbe sicuramente qualcosa da dire, e forse non avrebbe tutti i torti. Più che mai sembrano inquadrati in una scena drammatica [*Valenzia Gradenigo davanti agli inquisitori*](#) (anno II) e altri quadri di Hayez che appaiono in seguito sulla strenna. Questa preponderante e intrusiva teatralità, importante allora come può esserlo oggi l’influenza del cinema, è criticata anche da Tenca, che condanna la sterilità di un giornalismo “sul teatro” piuttosto che “per il teatro”, dove viene tradito lo spirito critico per lodare la magnificenza dello spettacolo. Tre anni dopo, nella quarta annualità delle *Gemme*, un episodio analogo dipinto da Michelangelo Grigoretti ci mostra un modo più ingenuo, sicuramente più gaio e forse più spontaneo, di trattare il tema della riconciliazione su sfondo biblico. Nell’[*Incontro di Giacobbe col figliolo Giuseppe*](#), inciso con maggiore

⁸⁷ U. Eco, *La pittura di Francesco Hayez*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

disinvoltura dallo stesso Ripamonti Carpano, Grigoretti pone l’abbraccio di padre e figlio al centro della composizione, forse in risposta a una critica a suo tempo mossa alla tela hayeziana.

La predilezione esemplare di Hayez per le scene teatrali è condivisa da molti altri artisti del tempo che hanno le loro opere riprodotte sulle *Gemme*. Un primo esempio è *Rinaldo e Armida* di Mauro Conconi (anno I), quadro ispirato all’opera di Gioacchino Rossini, in cui il moralista Carlo d’Arco vede il carattere “molle” e “sdolcinato” dell’epoca in cui vive⁸⁸. Due anni dopo, le *Gemme* ospitano la riproduzione di un’altra opera di derivazione rossiniana, *Erminia del Tasso* (anno III), mentre ai melodrammi di Gaetano Donizetti si ispirano, per esempio, due immagini della *Pia de’ Tolomei*, anima dolce e sfortunata del *Purgatorio* dantesco (anno III e anno VII), e la soave scena di Pierotto che intona la sua canzone “risanatrice” per *Linda di Chamounix* (anno XII).

Francesco Hayez era quasi sessantenne prima del 1848. Era nato nel 1791, e da bambino aveva assistito all’ultimo sposalizio mistico della Serenissima con il mare e alla fine della secolare Repubblica di Venezia. Lo ricorda, in un saggio del 1895, Raffaello Barbiera, che cita una frase in dialetto veneto dello stesso artista, poco avvezzo, come la maggioranza degli italiani di allora, all’uso della lingua di Dante nella vita di tutti i giorni: «Go visto anca i Franzesi ocupàr Venesia e darla all’Austria. Sicuro!»⁸⁹. Veneto di origine e milanese d’adozione, Hayez arriva quasi ad impersonare il concetto stesso di romanticismo nell’arte italiana, in cui prevalgono gli aspetti storici e di costume, e svolge il ruolo di anello di congiunzione tra la pittura della vecchia e della nuova Europa. Tuttavia, agli esordi delle *Gemme*, quando il maestro deve ancora produrre molti dei suoi capolavori, le sensuali “donnine” di Hayez appartengono già un po’ al passato.

La sua seconda opera di Hayez ad apparire sulle *Gemme* è proprio una bella *Bagnatrice*, che, forza del gradimento, ripropone senza troppi problemi la seducente nudità neoclassica. Su questa resistenza

⁸⁸ Cfr. p. 179 q. vol.

⁸⁹ R. Barbiera, *Il salotto della Contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895, p. 19.

del nudo hayeziano al realismo compiuto (benché a volte l’artista dimostri di subire l’influenza dei pittori francesi a lui contemporanei), ha redatto un paragrafo Renato Barilli, che del pittore esamina proprio i generosi sguardi volti alla bellezza del corpo femminile⁹⁰. Quella che, nell’opera di Hayez, viene vista come una parziale ripresa della maniera moderna dopo le rigidità di Andrea Appiani, si arresta proprio nell’epidermide ingresiana della *Bagnatrice*, lucida e levigata, dalla cui perfezione discende il glamour dei nostri tempi.

L’incisione di Fusinati non può ovviamente riprodurre le raffinate velature di colore, ma restituisce appieno la leziosità della posa e l’aria giorgionesca dello sfondo, memento delle prime prove dell’artista. Le ottave di Jacopo Cabianca che accompagnano la *Bagnatrice*, intitolate semplicemente *Fantasia*, riportano il lettore in Arcadia, e dimostrano quanto il compiacimento erotico del nudo sia, da sempre, lo zoccolo duro di qualsiasi formalismo accademico, da secoli legato a simile poesia. I sofisticati versi di Cabianca, i più impressionanti delle *Gemme* nel creare il parallelo oraziano tra *pictura* e *poesis*, indulgono sui particolari del corpo, della posa e dello sfondo, descrivendo un movimento sincrono delle membra e di elementi quali il vento, la luce e l’acqua:

Ala vezzosa di seder si piacque | Là dove il lito | Dolcemente calando a fior delle acque, | Quasi erboso origlier, le fece invito; | Ivi stassi, e tappeto al molle fianco | È un lino bianco.
Sovra l’un de’ ginocchi ella riposa, | Come a sgabello, | L’altra sua gamba, e colla man di rosa | Sostienla, e piega in arco il corpo snello | Mentre col picciol piè batte e divide | L’onda che ride⁹¹.

L’affettazione dei versi rispecchia quella della posa della fanciulla dipinta, certo, ma rivela anche la gestualità della modella vera, lasciando intravedere i tradizionali arredi dell’*atelier* del

⁹⁰ R. Barilli, *Francesco Hayez: una sensualità non troppo velata*, in *L’alba del contemporaneo. L’arte europea da Füssli a Delacroix*, Feltrinelli, Milano, 1996, pp. 288-292.

⁹¹ *Gemme*, a. I, 1845, p. 68.

pittore nel punto in cui, a conclusione di un verso della seconda sestina, il Cabianca pone un prosaico sgabello.

Hayez appare nel secondo volume delle *Gemme* con la già menzionata *Valenzia Gradenigo*, dove costumi e taglio teatrale ci mostrano l'artista nella veste più consueta di pittore letterario. Il commento di tale A. V. narra la storia che ha ispirato il quadro, tipicamente tratta da una cronaca veneziana del primo Seicento. In questa redazione della tela, diversa per impostazione da una versione riprodotta in precedenza sull'*Album*, la figura del padre si trova in mezzo alla scena, dove il suo severo profilo si staglia nettamente sul raggio di luce proveniente dalla finestra. Con questa felice disposizione del personaggio, chiaramente distinto dagli altri due giudici del tribunale segreto, Hayez fa dell'inquisitore il protagonista assoluto del dramma personale della figlia, che vede l'amante condannato per alto tradimento. La critica mossa al dipinto da Pietro Selvatico, che negli anni successivi si troverà spesso in polemica col pittore, e cioè che sul volto di Valenzia ci sia un'eccessiva dose di biacca, sembra non tenere conto, in questo caso, quello che doveva essere il trucco della modella: un'attrice di teatro col volto ben sbiancato dalla cipria, il cui pallore mortale doveva risaltare nella tenue illuminazione delle lampade in sala. Ancora una volta, l'incisione non può trasmettere questo particolare cromatico, ma il bulino di Giuseppe Guzzi riesce perlomeno a cogliere l'opportuna rigidità del braccio della fanciulla, sospeso per dare volume alla sua figura accasciata sulla destra del dipinto. L'osservazione del Selvatico sull'aria irrealistica della Gradenigo, però, nasconde anche il suo imbarazzo per l'antico pregiudizio che dipingeva Venezia, la sua città, come luogo di infamie, intrighi e corruzione⁹²: tema largamente diffuso in Europa e abilmente sfruttato dallo stesso Hayez.

Il tema del conflitto tra padre autoritario e figlia ribelle, tanto caro alla letteratura romantica, verrà riproposto otto anni dopo in *Niccolò de' Lapi che perdona la figlia* (anno VII), opera che mostra l'anziano protagonista del romanzo di Massimo d'Azeglio mentre si riconcilia

⁹² Si pensi al *Carmagnola* manzoniano, o ai drammi veneziani di Shakespeare, la cui fortuna italiana si sviluppa con le traduzioni di Giulio Carcano.

con la figlia Lisa poco prima di essere giustiziato. La scena è in evidente *pendant* con l’illustrazione successiva, [*Gli ultimi momenti del doge Marin Falier*](#) (altro popolare tema donizettiano), ed entrambe le opere elevano la dignità di un amore paterno e coniugale, per quanto travagliato, sopra ogni altra considerazione morale.

Nel terzo anno delle *Gemme* compare la riproduzione di [*Maria Teresa alla Dieta Ungherese*](#), un pezzo storico impegnativo, in cui l’artista si misura con una moltitudine di figure in una grande varietà di pose e costumi. L’impostazione scenica asimmetrica e il movimentato affollamento dei nobili è di una regia magistrale, benché affettata, e comunque caratterizzata dalla centralità fortissima della futura imperatrice, che attira infallibilmente gli sguardi e le energie della folla dei nobili in una dichiarata apoteosi. La piramide prospettica viene, in questo caso, sostituita dalla convergenza delle emozioni verso un unico riferimento ideologico. Nel commentare quest’opera, Andrea Maffei ricorda come il pittore fosse stato criticato per l’aver riprodotto fedelmente gli attillati costumi settecenteschi e i codini alla francese (anche se la tradizione riporta una Maria Teresa vestita a lutto piuttosto che negli sfarzosi paludamenti del dipinto): una così palese celebrazione di un trionfale episodio della storia degli Asburgo, anche se pubblicata in occasione di un centenario, ha sicuramente infastidito i patrioti milanesi, che hanno sfogato il loro risentimento in rimproveri di contorno. Nel suo commento sulle *Gemme* invece, Maffei difende a ragione la fedeltà al vero storico dei costumi dipinti da Hayez, e da poeta *tout court* (o “versajolo” austriacante, secondo alcuni) rafforza la sua apologia con dei versi che per titolo hanno l’esclamazione in latino dei palatini ungheresi: “*Moriamur Pro Rege Nostro Maria Theresa*”⁹³.

Nella sua composizione, che mette egregiamente la poesia al servizio dell’immagine, Maffei si dimostra, ancora una volta, un degno discepolo di Vincenzo Monti. Descrivendo l’abbigliamento dei personaggi, infatti, il poeta riesce a dare in pochi versi un parere che

⁹³ Cfr. F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, cit., p. 251, e anche *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 88-89. L’autore definisce “suggestivi” gli interrogativi che Maffei si pone in questi versi.

commenta la tecnica artistica del pittore e al contempo esprime un giudizio estetico sulle “barbare usanze” degli ungheresi e la “deforme coda” della parrucca settecentesca:

Lo sparso delle vesti ampio volume | Che i tuoi pennelli ajuta |
Qui le ungariche usanze han messo in bando; | Confusa qui
dall’arbitro costume | È la giovine chioma alla canuta; | E quasi
invidiando | Alla umana bellezza osò la moda | Bruttarne il capo
di deforme coda⁹⁴.

La quarta annualità delle *Gemme*, immediatamente precedente ai fatti del 1848, include la celebre *Malinconia* (opera nota anche come *Pensiero malinconico*), che Hayez aveva dipinto sei anni prima per Gaetano Taccioli⁹⁵. Quella riprodotta nelle *Gemme* è la seconda redazione del dipinto, impostata sullo schema originale, in cui la fanciulla, con un piccolo crocifisso al collo, sta in piedi di fianco a un vaso di fiori e a ridosso di un muro con particolari architettonici medievali. Bisogna dire che l’incisione di Luigi Bridi, per quanto accurata, non può suscitare le emozioni che la vista del dipinto provoca ancora oggi nei cultori dell’arte romantica. Il tratteggio curvo del bulino, infatti, tende a irrobustire la figura della fanciulla, e non può certo restituire gli splendidi colori del mazzo di fiori. Allo sguardo palpitante della modella, perfettamente catturato dall’artista, l’incisione toglie intensità e conferisce una fredda fissità. Fare meglio di Bridi sulla lastra di rame era comunque quasi impossibile: *La Malinconia*, infatti, è un’opera che invita all’esperienza visiva diretta anche di fronte alle riproduzioni attuali, provocando un sottile rimpianto per la sensibilità degli osservatori ottocenteschi, che davanti a un simile quadro dovevano restare letteralmente incantati.

⁹⁴ *Gemme*, a. III, 1847, p. 46.

⁹⁵ Il fatto che le *Gemme* includessero a volte opere risalenti ad anni precedenti viene segnalato da Tenca come un piccolo imbroglio degli editori di *Album* e *Gemme*, che, nel rispolverare vecchie incisioni, avrebbero dovuto dichiararsi antologie «dell’esposizione di questo e altri anni precedenti». Tenca cita l’esempio della *Malinconia* di Hayez nel saggio *L’Album e le Gemme*, ora in Id., *Scritti d’arte*, cit., p. 166, ma ce ne sono molti altri.

Al di là di ogni rigore storico e critico, è giocoforza, davanti al dipinto, abbandonarsi per un attimo alle emozioni, e pensare a quanto fosse intrigante *La Malinconia* per i “riguardanti” dell’epoca, presi dalla bellezza della fanciulla e dal virtuosismo fiammingo dei fiori.

Il quadro, che nelle *Gemme* appare intitolato *La Melanconia*, è una personificazione di ciò che Aristotele definì per primo “umore nero”, e inizialmente si presenta come un ritratto lombardo di taglio cinquecentesco in una sobria scenografia di gusto antiquario. Eppure, al piccolo crocifisso e ai fiori appassiti, simboli consueti della caducità, Hayez affianca un senso di moderna consapevolezza, traducendo l’aria sognante dei protagonisti delle antiche *vanitas* lombarde nel ritratto di una giovane borghese dei suoi tempi. Come gran parte dei ritratti allegorici eseguiti dai suoi illustri predecessori, questa *Malinconia* è anche un manifesto tecnico, in cui Hayez dimostra la sua abilità nel dipingere la figura, la postura e l’emozione umana (il volto, le mani, lo sguardo di lei), gli elementi di natura morta (i fiori) e i particolari architettonici (la parete di pietra, le modanature del portone e la mensola intagliata), ma ciò che rende il quadro “romantico” è la centralità del sentimento stesso: la nuova visione della malinconia come condizione di poeti, pittori e sognatori del tempo. La giovane donna del dipinto, fresca, inesperta, perfino innocente, come simboleggiano i gigli che sbocciano in alto nel vaso, prova già una grande amarezza e sente la vita appassire come i fiori reclinati verso il basso. Mentre le *vanitas* mostravano la momentanea tristezza di personaggi vissuti, ricchi e potenti, il quadro di Hayez rappresenta già la depressione di una giovane donna qualsiasi. Lo sguardo vacuo, le braccia pesanti, l’aria dimessa e le vesti scomposte dimostrano che prova smarrimento e abbandono prima ancora di avere assaporato le gioie della vita. In questa prospettiva, il quadro di Hayez è una personificazione di uno degli aspetti più caratteristici della psicologia romantica.

Il tema della *Malinconia* ritorna, dopo il Quarantotto, nel quinto volume delle *Gemme*, dove appare la *Meditazione* di Verona, che, come già detto, viene “emendata” dall’incisore per evitare il veto della censura ecclesiastica e governativa. La purezza della *Malinco-*

nia è qui mutata in una torbida inquietudine, che si traduce nel lugubre appesantimento dei simboli, nell'ambiente spoglio e oscuro, e nello sfogo, ora compiutamente allegorico, di nudità ermetica, che spiritualizza la fanciulla alla maniera ambigua dei maestri veneziani. Anche in questo caso, però, il dipinto resta un manifesto del romanticismo più genuino.

Nello stesso anno, Hayez è presente sulle *Gemme* con un pezzo storico che riprende il famoso tema di [Pietro Rossi di Parma](#), che tanto aveva acceso l'entusiasmo dei romantici italiani nel 1820. Giuseppe Mongeri, nell'illustrare l'opera, fa un confronto con una versione precedente, superata «per la commovente verità della composizione, laddove le reminiscenze accademiche e le convenzioni dell'epoca l'avevano allora lasciata trascorrere alquanto nel teatrale». Osservando la redazione del 1820, il giudizio di Mongeri sembra, però, troppo influenzato dall'intenzione di lodare l'artista, in quanto lo stile di Hayez appare molto più sincero, in una composizione spedita e asimmetrica. Il pregio dell'opera successiva non è certo nel minore accademismo e nella minore teatralità, col personaggio al centro e i figuranti in secondo piano, ben distribuiti sulla scena, ma in una maniera più sicura e pulita. L'osservazione di Mongeri sul fatto che «le opere di questo artista sommo hanno qualcosa di recondito, di in traducibile all'opera del bulino, fosse soltanto per la magia del colorito che giammai ci venne fatto di vederle riprodotte con quella potenza di effetto che ricordi l'originale», benché dia alquanto sul metafisico, afferma una verità abbastanza evidente.

Nelle *Gemme* del 1854 appare un'altra *Bagnante* di Hayez. Praticamente priva di riferimenti biblici nell'originale, in cui la figura di un osservatore è talmente piccola ed evanescente da confondersi nella vegetazione, l'incisione è stata "morigerata" calcando il tratto del fogliame in alto a destra per formare gli improbabili mantelli dei vecchioni. In questo modo la discinta modella può essere presentata come la casta Susanna, tema svolto nello stesso volume della strenna anche da Domenico Induno. Ne quadro di Hayez, però, il riferimento biblico è giocoforza eclissato dallo splendido nudo femminile, che occupa quasi tutta la superficie della tela, rintuzzando il contesto

religioso in un angolo. Nel suo commento all’incisione di Domenico Gandini (che di fronte a un simile soggetto non restituisce nemmeno in parte la sensualità della modella dipinta), Agostino Antonio Grubissich riconosce in Hayez un interprete ideale, che «non riconosce l’ufficio vero dell’arte, che è di istruire per la via del diletto, a somiglianza della natura che nasconde la verità sotto il velo della bellezza»⁹⁶ [si noti come l’autore ricalchi le parole scritte da Giulio Carcano dieci anni prima, *N.d.A.*]. Producendo opere come questa, a torto considerate secondarie, Hayez è in grado di ispirare i “poeti” piuttosto che i “civili”. E come la *Bagnante* si spoglia del suo velo, l’artista smette l’abito severo del pittore storico per calarsi nell’intimo e nella penombra di un romanticismo maturo, diventando l’interprete «degli affetti e dell’espressione»⁹⁷. Priva di connotazioni morali nell’originale, la *Bagnante* del 1854 può essere definita un “nudo romantico”, più moderno di quello del 1845 e più realistico nella pastosa mollezza del corpo, nella languida intensità dello sguardo e nella scelta di un comune canale sul retro di una casa di campagna come sfondo.

Una sottile vena romantica “alternativa”, del resto, è presente anche in diversi quadri teatrali di Hayez. Plasticamente perfetti nelle loro grandi cornici, questi dipinti nascondono a volte sottili fluttuazioni stilistiche, che rivelano un desiderio di sperimentare e una certa sensibilità alle influenze esterne. Nell’idealizzare il vero con pacata maestria, forse Hayez ha effettivamente imbrigliato la propria creatività senza cancellare del tutto quella “venezianità” avvertita da Giulio Carcano, che risalta in opere meno famose, ma traspare anche nelle più importanti tele storico-letterarie, dove il realismo hayeziano emerge comunque più nel particolare che nell’insieme.

A proposito di *Imelda Lambertazzi* (anno VIII), altro dipinto di Hayez tratto da un melodramma di Donizetti, il recensore Carlo Caimi pone l’accento su una certa stanchezza del genere, che si riflette nella qualità del singolo lavoro del pittore. Nel suo quadro, forse, l’artista è “troppo storico”, «dove non lasciando libero corso

⁹⁶ *Gemme*, a. VII, 1854, p. 55. Cfr. p. 62 q. vol.

⁹⁷ *Ibidem*.

alla fantasia» limita «i mezzi che danno palpito ai suoi dipinti»⁹⁸. D'altra parte, in un numero del “Crepuscolo” pubblicato due anni prima, ai tempi dell'esposizione del quadro, Tenca definisce «meschina la composizione», e ritiene «mal dipinto il quadro, privo della vivace attrattiva di intonazione e garbo nel disegno, che suppliscono molte volte all'assenza e alla povertà di pensiero». In effetti, le figure di *Imelda Lambertazzi* hanno qualcosa di atipico nelle loro forme taglienti e allungate: quella di Bonifacio Geremei, in particolare, ricorda lo stile angoloso e goticeggiante dei disegnatori preraffaelliti, che dà un tocco di originalità e spiccata medievalità all'opera. Nel attaccare il lavoro del pittore, tuttavia, Tenca manca di ipotizzare una variazione di stile, che oggi potrebbe benissimo risultare un merito in un pittore formalista e prevedibile come Hayez.

Nelle ultime due opere di Hayez che appaiono sulle *Gemme*, [*Luigi Quattordicesimo e madamigella La Vallière*](#) (1858) e [*Ottone II si riconcilia con la madre*](#) (1860) l'artista continua a proporre copioni teatrali e brani di storia locale. La forza innovativa dello stesso Hayez, che gli aveva permesso di stupire il pubblico nell'arco di mezzo secolo, si avvia verso un declino del tutto naturale. Di lui, già prima del 1848, Tenca faceva notare un'incapacità tutta leonardesca di fondare una scuola in grado di progredire oltre una linea di pedissequa imitazione. La ragione dell'irripetibilità Hayez e della sua difficoltà a trovare dei successori, tuttavia, è insita nei cambiamenti in atto nell'intera società, dove la ricerca storica, avviata verso un rigore scientifico sempre maggiore, non può più identificarsi con il teatro, il salotto o la festa in costume.

Oltre a Hayez, l'altro anziano maestro ampiamente illustrato sulle *Gemme* è il marchigiano Francesco Podesti, che, assieme a pochi altri, come Schiavoni e Molteni, rappresenta una minoranza di artisti nati prima del periodo napoleonico. Podesti, di un decennio più giovane di Hayez, ma quasi altrettanto longevo, è presente sulle *Gemme* con cinque opere. Nelle sue apparizioni sulle *Gemme*, l'artista marchigiano svolge solo due volte la funzione di pittore storico per cui è ricordato oggi. Un brano mitologico come il [*Bacco*](#)

⁹⁸ *Gemme*, a. VIII, 1855, p. 9.

[reduce dalle indie](#) (anno II), poi, rivela l’impostazione raffinata e formalmente classicista dell’artista, la cui fortuna è per lo più dovuta alle ordinazioni di una ricca clientela straniera. L’iconografia del quadro, commissionato dal ricchissimo barone di Rothschild, mostra il ritrovamento di Arianna da parte di Bacco, tema apprezzato dal banchiere della corona britannica, la cui famiglia aveva dato fama e prestigio ai vini del Medoc. Tra le altre opere di Podesti riprodotte sulle *Gemme*, [Leonardo e Ludovico Sforza ragionano sul Cenacolo](#) (anno IV) tratta un tema caro a molti pittori dell’epoca. Leonardo è raffigurato con Ludovico Sforza per ricordare un rimpianto sodalizio tra due uomini abilissimi nei rispettivi ruoli di genio del Rinascimento e despota di Milano. I due si trovano nelle stanze del duca, dove Leonardo mostra al Moro uno studio del suo affresco più famoso, il Cenacolo, capolavoro che dimostra quanto un difetto, in questo caso l’imperizia nella tecnica dell’affresco, possa contribuire a rendere più interessante il profilo di un leggendario pioniere dell’arte. La notorietà storica di Ludovico Sforza, ultimo signore indipendente del capoluogo lombardo prima di tre secoli e mezzo di dominazione straniera, è ricordata sulle *Gemme* anche da un quadro ispirato agli intensi conflitti familiari del duca, [Ludovico Sforza si congeda dalla duchessa Isabella d’Aragona](#) (anno V).

Per celebrare uno dei classici della letteratura italiana, Podesti dedica un quadro ai [Novellatori del Decamerone](#) (anno III), presentandoci un gaio assortimento di figure in costume medievale che si adatta a pennello (o “a bulino”) alla tecnica dell’incisore Gandini. In questa riproduzione, l’artista dimostra la capacità di creare una fine dissolvenza atmosferica con il semplice tratto della punta metallica, svolgendo un lavoro che raccoglie l’eredità dello “stiacciato” delle formelle e dei bassorilievi di Donatello. Una [Madonna col Bambino](#) (anno I) rappresenta egregiamente il contributo di Podesti al florido mercato delle immagini di devozione, ancora molto richieste dai committenti privati e, di conseguenza, riprodotte sulle *Gemme* con una certa frequenza. Infine, con [Santa Caterina esorta il Papa a tornare a Roma](#) (anno X), Podesti si cimenta nella pittura di storia e nel simbolismo politico. In questo caso, in una scena ambientata nel

1376 alla corte avignonese di Gregorio XI, Santa Caterina da Siena si trova al cospetto del pontefice insieme a un poeta laureato che vorrebbe, ma non può, essere il Petrarca, morto due anni prima. L'opera rappresenta forse un incoraggiamento per i neoguelfi italiani, delusi dalle sconfitte del 1848 e novelli fiorentini “scomunicati” dalla virata antiliberalista di Pio IX.

Anche la storia più recente trova il suo posto sulle pagine delle *Gemme* con dipinti ispirati a fatti ottocenteschi. Primo tra tutti, [*Napoleone a Boulogne-sur-Mer*](#) di Giovanni Servi (anno I) ci ricorda quanto la figura dell'imperatore dei Francesi, artefice del Regno Italico, esercitasse ancora una grande influenza sull'immaginario degli artisti dopo circa trent'anni. L'episodio rappresentato è uno in cui Bonaparte fa sfoggio di arroganza più che di sagacia, in linea con la pessima reputazione a lui attribuita negli ambienti della Restaurazione. Tuttavia, l'immagine di Servi, in cui il prudente ammiraglio Bruix si oppone alla furiosa caparbia dell'imperatore, ispira ugualmente una lunga traduzione poetica di Andrea Maffei (dall'opera *Corone funebri* del barone di Zedlitz, che vola sulla tomba dell'eroe trasportato dal genio dei sepolcri). La traduzione di Maffei viene analizzata a fondo in una prima recensione delle *Gemme* pubblicata sulla “Gazzetta privilegiata di Milano”, che dà larghissimo spazio proprio alla versione “bella e infedele” del poeta trentino, abile traduttore e, in questo caso, interprete della diffusa e inestinguibile passione intellettuale alimentata dal mito napoleonico⁹⁹.

Sempre nell'ambito di fatti storici recenti rivissuti in chiave romantica, il tema della guerra per l'indipendenza greca, combattuta vent'anni prima contro l'occupazione ottomana, è illustrato sulle *Gemme* dalle opere di Ludovico Lipparini, che, con [*La morte di Marco Botzaris*](#) (anno I), [*Una barca di greci*](#) (anno II), e [*Lord Byron*](#)

⁹⁹ Recensione di G. B. Menini alle *Gemme d'arti italiane* sulla “Gazzetta privilegiata di Milano”, n. 355, venerdì 20/12/1844, pp. 1405-1408, poi n. 360-361, mercoledì 25 e giovedì 26/12/1844, pp. 1425-1428. Il recensore fa una sagace comparazione di tipo linguistico, confrontando una propria traduzione letterale con quella poetica, che mette in risalto le capacità di Maffei. Cfr. p. 183 q. vol.

[*giura sulla tomba di Marco Botzaris*](#) (anno V), rappresenta la vicenda in tre diverse situazioni (una delle quali anonima), culminanti con il proclama del poeta inglese sulla tomba dell’eroe. Sempre di Lipparini, le *Gemme* presentano [*Vettor Pisani presso a essere comunicato*](#) (anno VIII), quadro che mostra come il pittore amasse raffigurare il suo personaggio nell’atto solenne del giuramento piuttosto che nel momento canonico della scarcerazione, episodio già dipinto da Hayez nel 1840 e poi da Antonio Zona in *Vettor Pisani liberato dal carcere* (anno XII). Oltre alla liberazione dell’ammiraglio della Serenissima, imprigionato senza giusta causa, le *Gemme* presentano [*L’arresto di Filippo Calendario*](#) (anno IX), opera che Pompeo Molmenti dedica a un personaggio storico veneziano pressoché contemporaneo di Pisani. Ricco proprietario di barconi e architetto della fabbrica di Palazzo Ducale, complice nella congiura di Marin Falier (il “doge maledetto” di Lord Byron), Calendario è solo vagamente ricordato nell’opera donizettiana *Marin Faliero* attraverso le figure del taglia-pietre Beltrame e del barcaiolo Pietro. Allontanatosi dalle vicende del medioevo veneziano, l’ecclettico Zona è anche il pittore che, nel 1861, auspica la riunione del Veneto e della Lombardia nel Regno d’Italia con [*La Lombardia e Venezia*](#) (anno XIV), una coppia allegorica d’ispirazione purista che ricorda, anche nelle acconciature, le bellissime *Italia e Germania* dipinte da Friedrich Overbeck nel 1828.

Nello stesso anno, per celebrare le virtù militari degli unificatori d’Italia, le *Gemme* presentano una riproduzione del [*Pietro Micca*](#) del pittore torinese Andrea Gastaldi. Ambientato in una cupa galleria, il quadro di Gastaldi è un tragico monumento al soldato sabaudo, la cui fierezza nella postura e nello sguardo è velata di malinconia, mentre sta per gettare intenzionalmente una fiaccola sui barili di polvere invece di accendere una miccia per avere una possibilità di fuga, come probabilmente avvenne.

Oltre alla consueta rappresentazione di episodi storici idealizzati, che dura fino alla conclusione della strenna, fin dai primi volumi delle *Gemme* comincia a farsi strada anche l’illustrazione di fatti di cronaca e di attualità, parimenti idealizzati. Esempi di questa produzione sono [*Aggressione di Briganti nella Calabria*](#) di Roberto Focosi

(anno I), e [*Lo straripamento del fiume Serchio*](#) di Enrico Pollastrini (anno III), dipinti che, anche se permeati di eroico romanticismo, pongono in primo piano gravi problemi per la società dell'epoca, quali il brigantaggio e le calamità. In seguito, dopo il Quarantotto, queste immagini della tragedia umana assumeranno sulle pagine della strenna un tono molto più concreto e realistico.

In base al vecchio principio di classificazione delle opere d'arte, dopo la pittura di storia, o di figura, venivano i paesaggi e le marine, che le *Gemme* propongono in numero assai elevato. A metà del diciannovesimo secolo, questi dipinti, da sempre considerati materia più facile e di ripiego per gli artisti italiani, tendono a guadagnare una maggiore dignità in quanto semplice rappresentazione della verità naturale, il cui pregio sentimentale, già riconosciuto fin dai primi tempi del romanticismo europeo, consiste nella capacità di produrre nell'osservatore sentimenti e stati d'animo senza il bisogno di narrare alcunché. Nel 1844, il pregiudizio nei confronti di questi quadri, necessariamente privi di un forte elemento umano, si risolveva in Tenca con un certo disprezzo nelle sale dell'esposizione, laddove «si abbondò nei quadrettini, nelle fiammingate, nelle prospettivette, nelle cose di poca importanza»¹⁰⁰. Il critico, allora molto attento al valore civile della produzione artistica, non poteva fare a meno di vedere in paesaggi e marine uno spreco di energie per il pittore e un'inutile distrazione per il pubblico, trattandosi di atti contemplativi isolati e sterili, mentre ogni artista avrebbe dovuto darsi da fare per elevare la dignità dell'uomo e stimolare il senso morale del cittadino. Ai tempi delle *Gemme*, tuttavia, paesaggisti come Giuseppe Canella e Remigio Van Haanen sono considerati artisti di prima importanza, segno che la gerarchia dei temi nell'arte sta tramontando.

Di Van Haanen, per esempio, le *Gemme* ospitano *Bosco con nevicata* (anno I), opera che rappresenta con sobrietà uno dei temi prediletti dal pittore olandese attivo a Vienna. Del paesaggista tedesco Julius Lange, che espone più di una volta a Brera, la strenna presenta [*Una veduta dei dintorni di Innsbruck*](#) (Anno V) e una [*Veduta di un castello di montagna*](#) (anno VI). Mentre Lange predilige

¹⁰⁰ C. Tenca, *L'Album e le Gemme*, in Id., *Scritti d'arte*, cit., p. 167.

le vedute alpestri, il pittore bergamasco Luigi Steffani ha riprodotte sulle *Gemme* tre delle sue celebri marine: [*La marea*](#) (anno IX), [*Le coste della Normandia*](#) (anno X), carica di dinamismo nella raffigurazione delle acque agitate, e [*Una veduta in riva al canale della Giudecca*](#) (anno XIII). Altre vedute riprodotte sulla strenna sono quelle di Costantino Prinetti: [*Il sito della battaglia di Näfels in Svizzera*](#) (anno VII) e [*Il Lago di Brienz*](#) (anno VIII).

Nato a Canobbio, nel territorio piemontese al confine con la Svizzera, Prinetti dipinge due paesaggi a lui familiari, uno dei quali contiene un significativo accenno storico. A Näfels, infatti, si svolse nel 1387 una battaglia tra le milizie elvetiche e quelle degli Asburgo, desiderosi di ristabilire il proprio dominio sui cantoni della confederazione. Di taglio differente rispetto alle composizioni orizzontali dei colleghi vedutisti è [*Un bosco nelle lande del Ticino*](#) di Gottardo Valentini (anno XI), dove la mole verticale degli alberi, che gettano sul terreno ombre profonde, è resa in modo particolarmente suggestivo dai tratti fluidi dell’acquatinta, qui probabilmente usata in combinazione con acquaforte e puntasecca per creare un’immagine che varia da linee nere ben definite a delicate sfumature di grigio, la cui gamma di toni è particolarmente adatta alla resa del suolo irregolare e dei ciuffi di fogliame.

Vicine alla produzione paesistica, ovviamente, sono anche le vedute cittadine e le prospettive, tra cui spiccano i meravigliosi interni di chiese realizzati da Luigi Bisi, autore di [*Orsanmichele a Firenze*](#) (anno I) e della [*Navata trasversale della chiesa di Chiaravalle*](#) (anno VIII), lavori la cui perfezione tecnica deve molto all’uso della camera oscura e alla perizia sviluppata dagli specialisti nel secolo precedente.

In un altro interno, il [*Coro dei frati di Sant'Eframo a Napoli*](#) di Vincenzo Abbati (anno II), si trova una conferma delle aspirazioni “italiane” della strenna, che di un pittore napoletano riproduce una tela ambientata nella città natia. Attivo a Venezia da tempo, Abbati condivideva le origini partenopee con la committente del quadro, Maria Carolina di Borbone, duchessa di Berry, nata a Caserta mezzo secolo prima e giunta nel capoluogo veneto dopo varie peripezie.

Cosa piuttosto strana, sulle pagine delle *Gemme* è completamente assente la natura morta, allora vista come mero esercizio o esibizione fine a sé stessa di perizia tecnica. Nonostante una notevole quantità di queste opere fosse presente nelle esposizioni dell'epoca, è probabile che esse non fossero considerate degne d'attenzione da chi cercava nell'arte gli affetti, la morale, l'insegnamento storico o letterario, cose che una composizione di oggetti inanimati, per quanto perfettamente eseguita, poteva esprimere solo attraverso fredde simbologie.

2.3 Verso il realismo e la pittura sociale

Riguardo alla pittura di genere, cioè alla rappresentazione di scene popolari, nelle *Gemme* si intravede una maturazione del tema verso un realismo etico, distinto dalla farsa e dalla divagazione umoristica. Nella prima fase della strenna, però, la prevalenza della pittura storica è ancora netta, e i temi sociali si limitano alle commoventi *Derelitte* di Giuseppe Molteni o alle immagini rassicuranti di Eugenio Bosa, che rispondono alla richiesta di moderato realismo in pittura avanzata da Pietro Selvatico. Prima delle sue celebri famiglie di pescatori (anni [I](#) e [II](#)), Bosa ha riprodotta nel primo volume delle *Gemme* la scena di un'osteria veneziana (un “bacaro”), dove i popolani si riuniscono allegramente al di fuori della cerchia familiare. La scelta di ambientare la scena all'esterno contribuisce a suscitare simpatia per gli anonimi protagonisti, benché Carlo d'Arco, in una recensione dell'epoca, non condivida l'apprezzamento di Selvatico e l'attribuzione di un'utilità sociale a una simile opera¹⁰¹.

Sull'altro versante di una pittura di genere “ideale”, Molteni propone un dramma della nobiltà decaduta con due celebri *Derelitte*, la prima delle quali conosciuta anche come [*Soccorso a un rovescio di fortuna*](#) (anno I). Il pittore fa un passo indietro rispetto al suo celebre *Spazzacamino*, già apparso sull'*Album* e segnalato dal Selvatico, nel 1842, come utile opera di denuncia sociale, ma accresce, se possibile, il pathos. La [*Derelitta*](#), apparsa a Brera nel 1845, è ricordata anche da

¹⁰¹ Cfr. p. 177 q. vol.

Tenca, che ammira nel dipinto la capacità di suscitare un affetto potente e sincero negli osservatori: in questo caso la compassione, che eleva nell’uomo il senso civico e morale¹⁰². Più che produrre consapevolezza, quindi, i due quadri di Molteni suscitano pietà, che, nella società prevalentemente cattolica dell’epoca, è ancora la via più consona per attirare l’attenzione del pubblico sulle questioni sociali.

Da questi primi esempi, il genere raggiunge nuove mete. In un suo recente lavoro critico, Chiara Marin analizza l’evoluzione delle opere di genere apparse sulle *Gemme* come processo parallelo alle uscite dei volumi della strenna e alla maturazione della sua redazione nell’arco di quindici anni¹⁰³. Partendo dalle tele di Molteni, dove si ha un tema di stampo prevalentemente romanzesco (il commento di Carcano alla prima tela è esclusivamente narrativo), si arriva alla rappresentazione di episodi dalla poetica sottile e sincera nei dipinti di Scattola e degli Induno, dove all’ottima tecnica pittorica si somma la capacità di riprodurre (e simboleggiare) la realtà in unico istante, escludendo dall’opera qualsiasi filtro letterario ed evitando elaborazioni eccessive del soggetto, che ne minerebbero inevitabilmente l’immediatezza e l’autenticità.

Le caratteristiche di un genere più evoluto sono presenti solo allo stato embrionale nelle opere di Eugenio Bosa, già prive di forti elementi narrativi e caratterizzate da pulizia, gaiezza e da un nitore formale che piace a Selvatico. Un’opera simile a quelle di Bosa è [*Il tramonto*](#) di Friedrich Becker (anno V), immagine dove trionfa l’ottimistico piacere suscitato dalla felice conclusione di una giornata di lavoro. Più elaborato e “raccontato”, [*L’ultimo premio in regata*](#) di Antonio Rota (anno XIII), piccola farsa familiare ambientata a Venezia, è un quadro che affonda le sue radici nella tradizione popolare cittadina. In questo dipinto, il pilota che ha ricevuto la bandiera del quarto posto nella regata della Serenissima viene

¹⁰² Cfr. C. Tenca, *Scritti d’Arte*, cit., pp. 102-103.

¹⁰³ C. Marin, *Pittura di genere nelle “Gemme d’arti italiane”*, in R. Cioffi, A. Rovetta, Coll., *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d’arte in Italia dell’Ottocento e del Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 197-213.

consolato dai congiunti, mentre un maialino, premio canzonatorio assegnato alla sua lentezza, scorrazza sul pavimento.

Più realistico e meno ottimista è Domenico Scattola, che, nella seconda fase delle *Gemme*, firma [*Lo sgomberamento di una povera famiglia*](#) (anno VIII), [*La perdita irreparabile*](#) (anno IX), e [*La sorella maggiore*](#) (anno X), quadri in cui la vena populistica si stacca del tutto dall’aneddoto, e in cui il disagio del “quarto stato”, nella mesta rassegnazione dei volti, viene semplicemente indicato come un problema da affrontare con dignità.

I maggiori interpreti di questo tipo pittura popolare sulle pagine delle *Gemme*, però, sono i fratelli Induno, Domenico e Gerolamo, protagonisti del periodico dal punto di vista quantitativo (28 opere riprodotte), e autori dei disegni preparatori per molte altre incisioni (tra cui quello della *Meditazione* del 1852). Benché gli Induno siano ricordati per la loro eccellente pittura di realtà, di Domenico, il fratello più anziano, sono riprodotti anche due episodi biblici: l’[*Episodio del Diluvio*](#) (anno I) e [*La casta Susanna*](#) (anno VII). In quest’ultima opera, il pittore mostra necessariamente una differenza netta dalla maniera di Hayez, la cui [*Bagnante*](#), riprodotta sullo stesso volume delle *Gemme*, “subisce” il contesto biblico imposto dalla censura. Al contrario, l’Induno costruisce appositamente una scena che descrive l’episodio con chiarezza, dando a Susanna un’opportuna espressione di angoscia e timore, che nulla ha a che vedere con lo sguardo seducente della modella hayeziana. Per quanto la composizione di questi quadri possa essere stata influenzata dalle direttive dei rispettivi committenti, la profonda differenza tra i due risultati dimostra l’avvenuto passaggio generazionale tra artisti nati rispettivamente nel 1791 e nel 1815.

Dopo [*La vivandiera*](#) (anno III), tema abbastanza tipico del tempo, nell’ambito della produzione di Domenico Induno le *Gemme* presentano [*Una partita a carte*](#) e [*La macchia d’inchiostro*](#) (entrambi nell’anno IV), [*La questua*](#) (anno V) e [*L’incendio del villaggio*](#) (anno VI), opere che lanciano l’artista come rinnovatore del genere “sociale”. Negli anni successivi, grazie alla notorietà conquistata con queste tele, la fortuna di Domenico Induno come pittore di realtà cresce

enormemente, fino al culmine raggiunto con la premiazione di *Pane e lagrime* a Parigi nel 1855¹⁰⁴. Le *Gemme* presentano l’incisione di questo dipinto all’inizio dell’anno successivo, con un commento di Michele Macchi, che loda l’intenzione dell’Induno «a commovere a generosi sentimenti anche gli animi sui quali non poterono le parole de’ pubblicisti»¹⁰⁵. In questo caso, per la prima volta, al dipinto di genere è attribuita una funzione paragonabile a quella dell’antica pittura religiosa, anche se gli insegnamenti trasmessi attraverso le immagini non sono più le sacre scritture, ma le teorie di moderni studiosi di economia che, come Sacchi e Cattaneo, hanno rivolto la loro attenzione ai gravi problemi delle masse urbane. La recensione di *Pane e lagrime* è notevole anche perché, all’inizio del suo discorso, Macchi risponde agli attacchi dei detrattori delle strenne, spendendo un paio di pagine per polemizzare contro Giovanni Raiberti, vecchio nemico delle *Gemme*. Nella sua ironica apologia, che ricalca lo stile dell’avversario, Macchi alza lo scudo del nobile fine che giustifica i mezzi, e difende le *Gemme* come una pubblicazione che andrebbe, una volta di più, «onorevolmente accezionata tra le strenne dorate, a motivo del vantaggio sommo che reca alle divine arti»¹⁰⁶. Dieci anni dopo la nascita delle *Gemme*, il commento di Macchi difende ciò che lui ritiene un effettivo miglioramento della strena in termini di coerenza nella scelta dei contenuti artistici e letterari.

Dal terzo volume del periodico in poi, Domenico Induno ha riprodotte sulle *Gemme* altre due scene di vita militare, *L’appello* (anno VI) e *Il dolore del soldato* (anno IX). Del tutto prive di retorica, le due opere mostrano le emozioni autentiche dei soldati che, scossi bruscamente dal loro riposo, si apprestano ad affrontare la morte in battaglia, o del reduce che, reso invalido e afflitto da tragici ricordi, vede davanti a sé una vita di stenti e umiliazioni. Con *Il falso amico* (anno X), Induno mette in guardia dai cattivi consigli e dalla

¹⁰⁴ Su questo quadro, ritrovato dopo anni di assenza dalla scena pubblica, è stata realizzata una monografia da Enrico Gallerie d’Arte (1996).

¹⁰⁵ *Gemme*, a. IX, 1856, p. 24.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 22.

malvagità di chi si approfitta dei bisogni altrui, una piaga particolarmente diffusa laddove dilaga la miseria. Altri pregevoli esempi di pittura di realtà, [*I saltimbanchi in contravvenzione*](#) (anno XII) e [*La fruttivendola*](#) (anno XIV) sono due immagini in cui lo studio dei tipi umani, nonché dell'espressione con cui le persone reagiscono a una notizia, buona o cattiva che sia, è davvero notevole. È ancora una volta il focus sull'emozione immediata, più che il contesto narrativo o l'atmosfera sentimentale, a rendere queste immagini attraenti, innovative e adatte al grande pubblico.

Di Gerolamo, il più giovane dei fratelli, sono presenti sulle *Gemme* un'altra [*Vivandiera*](#) (anno VI) ed eccellenti interni di genere come [*I suonatori*](#) (anno VIII) e [*La cuciniera*](#) (anno X). Nel settimo volume, Gerolamo rappresenta anche un aneddoto storico-artistico con [*Charlotte Corday in attesa dell'esecuzione*](#) (anno VII), quadro in cui il ricordo della militante girondina, personaggio amato dalla Restaurazione, è rivisitato in chiave romantica, ponendo l'accento sul dramma personale della condannata, omicida bella e coraggiosa, sopra ogni considerazione politica. Charlotte Corday, infatti, è raffigurata nell'episodio in cui viene ritratta dall'ufficiale della Guardia Nazionale nonché artista Jean-Jacques Hauer (pastellista per l'occasione, anche se raffigurato con il pennello in mano), che lei ricompenserà con una ciocca di capelli. Nella penultima annualità delle *Gemme*, compilata nell'inverno successivo alla campagna decisiva per l'imminente nascita del Regno d'Italia, gli Induno alludono ai fatti storici appena trascorsi in tele come [*La siesta*](#) e [*Il venditore di statue di gesso*](#) (entrambi nell'anno XIII), calando nella dimensione popolare i simboli della propria etica.

Del primo quadro, di Domenico, Macchi elenca alcune possibili interpretazioni, inclusa l'allegoria di un'Italia pigra, soddisfatta delle proprie conquiste e pericolosamente ignara dei guai che ancora la affliggono. Il secondo quadro, di Gerolamo, mostra un venditore ambulante di statuine di gesso, impegnato a piazzare la sua merce in una casa borghese. Il “figurinajo”, detto “lucchese” per la sua tipica provenienza, tiene in mano un piccolo busto di Giuseppe Garibaldi, appena riconoscibile per il cappello sudamericano. Appoggiata sul

pavimento, ai piedi dell’uomo, si trova un’effigie del padre culturale della nazione, Dante Alighieri (che a Lucca era stato in esilio), indicativa dell’aspirazione del “lucchese” a diventare italiano.

Tra il venditore e le potenziali clienti, che osservano compiaciute la figurina di Garibaldi, si trova una bambina, ingenua e irresponsabile, che guarda sconsolata i cocci di qualche eroe andato in frantumi. Con questi simboli assai semplici, peraltro calati in uno scenario domestico e rassicurante, Gerolamo Induno esprime con garbo le sue speranze di vedere al più presto la patria indipendente e unita. Nell’annualità successiva delle *Gemme*, uscita nel 1861, le attese vengono soddisfatte oltre ogni aspettativa: il commento di Michele Gatta all’[*Imbarco di Garibaldi a Genova per la Sicilia*](#) (anno XIV), infatti, fornisce un resoconto della leggendaria spedizione dell’eroe dei due mondi, svoltasi pochi mesi prima. Non a caso, nell’ottavo volume delle *Gemme*, lo stesso Gatta aveva commentato [*Cristoforo Colombo*](#), quadro di Mauro Conconi che propone un’immagine romantica dell’uomo di mare, futuro scopritore delle rotte oceaniche, che nel tormento e nella speranza si prepara alla sua grande impresa.

Gli altri quadri di Gerolamo apparsi sulle *Gemme* sono ispirati ai fatti della recente guerra di Crimea, a cui l’artista aveva partecipato in prima persona. [*Il seràf*](#) (anno XI), o cambiavalute, e [*Lo zuavo*](#) (anno XII) sono personaggi tipici delle vicende vissute dagli eserciti alleati in Turchia e all’assedio di Sebastopoli. Nel quattordicesimo volume, Gerolamo Induno contribuisce alla strenna con altre due opere ispirate alla realtà bellica, che tanto aveva condizionato la sua gioventù di pittore-soldato, [*La lettera dal campo*](#) e [*Un episodio della guerra in Crimea*](#).

In questi due quadri, la guerra, privata di ogni retorica, è diventata un dramma quotidiano. Nel primo si può vedere l’amore per chi vive, nel secondo la pietà e lo sgomento di fronte alla morte: in entrambi i dipinti, la storia è solo lo sfondo ad un’anonima vicenda umana. Guardando questi quadri e pensando alla produzione artistica a venire sui temi della guerra della conquista coloniale, si capisce quanto sia stato tortuoso il cammino della civiltà nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo. Con *Un episodio della guerra in Crimea* è un

pittore, prima che un fotoreporter, a diffondere un implicito messaggio di pace prima del lungo, tragico periodo in cui la devoluzione del patriottismo italiano in acceso nazionalismo porterà a uno spreco di cannoni inghirlandati e vittorie alate nell'iconografia.

2.4 Il rinnovamento della scultura

Già nei primi anni Quaranta dell'Ottocento, la scultura in Italia aveva dato segni di rinnovamento nelle prime prove degli artisti che diventeranno i protagonisti di una svolta intorno al 1848. Dopo il culmine romantico della *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini (1837), tema religioso svolto da un ex bonapartista, lo scalpello degli artisti comincia a percorrere concretamente la via dell'affrancamento dai millenari modelli classici. La fanciulla di Bartolini, nella sua stupefacente commistione di classicità, panteismo, cristianesimo primitivo e perfino snellezza neogotica, è il punto di partenza di un reale moltiplicarsi di sperimentazioni in quella che era considerata, anche per motivi economici, l'arte aristocratica per eccellenza. Il fascino profondo della *Fiducia in Dio* sta nella sua impareggiabile “chiarezza occulta”, che, anche senza l'ausilio del titolo, non permetterebbe certo di definirla un semplice nudo. Eppure, spogliata di tutto, la fanciulla è molto di più di un genio della bellezza di discendenza canoviana. Anche senza ricorrere al cliché del contrasto tra quotidianità del sentimento e rigore formale, che oggi appare scontato, si capisce perfettamente come questa statua abbia potuto, all'epoca, scatenare l'appassionato dibattito che diede un grande impulso alla scultura romantica italiana.

Questo cambiamento è evidente nella [*Preghiera del mattino*](#) di Vincenzo Vela, illustrata sulle *Gemme* del 1847, che, dieci anni dopo la statua bartoliniana, propone con chiarezza quello che nella *Fiducia in Dio* era solo accennato: un sentimento vero, ben diverso dalla contemplazione estatica, e una rappresentazione discreta e plausibile della fanciulla orante. La rottura delle forme del corpo femminile, nascosto dalla camicia da notte, rende *La preghiera del mattino*

un’opera antagonista nei confronti del canone neoclassico e un’icona della scultura romantica.

L’opera di Vela si può definire anche un punto di arrivo, poiché il romanticismo è forse l’ultima grande epoca della scultura dei tipi umani. Perfettamente realistica dal punto di vista formale, la scultura di Vela celebra il sentimento è l’ideale in una protagonista tanto anonima quanto umana. È proprio nel titolo dell’opera che avviene una distinzione, forse la più profonda, tra *La fiducia in Dio* e *La preghiera del mattino*: mentre la prima è chiaramente un’allegoria, un ideale, la seconda è un singolo episodio della vita quotidiana della fanciulla, anche se lei stessa, singolo essere umano, può ancora essere vista come un simbolo di fede.

Sulle *Gemme*, la statua di Vela è accompagnata da una breve canzone di Pietro Rotondi, un giovane emulo di Andrea Maffei, che, a detta di Ripamonti Carpano, lo trae dall’imbarazzo «sul modo di illustrare» l’opera¹⁰⁷. D’altra parte, sulle pagine della “Rivista Europea”, Tenca trova nella *Preghiera del mattino*, che «non cerca di sedurci, ma chiede soltanto un palpito di simpatica corrispondenza», quelle componenti realistiche necessarie a fare dell’arte un messaggio esplicito, e la riuscita «rappresentazione di concetti morali, a cui è subordinato il magistero della forma»¹⁰⁸. In questa statua di Vela, la poetica degli affetti familiari non solo esclude l’aspetto letterario tipico delle sculture romantiche, ma subordina anche la dimensione religiosa all’intimità del soggetto, alla sua intensa interiorità.

Sui requisiti necessari a una scultura socialmente utile, il critico aveva già espresso la sua opinione due anni prima, negli scritti apparsi nel primo volume delle *Gemme*, quando, nel commentare [*La cuccagna*](#) di Gaetano Manfredini, Tenca si era decisamente opposto agli intenti puramente celebrativi della strenna. A criticare la fredda seduzione della statuaria neoclassica, poi, aveva provveduto anche Carlo d’Arco, che nella sua memoria sulle *Gemme* deplorava la

¹⁰⁷ *Gemme*, a. III, 1847, p. 27.

¹⁰⁸ C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti nell’I.R. Palazzo di Brera*, in *Scritti d’arte del primo Ottocento*, cit., p. 384.

povertà morale della *Venere che entra nel bagno* di Antonio Bisetti tra le "quattro gemme" della scultura scelte dall'editore nel 1845¹⁰⁹.

Oltre che nei gruppi ispirati a famosi amanti della letteratura dell'epoca, come *Paolo e Virginia* (anno I) e *Atala e Chactas* (anno III), il rinnovamento della scultura si avverte anche in singole figure ignude, in cui l'espressione di un concetto prevale sulla seduzione formale. Questo è sicuramente vero per la coppia di capolavori di Giovanni Duprè, *Abele moribondo* (anno I) e *Caino* (anno II), ma anche per un personaggio arcadico come *Egle alla fonte* di Giovanni Pandiani (anno III), dove Tenca trova «quel non so che di puro e soave», che «fa superare il concetto di ninfa o pastorella»¹¹⁰, anche se forse lo scultore era lungi dall'intenzione di esprimere un sentimento profondo nella sua opera. Sulle *Gemme* del 1847, *Egle alla fonte* è commentata da Maffei, che vede nella statua di Pandiani una corrispondenza perfetta con la poesia ispiratrice del soggetto, un idillio di Gessner¹¹¹. Per questo, a Egle non spetta altro ruolo che quello di protagonista del sogno di una di spensierata e primitiva felicità, rifugio dagli affanni della vita reale. In seguito, con lo stesso spirito da *connoisseur* canoviano, ispirato ai discorsi di Leopoldo Cicognara, Maffei commenta *Amore e Psiche* di Giovanni Maria Benzoni (anno IV), gruppo in cui le forme neoclassiche sono semplicisticamente affiancate e mosse da una civetteria smancerosa, aspetti che, per la verità, non fanno altro che tradire a fondo la tensione circolare e la splendida tridimensionalità dell'opera del possagnese. Il trasporto di Maffei nel lodare l'opera, in particolare, suscita la disapprovazione di Tenca a proposito di una frase dal tono ambiguo: «Imperocché, quantunque a' di nostri la scultura sembri dimenticare le tradizioni miracolose della Grecia e si volga più volentieri alle forme storiche e materiali, essa non potrà mai ripudiar con ragione le sapienti allegorie

¹⁰⁹ Cfr. p. 180 q. vol.

¹¹⁰ C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, in *Scritti d'arte*, cit., p. 123.

¹¹¹ La versione poetica degli *Idilli* di Solomon Gessner, dedicata a Vincenzo Monti, fu la prima opera di Maffei ad essere pubblicata a Milano nel 1818.

degli antichi maestri»¹¹². Le allegorie finì a sé stesse, del resto, costituiscono ancora buona parte della materia scultorea che appare sulle *Gemme*, assieme al gruppo ormai esiguo di figure mitologiche. Tra le prime, le due immagini dell’*Innocenza*, un’esile giovinetta di Duprè (anno IV) e una tenera bambina di Luigi Ferrari ([anno VII](#)), si distinguono come rappresentazioni di un ideale purista di semplicità, pulizia ed equilibrio formale.

Tornando a Vincenzo Vela, è anche grazie alla sua realistica rappresentazione di personaggi contemporanei, come il [Vescovo Luini](#) (anno II) e lo scienziato lombardo [Gabrio Piola](#) (anno XI), che il florido mercato della ritrattistica monumentale ottocentesca supera definitivamente il neoclassicismo, presentando un’immagine fresca e amichevole, quasi ironica, dei soggetti.

Negli stessi anni, la scultura giunge anche a rappresentare lo squilibrio mentale e la sofferenza psicologica, oltre che fisica, in opere come [La pazza per amore](#) di Antonio Galli (anno VIII) e [La martire cristiana](#) di Giosuè Argenti (anno IX). In queste opere, gli scultori sembrano ormai portati a sperimentazioni ardite, dalla tragicità quasi surreale, che facilmente si espongono a severe critiche da parte dei recensori moderati e del pubblico borghese. Per la scultura, espressione impegnativa e duratura, sembra più difficile adattarsi alle nuove tematiche dell’inconscio, mentre i nuovi processi produttivi, impostati su matrici e modellati, tendono a sfavorire sempre più il duro lavoro condotto con i materiali tradizionali dell’antica e prestigiosa “arte di levare”.

¹¹² *Gemme*, a. IV, 1848, p. 18.

3. Il contributo dei letterati

3.1 I primi redattori (1845-48)

Nel suo articolo sul catalogo della mostra *L'Ottocento di Andrea Maffei*¹¹³, Barbara Cinelli fa menzione di alcuni dei prestigiosi letterati che lavorarono con il poeta trentino per le *Gemme*. L'autrice parte proprio da Tenca, partecipe di una première piena di speranze e, subito dopo, intransigente detrattore di un risultato non troppo diverso dalle strenne già esistenti. Altri tre nomi importanti, citati nell'articolo per i loro interventi più significativi, sono Giulio Carcano, Agostino Sagredo, Pietro Selvatico e Cesare Correnti. Ad Andrea Maffei, Marta Marri Tonelli, compilatrice della biografia del poeta nel suddetto catalogo, attribuisce la direzione redazionale delle *Gemme* nei primi anni¹¹⁴. Un simile ruolo di Maffei, vista anche l'impostazione eclettica del periodico, collimerebbe con elementi quali la "sparizione" di Tenca nel 1846, per motivi personali, e l'assidua presenza sulle *Gemme* di un amico come Giulio Carcano. Di quest'ultimo, Cesare Correnti era stato un vecchio compagno di scuola, e in seguito un "collega di stenna" ai tempi del *Presagio*, «bellissima e coraggiosa raccolta annua di prose e di versi» che propugnava «vigorosamente lo studio di Dante e la necessità di dare carattere civile alla nostra letteratura»¹¹⁵. A questa pubblicazione aveva collaborato anche Antonio Zoncada, poi detentore del record individuale di presenze sulle pagine delle *Gemme* (16 recensioni) e

¹¹³ B. Cinelli, *I contributi di Andrea Maffei per le Gemme d'Arti Italiane*, cit., p. 144-155.

¹¹⁴ Cfr. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 12. In realtà, la già citata recensione scritta da G. B. Menini sulla "Gazzetta privilegiata di Milano" indica chiaramente Giambattista Cremonesi come compilatore del periodico, fatto che avvicina ulteriormente le *Gemme* al *Presagio*, per cui Cremonesi aveva svolto un ruolo analogo. Cfr. p. 190 q. vol.

¹¹⁵ De' Gubernatis, *op cit.*, p. 259.

raccoglitore nella seconda fase del periodico. Dal punto di vista quantitativo, oltre ai personaggi già citati, si distingue Michele Sartorio, ricco amatore triestino, la cui biografia è stata ricostruita e divulgata da Lorenza Resciniti¹¹⁶.

Nel legame tra i maggiori collaboratori delle *Gemme*, nella fitta rete di rapporti che intercorrevano tra questi letterati, esponenti di quella “repubblica delle lettere” che si sovrapponeva al Regno Lombardo-Veneto, estendendosi a tutti i paesi di lingua italiana, si riconosce la ragion d’essere delle *Gemme* al di là della speculazione commerciale. In questo senso, le inevitabili differenze di opinioni e di stile tra i vari autori passano in secondo piano, o addirittura diventano un pregio, se si considerano le *Gemme*, prima di tutto, un forum sulla cultura artistica di una nazione divisa, che deve ultimamente raccogliersi con tutte le sue divergenze e i suoi problemi.

Più o meno tutti i letterati che scrivono sulle *Gemme* fondano i loro discorsi su salde premesse storiche, che spesso prendono forma di lunghe introduzioni alle recensioni vere e proprie. Il neoclassicismo sembra ormai definitivamente superato, con l’eccezione di pochi pezzi mitologici, di cui, peraltro, si cerca sempre di lodare la rispondenza al vero piuttosto che ai vecchi modelli. Anche l’alternativa più codificata al formalismo accademico dell’epoca, il purismo, si ricongiunge, nella sterminata produzione di materiale ispirato al medioevo e al Rinascimento, alla precisa volontà di conservare l’identità ideale della patria. Il realismo italiano, generalmente lodato per il suo delicato tono romantico, trova ampio spazio sulla strenna in risposta al grande sviluppo della novella popolare, sapientemente congiunta al romanzo storico nel capolavoro di Manzoni. Nella varietà degli articoli sulle pagine delle *Gemme*, mescolati alla bella immagine, alla poesia d’evasione e alla piccola narrativa, la critica d’arte più seria poteva davvero sembrare una medicina amara nel calice spalmato di miele, o magari solo un altro campo in cui uno scrittore poteva esprimere il suo estro e la sua padronanza linguistica.

¹¹⁶ L. Resciniti, *Il Civico Museo Sartorio di Trieste*, Trieste, Rotary Club, 1997, pp. 27-29.

Geograficamente, la compagine dei collaboratori delle *Gemme* consisteva in un gruppo lombardo (Carcano, Tenca, Correnti, Zoncada, Mauri) e in uno veneto (Selvatico, Sagredo, Carrer), “squadre” rispondenti alla diffusione della strenna sul territorio e rappresentative delle due capitali dell’arte italiana sotto il domino austriaco, Milano e Venezia. Dopo il Quarantotto si verifica un considerevole ricambio degli autori, poiché molti dei precedenti collaboratori sono tenuti d’occhio, se non perseguitati, dalla polizia. Anche per questo motivo, le prime quattro annualità delle *Gemme* sono le più interessanti: non solo per la novità del periodico in sé, ma anche per la presenza di alcuni intellettuali che in seguito diventeranno personaggi di primo piano nelle istituzioni politiche e culturali del paese unito. Di questi letterati, nei paragrafi seguenti, sono stati esaminati i singoli contributi. La stessa cosa è stata fatta anche per gli autori che sulla strenna hanno pubblicato un numero particolarmente elevato di articoli, svolgendo un lavoro meno occasionale e, di conseguenza, più incisivo sul profilo globale della pubblicazione.

3.3.1 Carlo Tenca

Nonostante la partecipazione di Tenca alle *Gemme* sia limitata alla prima annualità, il suo rapporto con la strenna continua negli anni successivi, quando, dalle pagine dei suoi giornali, il critico giudica, con minore o maggiore severità, la pubblicazione di Ripamonti Carpano. Forse, nel 1844, Tenca pensava di scrivere per un periodico che, nel porsi come alternativa all’*Album* di Canadelli, si sarebbe effettivamente distinto sul piano del contenuto dalle altre strenne. Ora, per spiegare la sparizione del critico dalla lista dei collaboratori, a prescindere dai fatti personali con Maffei, è facile immaginare lo sconcerto di Tenca quando, visionando il contenitore del suo lavoro, si trovò in mano una strenna a tutto tondo, dove la sua presenza risultava quasi una provocazione. Nel suo lavoro sulle *Gemme*, infatti, il critico non ha peli sulla lingua e usa lo stesso stile che lo renderà famoso nel quindicennio successivo.

Il primo intervento di Tenca riguarda il gruppo marmoreo *Paolo e Virginia* di Alessandro Puttinati. Il critico condivide l’opinione di Correnti a proposito di una «fatalità» per cui le arti, «giunte in un’epoca a un punto estremo di eccellenza, diventano tiranne del pensiero e impongono le loro forme alle epoche successive senza che nessuno ardisca a liberarsi da questo giogo»¹¹⁷. Lo stesso concetto, spiegato da Correnti nella nota preliminare al quarto volume delle *Gemme*, anticipa un aspetto della moderna fenomenologia degli stili, che analizza il grado di astrazione o di naturalismo nelle immagini per risalire ai caratteri della cultura d’origine. Tenca ritiene che nella scultura sembri imperituro il dominio dell’ideale classico greco, che si mantiene invariato mentre la pittura si evolve al passo coi tempi. Il critico, nel constatare la prevalente “classicità” della scultura nei secoli, in particolare nel Rinascimento, approva il concetto purista di un regresso artistico nel corso dell’Età moderna, provocato da una riprovevole commistione di paganesimo e cristianesimo. Ai suoi tempi, secondo Tenca, la tendenza neoclassica sta cessando gradualmente in tutte le arti tranne nella scultura, che si ostina a rimanere legata all’antichità, producendo una quantità di “Veneri”, di “Achilli”, e raffigurando perfino i personaggi contemporanei nudi o abbigliati con pepi e toghe. Si sente tuttavia un’ansia di rinnovamento, e l’ingegno degli artisti ha bisogno di una nuova fede per uscire da tali schemi obsoleti. Le opere di scultura devono destare l’entusiasmo popolare con un linguaggio attuale e conosciuto; da ciò la necessità di rappresentare il vero, che necessariamente sfugge ai dettami del canone neoclassico. Tenca considera arte quella che «non fa che tradurre in forme palpabili e durevoli il pensiero dominante della propria età»¹¹⁸, rappresentandone le condizioni morali e civili; può purificare questo pensiero, abbellirlo o idealizzarlo, ma mai travisarlo o rifiutarlo interamente. Questo perché l’arte deve appartenere all’intera società, e non solo alla ristretta cerchia degli amatori e dei mecenati, che di ciò devono prendere atto. Come promotore di una letteratura istruttiva, Tenca ritiene necessaria un’arte capace di

¹¹⁷ *Gemme*, a. I, 1845, p. 105.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 108.

comunicare direttamente, senza adottare codici oscuri e complessi, perché quando è necessaria una particolare educazione per apprezzarla, l'arte rimane «inefficace e vuota di insegnamento»¹¹⁹. Un'estetica che soverchi il suo istinto non è utile al popolo, e la stessa arte deve essere libera perché, come dice Correnti, «nessuna cosa più le nuoce che la tirannide pedantesca»¹²⁰.

La necessità dell'approvazione popolare per gli artisti trova un riscontro anche nel mito antico. Tenca ricorda l'episodio in cui Apelle, il grande pittore dell'antichità, espone i suoi quadri nella pubblica piazza e ascolta il giudizio dei suoi concittadini da un nascondiglio. Gli spettatori giudicano per istinto, senza un metodo particolare, ma percepiscono un'arte che s'identifica con la loro vita quotidiana. Tenca afferma che l'indifferenza del pubblico alle esposizioni è dovuta a una mancanza di empatia; non si tratta di un'improbabile freddezza della gente, ma di uno sforzo insufficiente da parte degli artisti per coinvolgerla. Il critico ribadisce per le arti plastiche quello che ritiene necessario per la letteratura: un'alleanza tra autori e pubblico sostenuta, non ostacolata, dalla critica.

La capacità che ha Puttinati di destare l'entusiasmo popolare, parlando il linguaggio degli affetti propri della gente più modesta, è il motivo del successo del suo gruppo: «In esso non è raffigurato un concetto astruso o simbolico, ma una scena semplice, mite e soave»¹²¹. La gente non ha bisogno di sapere i nomi dei personaggi o i dettagli della loro storia, né deve risalire a conoscenze particolari in campo estetico, e nemmeno deve ricordare un'idea che tutti hanno dentro. Chi osserva *Paolo e Virginia* tende naturalmente a immedesimarsi nella scena: «Il pubblico non ha altro scopo che rivivere davanti all'opera la sua stessa vita, partire commosso dalle sue speranze e consolato delle sue pene, recare un sentimento più elevato della propria natura»¹²². Ovviamente, chi ha letto la novella di Bernardin de Saint-Pierre può cercare di riconoscere nelle statue le

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Gemme*, a. IV, 1848, nota preliminare.

¹²¹ *Gemme*, a. I, 1845, p. 109.

¹²² *Ibidem*, p. 110.

caratteristiche descritte nel racconto, e giudicare in questo senso la bontà dell'opera. Il popolo ignaro, tuttavia, vede solo un giovane e una fanciulla, e ne prova simpatia e affetto. Siamo molto lontani dall'ostentata sensualità e dalla gelida potenza delle statue olimpiche: il gruppo di *Paolo e Virginia* comunica un sentimento più tenero e umile, congeniale alla povera gente. In questo caso, Tenca coglie perfino un aspetto positivo nell'ignorare la trama del romanzo, poiché a chi è all'oscuro della sua tragica fine è concesso di sperare che la felicità dei due innamorati possa essere solida e imperitura come il loro abbraccio scolpito nel marmo.

Tenca apprezza il gruppo anche nell'esecuzione, indicando solo qualche piccolo difetto nella forma rilevabile dagli osservatori più scaltri. Ritene comunque errata l'idea che alcuni hanno avuto di un certo distacco nel portamento della fanciulla, da lui ritenuto adatto alla natura ingenua e inconsapevole del suo amore. Come più volte fanno gli ex-redattori del *Presagio*, questa volta è Tenca a chiamare in causa Dante, ma lo fa in modo diretto, discostandosi di gran lunga dalle ispirate citazioni di Giulio Carcano: il critico fa semplicemente un paragone tra i due personaggi di Saint-Pierre e le immortali figure di Paolo e Francesca, venendo così incontro alle aspettative di chi conosce l'Alighieri pur ignorando il romanziere francese. È infatti pressoché inevitabile pensare alle due anime del canto V dell'*Inferno* per l'assonanza del titolo del gruppo marmoreo con i loro nomi. Ed è altrettanto facile per Tenca indicare i motivi per cui l'atteggiamento di *Paolo e Virginia* sarebbe totalmente inadatto agli amanti della *Divina Commedia*, ben diversi nell'essere più ansiosi e sicuramente più passionali nella loro relazione adulterina. La situazione raffigurata da Puttinati è del tutto differente, trattandosi «di due fanciulli che giocano, in cui l'amore dorme inavvertito nel fondo del cuore»¹²³. Scolpire sui volti di *Paolo e Virginia* la coscienza di un sentimento più maturo avrebbe forse reso un effetto più intenso, ma sicuramente tradito il soggetto.

La *Cuccagna* di Gaetano Manfredini è il secondo gruppo marmoreo commentato da Tenca. Questo contributo è per un certo verso il

¹²³ *Ibidem*, p. 112.

più interessante tra quelli del primo numero delle *Gemme* per un motivo molto semplice: è l'unico ad esprimere un giudizio fondamentalmente negativo (alla faccia dell'illustre committente). In questo gustoso intervento, che forse ha causato a Tenca qualche problema, Manfredini viene definito un "ottimista", che vorrebbe rappresentare la vita come un gioco. Per questo e altri motivi, Tenca giudica la *Cuccagna* un'opera eccessivamente irrealistica. I piccoli sembrano in effetti la neonata discendenza di qualche divinità pagana, e anche il loro atteggiamento lascia il critico alquanto perplesso. Ai vispi bambini del gruppo marmoreo, che collaborano per raggiungere il loro obiettivo, Tenca contrappone l'immagine dei capponi destinati all'avvocato Azzecca-Garbugli dei *Promessi sposi*; tenuti da Renzo legati tra loro per le zampe, i poveretti si prendono rabbiosamente a beccate, dando un'idea dei tragici contrasti che affliggono l'umanità in competizione. Procedendo nella sua analisi, il critico ipotizza che Manfredini abbia voluto dare una lezione di carità fraterna agli uomini, perché collaborino nell'abbattimento degli ostacoli comuni; in questo caso l'opera avrebbe un valore, ma bisognerebbe che almeno uno dei bambini toccasse la mela, perché «senza questo la lezione è perduta»¹²⁴. Un'altra cosa che Tenca trova piuttosto strana è che l'unica femmina del gruppo se ne stia a terra strepitante e ignorata dai maschi. Il critico non risparmia il suo sarcasmo su questo particolare: «Uomini che si accordano tra loro per raccogliere i frutti e ignorano le donzelle non si trovano in nessun consorzio»¹²⁵. A questo punto Tenca ritiene inutile cercare nel gruppo di Manfredini qualche ulteriore significato allegorico o pensiero sociale. È evidente che lo scultore manca di chiarezza e semplicità, e che per i più la sua scultura non può rappresentare altro che il gioco di alcuni bambini, punto e basta. Chiunque voglia darne una dotta interpretazione filosofica è libero di farlo, e chi vuole vedere uomini in sembianza di bambini «non andrà molto discosto dal vero»¹²⁶. Tenca, insomma, ribadisce la sua convinzione che una buona opera

¹²⁴ *Gemme*, a. I, 1845, p. 133.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 134.

¹²⁶ *Ibidem*.

d'arte debba essere facilmente comprensibile, e questo non è certo il caso della *Cuccagna*. Alla fine del suo discorso, il critico non manca però di lodare Manfredini per la sua perizia tecnica, che giudica eccellente, rivendicando astutamente l'indipendenza del contenuto dall'esteriorità, e la conseguente possibilità che una scultura dalle forme perfette sia, per altro verso, "sbagliata".

Il terzo intervento di Tenca riguarda l'*Abele moribondo* di Giovanni Duprè, autentico capolavoro della scultura ottocentesca, e comincia con un'interessante osservazione sull'anarchia che affligge la critica italiana. È un fatto singolare, per Tenca, che «l'incertezza e la discrepanza delle opinioni» sull'arte sia generata non «da diversità di metodi e di scuole», come nel passato, «bensì da differenza di gusti» e, «quel che è peggio, da leggerezza e da avventatezza»¹²⁷. Questa osservazione evidenzia quella crisi che si è verificata dopo la decadenza del canone neoclassico, lasciando il campo libero ad ogni sorta di opinioni estetiche. Le accese discussioni suscitate dalle esposizioni sono dovute più al bisogno di passare il tempo che ad un genuino entusiasmo: tutti si credono capaci giudicare, senza che «nessuno vi porti, non già profondità di sentimento estetico, ma neppure sincerità di convincimento»¹²⁸.

Su questo argomento il critico è vicino alle idee di Carcano, affermando che, senza l'ispirazione e l'amore, l'arte viene ridotta al rango di una fredda professione o di un trastullo. È vero che bisogna evitare che essa sia creata e conservata solo da accademie, premi e mecenatismi, afferma Tenca, ma è necessario anche evitare che tutti, anche personaggi del tutto sprovvisti in materia, esprimano egoisticamente i loro pareri. In tal caso, nella confusione, la critica assennata rimarrebbe inascoltata, lasciando prevalere opinioni che, riducendosi all'adulazione o all'insulto, devierebbero dalle regole di un'estetica socialmente utile.

Tenca, a questo punto, nota un'altra conseguenza di questo disordine, e cioè che la gente vede nella critica nient'altro «che una nuova

¹²⁷ *Gemme*, a. I, 1845, p. 159.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 160.

fonte di intrattenimento»¹²⁹ (e dai moderni talk show, sembra che questa tendenza sia tuttora in auge). Un altro aspetto negativo della dispersione della buona critica, confusa con le chiacchiere, è che questa non può trovare «un eco né esteso, né duraturo», rimanendo così «disgiunta dalla letteratura, colla quale ha pur comuni l'origine e l'uffizio»¹³⁰.

La confusione nella critica rende inutile quella che dovrebbe essere la mediazione ideale, benché non strettamente obbligatoria, tra artisti e pubblico, e impedisce lo stimolo reciproco di questi due poli. L'arte, inibita da questa incertezza, opera «per debolezza quando imita, per istinto quando crea, quasi mai per sicura e potente intuizione del vero»¹³¹. Non mancano gli artisti capaci, dice Tenca, manca «il primo alimento dell'arte, il gusto estetico della moltitudine, il soccorso della critica elevata e coscienziosa»¹³²; sbagliano anche i critici che hanno parole di lode per tutti, poiché rendono inutile lo sforzo di quegli artisti che si impegnano per distinguersi da chi si accontenta di risultati mediocri. Parlando di Duprè, Tenca fa un'attualissima osservazione su quanto sia importante il giudizio positivo dei recensori, ossia il «farsi conoscere», per la carriera artistica. Questa fortuna è toccata all'autore dell'*Abele moribondo*: il suo sogno di modesto tagliapietre si è avverato, e dagli umili lavori di bottega è passato alla grandezza. Oltre alla fortuna, Tenca sa però bene che conta la «perseveranza, che vien sempre compagna ai grandi ingegni»¹³³: è solo mettendocela tutta che l'umile artigiano ce l'ha fatta. Dopo molti sacrifici, Duprè è arrivato a presentare il modello dell'*Abele morente* a un'esposizione fiorentina, ottenendo un immediato trionfo e l'ordinazione dell'opera in marmo da parte della granduchessa Marija Nikolaevna, figlia dello zar Nicola I.

Tenca condivide il parere di Sagredo che la moderazione stilistica sia una caratteristica essenziale dell'arte romantica, e loda la statua di

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 161.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*, p. 162.

Duprè poiché si distacca ugualmente «sia dall'ardita novità, sia dalla servilità accademica»¹³⁴. Come *Paolo e Virginia*, la statua di *Abele moribondo* comunica un messaggio estremamente efficace e facilmente comprensibile, anche se in questo caso è la morte, non l'amore, ad apparire nell'opera d'arte. Altro critico particolarmente attento alla chiarezza, nella sua memoria sulle *Gemme*, Carlo d'Arco si rammarica proprio del fatto che la vittima sia stata illustrata sulla stenna senza confrontarla con il suo carnefice, quando l'accostamento tra i due avrebbe sciolto ogni dubbio sul tema delle singole opere¹³⁵. Abele, prima vittima espiatoria sulla terra, simbolo della mansuetudine e della rassegnazione che attende la sua ricompensa in un mondo migliore, è il protagonista della prima tragedia interamente umana. Tenca paragona la lotta tra Caino e Abele con quella tra il male e il bene, tra la prepotenza e la libertà; e forse è un peccato che non abbia ancora letto la traduzione dei versi di Lord Byron che aprono il commento di Andrea Maffei al *Caino* dello stesso Duprè (anno II). Nel suo componimento, il poeta inglese fa di Caino il capostipite degli antieroi: un animalista militante che, preso dall'ira, compie un omicidio del tutto involontario.

L'attualità della figura di Abele, dice Tenca, deriva dal fatto che seimila anni di storia umana sono un unico periodo di guerra ininterrotta. La catena dei conflitti, anche da un punto di vista puramente biologico, oltre che religioso, può essere vista come un eterno scontro fratricida, specchio cosmico di quel primo delitto biblico. Il dubbio che questa ecatombe dipenda da un'ancestrale gara per ottenere la benevolenza divina, fondamento di tutte le future guerre ideologiche, o dalle ripercussioni di una primitiva lotta per la sopravvivenza, non sembra interferire con il fascino della scultura di Duprè. Ciò che conta è il dramma del primo uomo ucciso dal suo simile, in cui è possibile scorgere la sofferenza di una moltitudine di vittime successive, tra cui, ovviamente, il Cristo. Per questa ragione, Tenca pensa che Duprè sia riuscito a trattare un tema attuale, nonostante l'uso del nudo e le antichissime origini del mito. Il dramma dei progenitori e

¹³⁴ *Ibidem*, p. 163.

¹³⁵ Cfr. p. 180 q. vol.

della lotta fratricida sono del resto temi assai ricorrenti nell'arte ottocentesca in una varietà di stili e tecniche: sulle pagine delle *Gemme* si va da un bassorilievo di Benedetto Cacciatori, [*La maledizione di Adamo ed Eva*](#) (anno IV), quasi la metopa di un tempio greco, al [*Triste presentimento della prima madre*](#) (anno IX), un tondo di Felice de Maurizio in cui sono rappresentate, con una mescolanza di diverse emozioni, l'avversione del piccolo Caino per il neonato Abele e l'apprensione di Eva.

Tenca loda Duprè anche per la sua capacità tecnica, che ritiene dovuta non solo al talento naturale, ma anche alla lunga e concreta esperienza maturata in bottega, e si rivolge a lui per metterlo in guardia contro l'imitazione pedissequa della scultura classica, che può togliere verità all'espressione e fare prevalere le forme sul pensiero. Non è il caso di quest'opera, in cui Duprè è riuscito a rendere ideali le forme di Abele senza farne un eroe o un semidio; non c'è nulla di Achille nell'uomo mansueto che muore nel perdono. Nessuna convenzione quindi nell'*Abele moribondo*, nessuna forzatura di stile, ma la verità semplice e schietta che viene dalla natura. Il pensiero di Tenca, a questo punto, prende una piega astrusa quando definisce la natura nel corpo di Abele «bella e primitiva perché vicina al tipo creato e non degenerata per il succedersi delle razze»¹³⁶; qui le teorie di Darwin sull'evoluzione della specie lasciano spazio al mito, alla fede, o a chissà quale pregiudizio di Tenca sull'uomo moderno.

Al termine del suo discorso, Tenca ravvisa nell'*Abele moribondo* la superiorità del concetto morale che deve animare l'opera d'arte:

In quelle membra dolorosamente stanche, in quello sfinimento di tutta la persona scorgesi bensì l'abbandono della vita fisica; ma dagli occhi conversi al cielo, dal volto che spira una tranquilla mestizia, dall'indefinita espressione d'angoscia e di desiderio che gli sta sulle labbra, vedesi il principio immortale¹³⁷.

¹³⁶ *Gemme*, a. I, 1845, p. 164.

¹³⁷ *Ibidem*.

L’anatomia dell’*Abele moribondo* è particolarmente riuscita, al punto da sembrare modellata sul vero (fu inizialmente creduta un calco), cosa che a Tenca non dispiace di certo. Il critico fa poi una singolare rivelazione, confessando che il suo commento è basato solo sulla visione del disegno e sulle testimonianze del pubblico fiorentino. Al lettore viene quindi spiegato ciò che effettivamente si vede dall’incisione piuttosto che dall’opera stessa. Il giudizio complessivo di Tenca su Giovanni Duprè è molto positivo: il critico pensa che l’artista fiorentino sia destinato a lasciare «un’orma profonda sul sentiero dell’arte»¹³⁸, come in effetti accadrà.

3.3.2 Giulio Carcano

Mentre Tenca abbandona le *Gemme* dopo la prima uscita, Giulio Carcano collabora alla redazione della strenna per tutta la fase precedente il Quarantotto. Poeta e novelliere, è uno dei recensori più creativi, e si esprime sia in prosa sia in versi, usando forme letterarie diverse. In questo senso, Carcano ottiene anche l’approvazione di Tenca, che, nel 1850, giudica pregevoli le sue traduzioni poetiche apparse sulla *Strenna italiana* insieme al lavoro di Andrea Maffei.

Il confronto tra i “poeti”, come Carcano, e i “civili”, come Tenca, nonostante evidenti differenze di stile, rivela molti punti in comune. Il pensiero di Carcano si basa sui valori della filantropia, cari anche ai promotori della dottrina del progresso, ma soprattutto sulla morale cristiana. Nella ricerca del vero, l’arte può elevarsi spiritualmente verso quelle che, per Carcano, sono autentiche virtù religiose. Tenca e Correnti, parimenti attenti all’ambiente popolare e alla ricerca della verità oggettiva, sono più positivisti e laici.

Secondo il parere di Carcano, che suppone l’esistenza di un legame metafisico tra intelligenza divina e ispirazione artistica, il manierismo e il concetto di “arte per l’arte” sono le falsità che hanno portato alla vuota imitazione neoclassica e all’arresto delle necessarie funzioni educative e sociali dell’estetica. La sua volontà di vedere

¹³⁸ *Ibidem*, p. 165.

natura e popolo come principali argomenti dell'arte deriva probabilmente dal fatto che egli attribuisce a questi modelli un valore cristiano: la prima come espressione diretta e incontaminata della volontà di Dio, il secondo come luogo di una fede autentica e umile.

La prima parte del commento di Carcano all'[*Incontro di Giacobbe ed Esau*](#), nel primo volume delle *Gemme*, consiste in un carme in ottave, con cui l'autore racconta l'evento biblico; segue una nota esplicativa in prosa, in cui il profondo sentimento religioso di Carcano si manifesta subito in una frase particolarmente significativa: «Il bello che conduce al vero parmi essere la grande, la più divina espressione dell'umana intelligenza»¹³⁹. La rappresentazione della realtà, oggetto della creazione divina, è il risultato della capacità umana di creare a immagine di Dio, imitandone l'atto supremo. In sintonia con quest'idea, la presenza di Giacobbe nel dipinto suggerisce a Carcano un'analogia tra l'arte e la mistica scala sognata dall'eroe biblico, simbolo della volontà umana di raggiungere la perfezione e l'eternità. Esiste quindi un'omologia tra il “vero naturale” e il “vero divino”, che si rispecchia nella realtà quando questa è permeata di spiritualità.

Affermando che chi fa «dell'arte un mestiero», getta «nel fango il sommo dono del cielo»¹⁴⁰, Carcano esprime un'opinione che oggi può sembrare ingenua, benché ai suoi tempi fosse coerente con l'idea dell'artista romantico come protagonista di una “rivoluzione dei sentimenti”. Sicuramente, in questo caso, l'autore vuole attribuire alla parola “mestiero” tutti gli aspetti più negativi, e cioè la speculazione, il cinismo e la disonestà, perché riesce difficile, oggi come allora, pensare ad un artista di successo la cui attività rimanga estranea a un tornaconto economico. L'affermazione di Carcano è anche un implicito invito a sperimentare, seguendo l'ispirazione divina, ovvero naturale, e liberandosi da preconetti, dogmi e modelli neoclassici e di maniera.

La seconda incisione che Carcano è chiamato a commentare nel primo volume delle *Gemme* è la prima *Derelitta* (o [*Soccorso ad un*](#)

¹³⁹ *Gemme*, a. I, 1845, p. 10.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

rovescio di fortuna) di Molteni, ricordata da Tenca sulle pagine del “Crepuscolo”, nel 1850, come oggetto dell’inopportuno riciclaggio di un’incisione delle *Gemme* sulla *Strenna italiana*. In questo caso l’autore non dà un giudizio critico, ma scrive un breve racconto che ha per protagonista donna raffigurata nel dipinto. Non è possibile sapere se si tratta di una storia ispirata a un fatto di cronaca o a qualcosa di totalmente inventato per l’occasione (Tenca propende per la seconda ipotesi); è però sicuramente qualcosa di adatto ai temi della novella popolare, trattandosi della vicenda di una fanciulla sedotta e abbandonata, anche se qui *La derelitta* è una nobildonna caduta in disgrazia piuttosto che una popolana. Il quadro rappresenta l’epilogo del racconto, quando il vecchio servitore della sua famiglia, dopo averle portato un’inaspettata elemosina, esce piangendo dalla stanzetta di lei, cosa che provoca nell’osservatore un sovrappiù di commozione nel momento in cui anch’egli deve allontanarsi dalla tela. A confermare questo effetto è lo stesso Carcano, che nel secondo numero delle *Gemme* presenta anche la seconda *Derelitta* di Molteni. L’autore ricorda che la gente s’affollava intenta e commossa davanti all’opera esposta, in un silenzio che «era il religioso istinto della pietà» e «la più bella di ogni lode»¹⁴¹. Nel quadro, *La derelitta* è raffigurata in un momento precedente della sua storia, ovviamente il più straziante, mentre sta preparando una corona di fiori per la bara del suo bambino. Esaurita la parte narrativa nel primo numero, Carcano fa per la seconda *Derelitta* un commento che si può considerare valido per entrambe le opere.

L’autore non condivide il parere di molti critici dell’epoca, che considerano *La derelitta* un esempio di pittura “minore” perché raffigura un caso di miseria umana. Carcano giudica l’arte al di sopra della gerarchia sociale per la prevalenza in essa della dimensione spirituale rispetto a quella materiale, e le attribuisce un tema preferenziale al di sopra del consueto menu degli argomenti: gli affetti.

Dice lo scrittore: «La pittura, come tutte le arti del bello che sono una sublime opera di ingegno e dell’animo, parmi debba essere sopra

¹⁴¹ *Gemme*, a. II, 1846, p. 58.

ogni altra cosa la espressione dell'amore e del dolore»¹⁴². Proprio in un quadro come *La derelitta* l'autore riscontra queste emozioni, per i quali egli lo ritiene un'opera nobile, nonostante il tema popolare, bello proprio perché suscita sentimenti e riflessioni al di là dell'impatto visivo immediato. Carcano, al contrario, condanna le opere che non provocano altro che meraviglia e momentaneo diletto, definendole insoddisfacenti. La pittura non è soltanto imitatrice, ma creatrice, per cui allo studio delle figure deve aggiungere la dimensione poetica, cioè simbolica. Se alla semplicità dell'oggetto raffigurato (la povera donna abbandonata) corrisponde un significato più profondo (l'amore e il dolore), l'opera acquista un grande valore in chi la osserva; e per Carcano questo aspetto è una costante in tutte le epoche, dove la verità è il principio supremo dell'arte. In un quadro come la *Derelitta*, nella rappresentazione della realtà viene esaltata la perfezione della morale cristiana, dove trionfano l'amore, la carità e la speranza. Per un pittore esperto come Molteni, allora quarantacinquenne, il quadro rappresenta anche un momento di autentica sperimentazione, a prescindere dal livello di realismo; la giovane donna dal viso rigato di lacrime, ritratta vicino alla piccola bara, privata del suo bambino come l'immagine della Madonna tagliata dal bordo del dipinto, personifica il più terribile dei dolori in un'epoca in cui la mortalità infantile era ancora troppo frequente. Lo strazio per la morte di un neonato è all'estremo opposto di un altro quadro di Molteni, [*Il bambino nella conchiglia*](#) (anno I), in cui forse l'artista ha voluto raffigurare il sogno di maternità di una donna, dipingendo l'incantevole immagine di un bimbo dormiente in una grande valva, simbolo della fecondità e dell'anima in cammino.

Carcano ritiene che il punto di forza della pittura di Molteni sia innanzitutto la capacità di commuovere, una qualità apprezzata anche da Tenca, che per *La derelitta* ha solo parole di lode. Mentre il nobile Carcano indica il popolo (cristiano) e il vero (divino) come i modelli dell'arte del bene (religioso), citando i versi della *Vita nuova* dantesca per fare della sua *Derelitta* l'ispiratrice dei sospiri dell'anima, il piccolo-borghese Tenca, scrivendo su un giornale piuttosto che su

¹⁴² *Ibidem*, p. 54.

una strenna, è anch'egli rapito dall'intensità espressiva del dipinto di Molteni, e si lascia andare ad un commento pieno di commossa immaginazione¹⁴³. Icona eloquente, per altro verso, delle tragiche conseguenze dell'indigenza, la figura della *Derelitta* esalta il valore catartico della sofferenza e il conforto della fede. Questa elevata funzione morale s'impone sulla materia del dipinto a tal punto che Carcano si preoccupa di opporsi alle solite mende espresse, a quanto sembra, da osservatori più tecnici, che giudicavano mediocri certi aspetti dell'opera. Tenca e Carcano, alla fine, concordano sul fatto che il quadro sia una delle perle dell'esposizione milanese del 1846, ed uno dei migliori quadri di Molteni in assoluto: l'artista, con la sua *Derelitta* riesce a raffigurare «l'intima bellezza dell'affetto, quella bellezza morale che è sempre vera e parla all'animo di tutti, senza della quale altro non sono che cosa morta ogni arte, ogni poesia»¹⁴⁴.

Nel primo numero delle *Gemme*, l'ideale religioso di Carcano si esprime in modo particolarmente originale nel suo terzo intervento, il commento al quadro *Campagna lombarda nelle brughiere* (anno I), dove la stampa ad acquatinta del paesaggio è accompagnata da una lettera indirizzata all'autore del dipinto, Giuseppe Canella. La tradizionale forma letteraria dell'epistola e l'intervento critico, non parco di lodi, vengono magistralmente fusi e plasmati dal poeta romantico per descrivere il paesaggio, informare il lettore e fargli apprezzare l'opera in un ampio contesto culturale. La lettera consiste interamente in un carme in endecasillabi sciolti, un metro che Carcano sembra preferire, in questo caso, alle più rigide ottave, da lui usate per narrare in versi gli eventi biblici (*L'incontro di Giacobbe ed Esaù*, anno I, e *Il passaggio del Mar Rosso*, anno III). La scelta di Carcano è coerente con il canone dei rapporti tra pittura e poesia, per cui il bucolico piacere della veduta richiede un metro meno solenne di quello usato per descrivere l'intensa spiritualità e il divino terrore.

Nel commento alla veduta di Canella, mescolando sapientemente empirismo e cattolicesimo, Carcano ipotizza un disegno divino come

¹⁴³ Cfr. C. Tenca, *Scritti d'Arte*, cit., pp. 102-103.

¹⁴⁴ *Gemme*, a. II, 1846, p. 60.

unico fondamento dell'esperienza sensibile. Egli quindi sostiene che la natura, emanazione di Dio, rivela il creatore all'intelletto umano:

E la saggia dell'arte intenta mano | Fece del creator l'opre più belle
| Sola scienza dell'eterno vero¹⁴⁵.

Il pittore-sacerdote parla un linguaggio divino, quello del colore, invece di quello umano delle parole:

Spirto gentil, chi ti scorse il santo | Magistero dell'arte? Onde traesti | il segreto che all'anime rivela | Questo divino de' color linguaggio | Che in umane parole eco non trova¹⁴⁶?

Nel commento al [*Muzio Attendolo Sforza*](#) (anno II), Carcano, riconosce il tipo di "paesi eroici" prediletti dall'artista, in cui sono narrati con solennità i fatti storici:

Massimo d'Azeglio seppe, fra i paesisti, trovare una via nuova, ispirando la vita del sentimento alla natura ch'egli dipinse, e rappresentando nelle sue tele non solamente la natura stessa, ma l'uomo che la comprende. Egli rialzò così un genere di far paesi in cui non pochi de' nostri pittori furono eccellenti, un genere di poi negletto e sconosciuto quasi, il paese storiato o fantastico¹⁴⁷.

In questo paesaggio animato e idealizzato, tipico della produzione del marchese, pittore e statista piemontese, la forza dell'uomo si confronta con la potenza della natura, infondendo un'idea di grandezza anche nella piccola figura del futuro condottiero, che sfida il destino simboleggiato dall'enorme e intricata mole dell'albero.

L'ultimo scritto di Carcano sulle *Gemme* riguarda [*Un fanciullo con un cesto di pulcini*](#) di Lorenzo Vela (anno IV), piccola scultura lodata per quotidianità del soggetto e realistica bellezza della forma, anche se l'autore vorrebbe che il talento dell'artista fosse riservato a

¹⁴⁵ *Gemme*, a. I, 1845, p. 125.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 126

¹⁴⁷ *Gemme*, a. II, 1846, p. 42.

cose più importanti di «un pensiero grazioso e fanciullesco»¹⁴⁸. In seguito a questa osservazione, Carcano ribadisce i suoi principi sulle qualità morali dell'arte, «considerata in quella sua nobilissima e quasi divina significazione»¹⁴⁹. Nell'ammirare la semplicità dell'opera, lo scrittore critica gli scultori di miti e allegorie, giudicati irresponsabili nei confronti dei loro tempi:

Non per nulla, l'arte, imitazione di bellezza, aspirazione di verità, deve essere posta in cima di quelle umane facoltà che, per via del sentimento unico, grande, immutabile, conducono all'altezza della vita morale, al bene. [...] Essa non è soltanto l'espressione della mente e del cuore dell'individuo, ma dev'essere ancora la manifestazione del forte pensiero di tutta un'età. [...] Vi fu un tempo in cui s'era detto, e pensato e scritto diversamente: quel principio, ora rinnegato dai più, quel principio dell'*arte per l'arte*, che pareva quasi fatto per lo scopo di sciogliere l'artista da qualunque responsabilità verso sé medesimo e verso il proprio tempo, fu per lunga pezza venerato, gridato come in trionfo; né mancarono critici e filosofi, i quali tennero forte per esso, contro a ciò che si piacevano di chiamare astruseria del sentimento e misticismo dell'arte. Egli è però ancora il minor male, quando altro non facciasi che discutere sulle idee, mettere innanzi estetiche dubbiezze, sofisticare intorno alle ragioni dell'arte. Il male vero e grande, a parer mio, è quando si vede l'artista, questo eletto tra i figliuoli degli uomini, portare con sé, indifferente all'opera, indifferente al fine, quel dono prezioso e talora unico che Dio gli ha fatto, vivere senza aver mai compiuto o almeno tentato ch'egli poteva, morire senza neppur la coscienza d'avere inutilmente sprecato la vita; e morire con lui, la fiamma del genio che gli era stata data per il bene¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Gemme*, a. IV, 1848, p. 120

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 121-122.

3.3.3 Cesare Correnti

Il contributo di Cesare Correnti alle *Gemme* è limitato a due sole recensioni di opere e alla nota preliminare della quarta annualità. Più del contributo tenchiano, è forse la presenza di Correnti, esule irriducibile durante l'ultimo decennio di domino austriaco, ad avvalorare l'opinione che le *Gemme* siano state, nella loro prima fase, un periodico accogliente nei confronti degli scrittori d'arte più "scomodi". Il fatto che Correnti abbia avuto un ruolo particolare nella strenna durante l'inverno precedente alle cinque giornate di Milano, quando fervevano i preparativi della rivolta (di cui lo scrittore sarà uno dei capi), è stato probabilmente causa di un sovrappiù di guai per l'editore, e spiega il ritardo di due anni nella ripresa delle *Gemme* (1852) rispetto a quella dell'*Album* (1850). Nei panni del critico d'arte, Correnti evita di toccare in modo esplicito questioni politiche o sociali, anche se bisogna ricordare che la stesura del suo più importante opuscolo clandestino, *L'Austria e la Lombardia* (1847), risale proprio alla pausa tra i suoi due interventi sulle *Gemme*.

Prima della quarta annualità, Correnti aveva recensito, sulle *Gemme* del 1846, [*L'interno del Duomo di Milano*](#) di Luigi Bisi, esprimendo concetti esteticamente puristi, particolarmente adatti al contesto architettonico della cattedrale gotica, simbolo principe della municipalità milanese. La nota preliminare del 1848, che comprende un lungo discorso storico, è lodata da Tenca, che ne apprezza la consistenza e la chiarezza espositiva, pur individuando una forzatura nell'intento di «armonizzare in un unico concetto le diverse produzioni ed illustrazioni del libro»¹⁵¹. Nello stesso volume, Correnti commenta [*Dante al Limbo*](#) di Nicola Consoni, dipinto che raffigura Dante e Virgilio al cospetto di Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, i grandi poeti pagani del canto IV dell'*Inferno*¹⁵².

¹⁵¹ Cfr. C. Tenca, *Scritti d'Arte*, cit., pp. 168.

¹⁵² *Inferno*, canto IV, 86-90: «Mira colui con quella spada in mano | che vien dinanzi ai tre sì come sire | quelli è Omero poeta sovrano | l'altro è Orazio satiro che vene | Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano».

Nella sua recensione, il critico fa un interessante confronto tra antichi poeti e romanzieri moderni, che, per quanto riguarda l’efficacia nel descrivere, sembra risolversi a favore dei primi, capaci di salvaguardare la grandezza di un concetto dalle minuzie. Il quadro di Consoni è da ammirare proprio per il modo in cui imita, nell’arte figurativa, lo stile chiaro e asciutto dei personaggi incontrati da Dante. Anche lo scenario è immaginato nei tratti essenziali, lasciando a un’illuminazione tenue e suggestiva, resa da un magistrale sfumato calcografico, il compito di creare la cupa atmosfera infernale.

Date le attività clandestine di Correnti, è facile vedere, nella scelta di questo quadro, un monito che risale ai tempi del *Presagio*, quando il giovane critico e i suoi amici incoraggiavano lo studio di Dante come fondamento di un “risorgimento letterario”. A questo proposito, occorre notare che la lingua di Dante, fino ad allora “sospesa” nel Limbo della frammentazione nazionale, era stata da poco rivalutata e diffusa da Manzoni con la terza edizione dei *Promessi sposi* (la “quarantana” illustrata da Francesco Gonin, risalente al triennio 1840-42). Sette anni dopo il quadro di Consoni e la sua rigorosa scelta filologica e simbolica, le *Gemme* presenteranno di nuovo il sommo poeta in un quadro di Giovanni Servi, mentre compie un’immaginaria visita al sepolcro della sua eroina in [*Dante alla tomba di Francesca da Rimini*](#) (anno V).

3.3.4 Andrea Maffei

È probabile che Andrea Maffei abbia svolto un ruolo importante all’esordio delle *Gemme*, essendo stato, forse, il principale promotore culturale del periodico. Molte notizie sull’attività svolta da Maffei in collaborazione con Paolo Ripamonti Carpano sono state raccolte e pubblicate da Barbara Cinelli, con il corredo di alcune schede dedicate a sei interventi del poeta sulle pagine della strenna¹⁵³.

¹⁵³ Cfr. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 144-155. Le schede si riferiscono a tutte le opere commentate da Maffei sulle *Gemme* eccetto la *Meditazione*. Tre di queste schede sono curate da F. Mazzocca.

Lo scritto della Cinelli segue una moderna linea di rivalutazione di Maffei, che vede in lui un intellettuale cosmopolita, il cui spessore culturale si sviluppa, e deve essere giudicato, al di fuori della sfera politica¹⁵⁴. L'attribuzione del "progetto" della strenna al poeta è plausibile, anche se può sembrare strano che di ciò non sia fatta menzione nel primo volume (per cui forse si temeva un fiasco)¹⁵⁵. La caratteristica più evidente di Maffei è la sua appartenenza al partito dei "poeti", piuttosto che dei "civili", cosa che nulla toglie alla qualità del suo lavoro letterario, che si rivela particolarmente sensibile all'immagine estetica. Nella prima annualità, dopo il racconto di *Napoleone a Boulogne-sur-Mer*, corredato da una traduzione poetica dal tedesco, Maffei è il raffinato interprete della grazia di due immagini femminili: un *Ritratto di una signora* di Giuseppe Sogni e *Il saluto al mattino* di Eliseo Sala, quest'ultimo commentato da un anonimo "M.", la cui identità è svelata solo nell'indice. Al primo dipinto è abbinato un sonetto, in cui il poeta si rivolge direttamente al «nobile spirito» del pittore. Il secondo quadro, che raffigura una giovinetta alla finestra, è invece illustrato da Maffei solo in parte, in quanto una sua breve nota introduce due componimenti di Agostino Cagnoli e Antonio Gazzoletti. A ragione, Mazzocca definisce *Il saluto al mattino* un'opera «abbastanza accattivante e ben costruita nel dosaggio di componenti diverse»¹⁵⁶, in cui il tema della fantasticheria romantica produce un risultato piacevole e per nulla inquietante. *Il saluto al mattino* si rivela quindi un'opera adatta al periodico e all'etimologia stessa della parola "strenna"¹⁵⁷. Azzeccata dal punto di vista commerciale, come a volte succede anche oggi, la scelta del quadro di Sala subisce una stroncatura abbastanza eloquente dalla critica. Nella sua recensione alla prima uscita delle *Gemme*,

¹⁵⁴ Cfr. G. Riccadonna, *Il Maffei politico*, in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 75-90.

¹⁵⁵ La "Gazzetta privilegiata di Milano" attribuisce la compilazione del primo volume delle gemme a Giambattista Cremonesi, ma ciò non esclude un ruolo particolare di Maffei nell'ideazione del periodico. Cfr. p. 105 e p. 190 q. vol.

¹⁵⁶ Cfr. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 182.

¹⁵⁷ Cfr. p. 25 q. vol.

Carlo D'Arco definisce il quadro del pittore milanese qualcosa «dove fuor che lascivia null'altro senso si accoglie»¹⁵⁸; e se Maffei chiede a Giuseppe Sogni «qual lucido Immortal» gli abbia rivelato «l'ondular del petto» forse «sdegnoso delle ingrato vesti» dell'anonima signora da lui ritratta nello stesso volume, neanche un centinaio di pagine dopo, "M." commenta in modo soddisfacente il medesimo sdegno che ha già fatto sospirare il lettore ottocentesco¹⁵⁹.

Dodici anni dopo, nelle *Gemme* del 1857, si trova un'altra figura femminile di Sala, anche questa ritratta vicino alla finestra di un interno aristocratico. A parte questa analogia, l'immagine è del tutto diversa e molto più interessante dal punto vista letterario e simbolico. [Gli ultimi giorni di Eleonora d'Este](#), infatti, raffigurano la duchessa abbigliata nel severo costume monacale, assorta nel triste ricordo del suo amore impossibile per il poeta Torquato Tasso (simboleggiato dal volumetto di un canto della *Gerusalemme liberata* nella mano di lei). La scena è costruita ad arte non meno della precedente, come probabilmente la immaginò il librettista Jacopo Ferretti per il melodramma *Torquato Tasso* di Donizetti (1833).

Nelle *Gemme* del 1846, venuto a mancare Tenca, è Maffei che esaudisce il desiderio espresso da Carlo D'Arco di vedere illustrato anche il *Caino* oltre all'*Abele moribondo* di Duprè. Lo scrittore analizza il rapporto tra forma e contenuto dell'opera, lodandone la non convenzionalità, cioè l'allontanarsi dall'antico. Questo rifiuto della classicità, peraltro smentito da Maffei in altre occasioni, più che a convinzione del poeta è forse dovuto alle critiche mosse ai suoi precedenti interventi in materia. Nel commento di Maffei, tuttavia, viene riportato anche quel giudizio negativo sul *Caino* rispetto all'*Abele* che si cristallizzerà nella storia dell'arte, un giudizio che risente della scomodità del soggetto, ma che non tiene conto della maestria indubbiamente dimostrata da Duprè nell'affrontare una posa del tutto nuova, e molto più impegnativa, rispetto a quella giacente dell'opera precedente.

¹⁵⁸ Cfr. p. 177 q. vol.

¹⁵⁹ *Gemme*, a. I, 1845, p. 49.

Il commento di Maffei a *Egle alla fonte* (anno III) include la citazione di nomi come Canova e Winckelmann, grandi esponenti del neoclassicismo di scuola «tutta antica», anche se il poeta si preoccupa di non accostarsi troppo «alla intricata e vecchia questione della bellezza ideale», che, essendo eccessivamente controversa, «non è luogo a ripetere» nell'ambito di una strenna¹⁶⁰. In polemica con Tenca, che aveva comunque dato dell'opera un giudizio positivo, Maffei ritiene opportuno rivendicare alla statua di Pandiani il diritto ad una funzione di svago, una dose di “arte per l'arte” concessa al vizio degli amatori:

Un critico valoroso [Carlo Tenca, *N.d.A.*], parlando egregiamente di questa statua, avrebbe amato che il giovane artista, anzi che figurarci una forosetta in così semplice positura, avesse tradotto nel marmo alcuno di quegli atteggiamenti che fanno scorgere un affetto e un sentimento più vivo e più potente: e forse la nota è giusta, ma non di meno se il magico potere dell'arte ci toglie alcuna volta alle passioni ed ai dolori dell'umanità, se ci trasporta in un mondo tutto puro e incontaminato, se ci risuscita per un istante i sogni de' nostri begli anni, dovremmo noi dolerci di questa benefica incantatrice¹⁶¹?

Osservando la figura di Egle, si capisce ancora come il pregio dell'opera derivi da un contrasto, da un'ambiguità, piuttosto che dall'ostentazione di potenza o seduzione: il rappresentare un bel corpo percorso da un fremito improvviso, il cogliere un singolo attimo di emozione piuttosto che un'immota solennità, l'assenza di malizia o indulgenza nell'atteggiamento sono gli elementi di novità apprezzati da Tenca in una simile scultura. Non si può dire lo stesso di *Amore e Psiche* (anno IV) dove le figure sembrano bambole, nonostante le lodi di Maffei, enfatizzate dall'espedito di una lettera a Giulio Carcano. A proposito di questa scultura, Barbara Cinelli ci dà un esempio di come la pubblicità sulle *Gemme* fosse assai utile agli artisti. In una lettera del 1850, infatti, lo scultore Benzoni

¹⁶⁰ *Gemme*, a. III, 1847, p. 92.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 93.

ringrazia Maffei per la sua recensione, grazie a cui aveva ricevuto numerose commissioni di repliche della sua opera¹⁶².

Nella quinta annualità delle *Gemme*, introducendo il sonetto dedicato alla *Meditazione*, Maffei si limita ad indirizzare una breve nota ad Antonio Zoncada, che ha assunto il ruolo di raccoglitore del periodico dopo l’abbandono di Milano come residenza e luogo di lavoro da parte del poeta.

3.3.5 Pietro Selvatico

Architetto, storico dell’arte, già segretario dell’Accademia di Venezia e autore del saggio *Sull’educazione del pittore storico* (1842), Pietro Selvatico è il critico professionista più autorevole della prima fase delle *Gemme*, in cui sono concentrati quattro dei suoi cinque interventi. Le prime due recensioni di Selvatico riguardano altrettante opere di genere del pittore Eugenio Bosa, *L’apertura di una nuova osteria* e *La famiglia del pescatore* (entrambe nell’anno I).

Selvatico introduce, quindi, il suo commento alla *Vergine* di Luigi Ferrari (anno III) con una moderna analisi dell’influenza canoviana sugli scultori del suo tempo, partendo dal possagnese, passando per il neoclassicismo antibarocco di Bertel Thorwaldsen e giungendo infine all’interpretazione evoluta di Bartolini: tre metodi che hanno generato confusione, ma anche «un grandissimo bene», spingendo «i più svegliati ed i più indipendenti fra gli artisti ad esaminare quei sistemi uno ad uno, e quindi a porre in luce coscienzosamente i difetti da cui andavano macchiati, ed a tentar coll’opera di evitarli»¹⁶³. Giunto a descrivere l’opera di Ferrari, il purista Selvatico ne rimarca la somiglianza con le figure di «vergini soavissime operate dagli artisti toscani ed umbri del quattrocento», affermando, al termine del suo commento, la superiorità della sintesi artistica cristiano-romantica, che, nell’abbandonare con decisione il mito del paganesimo, «può spingere l’anima a tanta altezza di sentimenti»¹⁶⁴. Sfogliando le

¹⁶² Cfr. *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 48.

¹⁶³ *Gemme*, a. III, 1847, p. 108.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 114.

Gemme degli anni successivi, è inevitabile in confronto dell'opera di Ferrari con *L'Addolorata* di Vincenzo Vela (anno VI), che nella durezza del marmo incide la personificazione di una sofferenza che si solleva nell'estasi mistica. L'opera di Vela, per quanto più moderna, si ricollega alla grande scultura barocca nell'intensa espressione del volto e nel gioco delle delicate dita marmoree sulla corona di spine.

L'illustrazione di *Giovanni Bellini e Antonello da Messina* di Antonio Zona (anno IV) si apre con un vivace racconto storico, elogiato di Tenca per il suo acume¹⁶⁵. Narrando l'aneddoto in cui Bellini usa uno stratagemma per scoprire il segreto della tecnica ad olio nella bottega del pittore messinese, Selvatico strizza un occhio all'intrattenimento, scelta giornalistica di certo azzeccata per una strenna. Nonostante il tono faceto (simpaticissima la descrizione dell'impaziente attesa dei fratelli Van Eyck mentre la sorella prepara uno dei loro leganti), il discorso di Selvatico è anche impeccabile dal punto di vista storico, e riporta interessanti informazioni sulle origini della pittura ad olio. Per descrivere l'opera di Zona, pittore trentenne, studioso dei grandi maestri e appassionato dalle loro vicende biografiche, il critico descrive il raggio di Giovanni Bellini con arguzia, ma anche con competenza, rendendo il racconto piacevolmente verosimile. Spacciandosi per un senatore della Serenissima, Bellini visita il messinese e si mette in posa davanti a lui per farsi ritrarre; poi lo osserva lavorare fino al momento in cui riesce a identificare con l'olfatto gli ingredienti del suo magico legante e a dedurre il metodo per produrlo. Proprio in quell'attimo, il finto senatore si protende in avanti con un'espressione tra l'ammirato e il furbesco. Dopo avere aggiunto altri commenti sulla tecnica del quadro, Selvatico conclude con una lode purista al pittore, il cui disegno «arieggia quello dei più lodevoli quattrocentisti»¹⁶⁶. In seguito, il purismo continuerà a ispirare Zona (artista sacro e vedutista, ma anche pittore di genere) fino agli ultimi anni della sua attività.

¹⁶⁵ C. Tenca, *Scritti d'arte*, cit., p. 168.

¹⁶⁶ *Gemme*, a. IV, 1848, p. 13.

La vita romanzata del Giambellino è argomento anche dell’ultima opera commentata da Selvatico sulle pagine del periodico, [*Giovanni Bellini e Albrecht Dürer festeggiati a Venezia*](#) di Giacomo D’Andrea (anno XI). Questo dipinto, come *Giovanni Bellini e Antonello da Messina*, si distacca dagli argomenti drammatici preferiti dalla maggioranza dei pittori storici. L’immagine festosa di un incontro ideale tra i due grandi artisti, uno giovane, l’altro anziano, è incisa con brio e bravura da Gandini. L’opera presenta una Venezia assai diversa dal torbido scenario delle passioni hayeziane, e vuole essere l’augurio di Francesco Giuseppe, regale committente dell’opera, per una feconda e pacifica convivenza tra la cultura italiana e quella d’oltralpe. Dal commento di Selvatico a questo dipinto, tuttavia, e ricordando che il motivo principale del primo viaggio di Albrecht Dürer a Venezia fu l’intenzione di perseguire legalmente i contraffattori delle sue opere, si vede bene come, con il dovuto rigore scientifico, il critico d’arte possa fondare un valido insegnamento storico su un’immagine forse troppo spensierata e brillante.

Nel 1857, le *Gemme* presentano un’altra opera di Antonio Zona ispirata alla vita di un celebre artista del Quattrocento, [*Filippo Lippi svela il proprio amore a Lucrezia Buti*](#) (anno X). In questo quadro, quasi un primo piano dei protagonisti, il pittore toscano è raffigurato come un giovane paggio dalla chioma fluente e dei modi gentili, anche se all’epoca del suo incontro con la giovane monaca era già cinquantenne. Mentre l’accompagnatrice di lei dorme, simbolo di un cedimento della fede, Filippo ne approfitta per dichiararsi alla ritrosa modella, destinata a prestare il volto alle sue bellissime madonne. Nonostante il falso storico, forse voluto per dare un tono più romantico alla scena, questo tipo di aneddoto biografico era molto apprezzato dall’accademismo volto a indagare le vite degli artisti. Esempi analoghi sulle pagine delle *Gemme* sono [*Andrea Schiavone e lo scultore Vittoria*](#) di Giulio Carlini, che elogia l’artista-mecenate trentino Alessandro Vittoria, e [*Rubens e Van Dyck a Saventhem nelle Fiandre*](#) di Luigi Rubio (entrambi nell’anno VII), altro quadro in cui l’apprezzamento e la generosità di un maestro fanno la fortuna di un giovane. L’esaltazione degli artisti del passato comprende ovviamen-

te anche le opere dedicate a Leonardo da Vinci, che sulle *Gemme* è opportunamente raffigurato nei diversi ruoli di inventore di macchine da guerra, artista sacro ([*Ludovico il Moro visita Leonardo alle Grazie*](#), anno II), ingegnere delle acque ([*Leonardo e Ludovico Sforza presso i navigli*](#), anno XIII) e perfino maestro di giovani pittori ([*La scuola di Leonardo*](#), anno VI). Il mito di Leonardo, del resto, era un elemento ricorrente nel repertorio artistico italiano, come ricorda Francesco Mazzocca in un suo saggio sull'iconografia dell'epoca¹⁶⁷.

3.3.6 Agostino Sagredo

Oltre a quattro illustrazioni, tutte pubblicate nella prima fase delle *Gemme*, Agostino Sagredo redige le note preliminari del secondo e del terzo volume del periodico. Nella prima di queste introduzioni, seguendo un indirizzo diffuso tra gli intellettuali dell'epoca, lo storico veneziano pone al centro dell'attenzione la motivazione ideale della strenna, affermando che il fine etico dell'arte italiana consiste nel «diffondere e ispirare nobili e generosi sentimenti»¹⁶⁸. Con l'uso ripetuto della parola “nazione”, a cui l'arte deve procurare notorietà e rispetto, tuttavia, Sagredo invia un implicito messaggio patriottico, confacente alla sua memorabile ostilità nei confronti dell'Austria.

Un simile intento si rileva anche nel commento all'[*Episodio della strage degli innocenti*](#) dipinto da Natale Schiavoni (anno I). Qui, l'orientamento critico apparentemente eclettico e bonario, che prende le distanze dagli schieramenti neoclassici, naturalisti, puristi e perfino esotisti, viene visto da Barbara Cinelli come una manifestazione di «rispetto verso le sperimentazioni degli artisti»¹⁶⁹. Tuttavia, vista l'opera e considerato il credo politico di Sagredo, è più probabile che il suo tono conciliatorio sia motivato dalla volontà di sedare, per via

¹⁶⁷ Cfr. F. Mazzocca, *The Renaissance Repertoire in the History Painting of Nineteenth-Century Italy*, in R. Pavoni, *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, Cambridge University Press, 1997.

¹⁶⁸ *Gemme*, a. II, 1846, nota preliminare.

¹⁶⁹ B. Cinelli, *op. cit.*, p. 146.

simbolica, le lotte intestine che da secoli dividevano l’Italia, afflitta dalle divergenze di quelle che lui chiama “sette” (alludendo alla dispersione della carboneria, forse). Il tema del quadro di Schiavoni, biblico esempio di sopruso assassino da parte dell’autorità, diventa in questo senso l’immagine dell’oppressore da combattere uniti, anche se, stilisticamente, l’opera viene dal più accademico dei pittori:

O giovani artisti, sentite voi la vostra dignità? Sapete voi a qual sacerdozio vi chiami la Provvidenza? Dopo diciannove secoli il delitto del tiranno di Galilea non è punito abbastanza. L’arte viene a farlo maledire ancora¹⁷⁰.

Nel secondo volume delle *Gemme*, illustrando [*Sant’Anna e Maria fanciulla*](#), Sagredo sembra criticare perfino il purismo, involutosi da giusto principio a dottrina arbitraria:

Che la religione debba ispirare l’arte non è al certo chi possa mover dubbio, ma ben dubitare si può che savio sia il giudizio di coloro che vogliono perpetuare se non l’infanzia almeno l’adolescenza dell’arte rinnovellata dalla religione. Certo l’arte peccò, quando parve che scordasse il suo rinnovamento, e parve disconoscere gli obblighi che le correvano verso la religione, quasi volesse far ritorno a credenza pagana. Bene meritano coloro che la fecero accorta del peccato; però il volerla inceppare nelle fasce e tenerla sotto la ferula del pedagogo, stimiamo non sia né lodevole né utile cosa¹⁷¹.

Gli auspici politici di Sagredo sono ancora una volta evidenti in un passo del commento a [*Giacobbe narra le ingiustizie di Labano*](#) (anno III), dove lo scrittore ricorda come i «nobili e generosi uomini», possano essere «dipinti in quelle gloriose battaglie dove pochi contro molti, pochi ma unanimi, trionfarono e mostrarono che le nazioni possono rivivere»¹⁷².

¹⁷⁰ *Gemme*, a. I, 1845, p. 48.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷² *Gemme*, a. III, 1847, p. 78.

Su questa linea di principio, con *Nabucodonosor ordina la strage degli Israeliti* (anni I), il pittore Vincenzo Giacomelli aveva dato il suo contributo alla nota corrente simbolica che nella pena degli ebrei deportati a Babilonia figurava l'oppressione del popolo italiano. Stroncato impietosamente da Carlo D'Arco dal punto di vista formale¹⁷³, il quadro è un'ambiziosa ed elaborata immagine del momento più drammatico del *Nabucco* di Verdi, rappresentato per la prima volta alla Scala nel 1842.

Dell'ultimo commento di Sagredo apparso sulle *Gemme*, scritto per *La macchia d'inchiostro* di Domenico Induno (anno IV), è opportuno citare un passo a prescindere da certe impennate retoriche criticate da Tenca¹⁷⁴:

Ma tutti si fermano innanzi ad un bel quadro di *genere*, e nel mentre che lo ammirano sono costretti a meditare quasi senza che se ne avveggano; sentimenti pietosi entrano nel cuor loro guardando alle miserie dalle quali è circondata la vita del povero; vedono esservi gioja e meta della vita anche fuor del recinto dei teatri e dei festini, lungi dallo scalpitare dei cavalli e dal rumore dei cocchi, senza le procelle del giuoco, senza la bufera di altre passioni. E possono ricordarsi che tutto viene loro dalle classi povere, nerbo delle nazioni. Le quali, siccome attesta la storia di tutti i tempi e di tutti i popoli, non furono né saranno mai grandi, se non siano unanimità e armonia fra tutti gli ordini del civile consorzio; se uno per tutti, tutti per uno, non s'ajutino a cercare quello che è vero bene, grandezza sicura, gloria che i secoli non possono distruggere¹⁷⁵.

Con queste parole al contempo romantiche, civili e progressiste, Agostino Sagredo sottolinea l'importanza della pittura di genere per l'estetica idealista dell'epoca, ed esprime al meglio il pensiero degli intellettuali liberali del suo tempo.

¹⁷³ Cfr. p. 179 q. vol.

¹⁷⁴ C. Tenca, *Scritti d'arte*, cit., p. 168.

¹⁷⁵ *Gemme*, a. IV, 1848, p. 99.

3.3.7 Michele Sartorio

Nel gruppo dei primi redattori delle *Gemme*, Michele Sartorio spicca, se non altro, per avere compilato il maggior numero di illustrazioni nelle prime quattro annualità. Questa assiduità, però, non riguarda un letterato professionista, bensì un facoltoso dilettante, i cui interessi artistici sono rivolti soprattutto al collezionismo e al commercio: Sartorio, infatti, prima che scrittore, era stato ufficiale di carriera e consulente nella ditta di famiglia¹⁷⁶. Ai tempi delle *Gemme*, egli viveva già di rendita, e coltivava certo la sua passione per l’arte con un occhio particolare agli aspetti economici. Ipotizzando una tendenza di Sartorio a considerare l’opera d’arte come bene di commercio, quando il mercato artistico europeo cresce e si ammoderna, la partecipazione dello scrittore al tipo divulgativo della strenna è più pertinente di quella di un critico militante come Tenca, e offre un’alternativa non antagonista alla linea poetica di Maffei.

Il lavoro di Sartorio, infatti, convenzionalmente cattolico e romantico nei concetti, è a volte una promozione consapevole del mercato artistico. Se nel commento alla pala raffigurante [*San Sebastiano salvato da Irene*](#) (anno I), lo scrittore filosofeggia banalmente, elogiando come frutto della “scuola cristiana” un lavoro accademico e manierista, nella successiva illustrazione del quadro [*Aggressione di briganti nella Calabria*](#) (anno I) Sartorio pubblicizza l’attività della neonata società d’incoraggiamento che ha permesso la realizzazione del dipinto. È facile supporre che lo scopo di tale associazione, oltre a fornire un aiuto ai pittori emergenti, fosse quello, genuinamente speculativo, di investire denaro nell’acquisto di quadri di qualità a basso prezzo; le stesse opere, immesse sul mercato in condizioni favorevoli, avrebbero successivamente garantito un guadagno ai proprietari, specie in caso di notevole crescita di notorietà delle firme messe in vendita. La necessità di adattamento della produzione

¹⁷⁶ *La morte di Marco Botzaris* di Ludovico Lipparini, dipinto illustrato nella prima annualità delle *Gemme* da Luigi Carrer, si trova ora al Civico Museo Sartorio di Trieste. Il quadro, realizzato nel 1839, fu acquistato nel 1840 da Pietro Sartorio, fratello di Michele.

artistica alla nuova dimensione commerciale viene peraltro sottolineata da Sartorio, quando questi cita «la difficoltà di trovare pronte e non interrotte commissioni» tra i problemi che un artista incontra quando «si applica alla pittura in grande»¹⁷⁷.

Nel secondo numero delle *Gemme*, Sartorio illustra per prima una marina di Van Haanen, [*Chiaro di luna con barca di pescatori*](#), apprezzandone la novità rispetto alle neviccate per cui il pittore era già famoso. Nel suo commento, Sartorio bilancia sapientemente i valori attribuiti alle dimensioni antica e moderna, citando un passo della *Gomene* di Plauto per descrivere il contenuto del dipinto e riportando un passo del Selvatico per giudicarne l'esecuzione. In questo caso, dovendo il pittore cimentarsi con una tavolozza più complessa di quella tipica delle sue opere, il quadro ottiene il suo pregio più grande proprio nella varia e fedele imitazione dei colori della natura.

Sartorio ricorre ancora a due citazioni, questa volta in versi, nel suo scritto relativo alla [*Carità educatrice*](#) del pittore e litografo Antonio Marini (anno II). Ma se la poesia di Romani e di Manzoni è un complemento adatto alla prosa appassionata di Sartorio, il lettore moderno sente, nel commento al dipinto, la mancanza di un riferimento preciso alla prepotente citazione pittorica del pratese Marini, che nel volto della sua *Carità* si ispira all'inconfondibile modello del sorriso leonardesco.

Nel commento a [*San Luigi Gonzaga*](#) di Carlo Bellosio e ad una [*Madonna col Bambino*](#) di Carlo Arienti (entrambi nell'anno II), Sartorio si fa, se possibile, ancora più sentimentale, anche se nelle sue considerazioni si avverte una più marcata influenza purista. Lo scrittore si schiera a favore del bello morale cristiano, citando come controparte un Canova estremo: «Con i principi cristiani nessun bello è possibile; non esiste arte che presso gli antichi, essi hanno esaurito tutte le forme del sentiero e del sentimento, dunque si debbono imitare i Greci e i Romani»¹⁷⁸. Come il realismo possa giovare al tema religioso, del resto, risulterà evidente in una successiva realizzazione di *San Luigi Gonzaga* firmata dal Eleuterio Pagliano (anno

¹⁷⁷ *Gemme*, a. I, 1845, p. 181-182.

¹⁷⁸ *Gemme*, a. II, 1846, p. 79.

VII), dove la sobrietà dell’interno e l’atmosfera di raccolta intimità giocano a favore del concetto. In alternativa allo studio e alla solitaria contemplazione del suo *San Luigi*, Pagliano firmerà, cinque anni dopo, *L’origine della Compagnia della Misericordia* (anno XII), dipinto che ricorda la missione caritatevole della confraternita fiorentina, preposta al trasporto dei malati e alla sepoltura dei corpi abbandonati, con un inatteso dinamismo e un nudo pretestuoso e macabro. Nell’ambito della pittura religiosa, ancora nel secondo numero delle *Gemme*, lo scrittore Antonio Peretti dimostra un intento più moderato di rinnovare, senza fratture, la secolare simbiosi tra antichità e cristianesimo nel campo dell’arte sacra. Commentando *San Mauro che risana il cieco* del pittore modenese Adeodato Malatesta (anno II), Peretti propone un giusto impiego dei modelli classici nel rispetto del positivismo: «Studiate i Greci non per imitarli, ma per imparare come essi impararono la natura»¹⁷⁹. Nelle annualità successive delle *Gemme*, Malatesta sembra seguire questo suggerimento nel passare attraverso due episodi di un tema caro alla pittura sacra dell’Ottocento: il *Ripudio di Agar* (anno III) e *Agar nel deserto* (anno XIV). Dalla scena piuttosto ingenua della prima opera, infatti, Malatesta giunge a una rappresentazione molto più tragica e inquietante della misera condizione di una madre abbandonata, che condivide con un precedente *San Girolamo* (anno XIII) l’uso esperto dei simboli e dell’atmosfera.

L’esortazione al realismo di Sartorio, rivelatrice di una necessaria evoluzione del gusto, pare convalidare l’idea di romanticismo italiano come ponte tra neoclassicismo illuminista e verismo unitario. Con ciò, quella capacità di esprimersi in un giusto mezzo, evitando “pastoie ed eccessi”, può essere ritenuta una caratteristica peculiare dell’arte romantica; e se l’antichità greca può ancora essere la forma di questa espressione, il cristianesimo ne è indiscutibilmente la religione. Il paganesimo apollineo, icona dei potenti del passato, e il realismo profondo, specchio dell’ombra in cui nasce la civiltà popolare, sono gli estremi di questa mediazione. Definito “quadro di genere” nell’indice del quarto anno delle *Gemme*, un’altra opera di

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 97.

Malatesta, [*La serva reietta*](#), ben si colloca nel punto di equilibrio descritto da Sartorio, rappresentando il tipo umano in modo realistico nell'ambito di un soggetto morale affine alla vicenda della moglie ripudiata da Abramo.

Illustrando [*Leonardo presenta dei disegni di guerra a Ludovico Sforza*](#) di Nicola Gianfanelli (anno IV), Sartorio si dimostra capace illustratore della pittura storica, dando interessanti notizie, oltre che un giudizio morale, sulle vicende dei due protagonisti. Per commentare *Il pilota dell'Adriatico* (o [*Il naufragio*](#)) di Luigi Riccardi (anno IV), marina in cui viene accennato un evento drammatico, l'autore ricorre ai versi dell'Ariosto con un'iperbole del tutto comprensibile, se si pensa che i più illustri familiari dello scrittore avevano fatto fortuna proprio con avventurosi viaggi in mare.

[*Il prigioniero*](#) (anno IV), un acquerello su carta di Paolo Riccardi, è un'opera estremamente umile per tecnica e supporto che Sartorio intende valorizzare (anche commercialmente) tramite il contenuto. La triste scena di un carcerato che riceve la visita di moglie e figli ridotti in miseria è raffigurata con realismo, accentuato dalla xilografia del "modesto" e "giovannissimo" incisore Pietro Vajani. Le parole dell'autore, ricco filantropo e membro di una società per il soccorso degli indigenti, rispecchiano la sua sensibilità alle questioni sociali, tra cui quelle legate all'amministrazione della giustizia:

Fatale e crudele severità dell'uomo, il quale spesso opprime senza compassione e con irrevocabil decreto coloro che hanno errato e pretende improntar loro il suggello dell'eterna riprovazione! Togliendo per tal via agl'infelici, in modo crudele, la speranza del ravvedersi, li condanna a perseverare nel male, e disonorandoli per sempre, li stimola a rendersi per sempre dispregevoli, quasi dica loro: Il vizio è tua parte e tua eredità. Eppure lo sgraziato che il mondo proscrive, nonostante la sua colpa, è talora meno corrotto de' suoi giudici¹⁸⁰!

¹⁸⁰ *Gemme*, a. IV, 1848, p. 112.

3.3.8 Antonio Zoncada

Anche se il suo contributo alle *Gemme* diventa determinante dopo la ripresa del 1852, Antonio Zoncada è presente sulle pagine del periodico fin dal primo numero con il commento ad un [*Interno della chiesa di San Marco a Venezia*](#) di Federico Moja, opera in cui il concerto di stili presenti nel monumento dà occasione allo scrittore di imbastire una spiegazione dei diversi fatti storici che ne hanno determinato l’eterogenea e ricca struttura. Ancora nel primo volume delle *Gemme*, Zoncada commenta *Pianura lombarda con cascina e marcita* (o [*L’inverno in Lombardia*](#)) di Giuseppe Canella, esemplare della produzione paesistica del pittore veronese, che lo scrittore apprezza per semplicità (sinonimo di realismo) e fedeltà alla natura.

L’intervento di Zoncada sul principale monumento religioso della Serenissima trova un seguito nelle *Gemme* dell’anno seguente, in cui appaiono una [*Veduta esterna di San Marco a Venezia*](#), ancora dipinta da Federico Moja, e *Molo con neve*, una prospettiva della Riva degli Schiavoni inquadrata dal pittore Giuseppe Borsato sotto il porticato di Palazzo Ducale. In apertura della seconda annualità delle *Gemme*, lo scrittore dimostra la sua capacità di recensore storico-letterario con [*Francesco Petrarca incoronato d’alloro in Campidoglio*](#), quadro commentato non solo con bravura narrativa, ma anche, e soprattutto, con precisione scientifica nelle annotazioni riguardanti le fonti storiche dell’episodio rappresentato. Ancora nella seconda annualità, Zoncada commenta un altro quadro di Canella, [*Veduta di Pallanza sul Lago Maggiore*](#), facendo una ridente descrizione della cittadina e della tela che la rappresenta, a mezza via tra il testo di una guida turistica e la didascalia di un catalogo da esposizione. Zoncada loda Canella come “poeta” del profumo dei fiori, dell’aria mite dei laghi e di quella vibrante delle montagne: una salutare alternativa ai «gemiti disperati» e alle «strane fantasie» di certi poeti del suo tempo¹⁸¹.

[*Una veduta della città di Rouen*](#), ultimo contributo al volume del 1846, ispira allo scrittore un’erudita descrizione di un luogo impor-

¹⁸¹ *Gemme*, a. II, 1846, p. 32.

tante nello scenario della Guerra dei Cent'Anni, la città che venticinque anni prima aveva dato in natali a Gustave Flaubert e che dieci anni dopo farà da sfondo al suo romanzo più celebre: *Madame Bovary*. Il quadro del francese Eugène Isabey, assai naturalista e povero nei colori, raffigura lo scorcio di un'angusta stradina, dove tutto è povertà, sporcizia e abbandono. Solo il profilo della torre gotica in lontananza rivela l'identità di quel misero borgo, la cui cupa atmosfera è perfettamente resa dai toni fluidi dell'acquatinta. Un'immagine del genere permette a Zoncada di fare considerazioni sulle miserie della popolazione comune ai tempi del Medioevo, pensieri che inevitabilmente rimandano ai disagi delle masse urbane della sua epoca.

La convinta adesione al cattolicesimo di Zoncada, ex seminarista che aveva mantenuto il decoro di un buon rapporto con la fede, benché ormai spretato, emerge nel commento a [*Il viatico*](#) di Giuseppe Zuccoli (anno III), dove lo scrittore, dopo una premessa che critica il crescente consumismo delle immagini d'arte nella società moderna, descrive con trasporto «il più solenne momento della vita», cioè la bella morte di una giovinetta con i conforti della religione. Amico di Carcano, egli ne condivide indubbiamente il pensiero quando afferma che «un simil quadro è un canto elegiaco dettato dal dolore e dalla speranza, un piccolo poema che compendia in sé la storia di questa nostra frale esistenza»¹⁸². Nello stesso volume, Zoncada scrive anche il commento a un terzo quadro di Canella, [*Veduta di Sala sul Lago di Como*](#), di cui lo scrittore loda quella punta di impressionismo che permette al pittore di riprodurre la realtà senza perdersi nel particolare. Undici anni dopo, una panoramica [*Veduta del Lago di Lecco*](#) di Gaetano Fasanotti (anno XI) raffigurerà i monti del già famosissimo “ramo del Lago di Como d'onde esce l'Adda”, così cari a Lucia Mondella nei *Promessi sposi*.

Grazie a [*Leonardo e Ludovico Sforza ragionano sul Cenacolo*](#) di Francesco Podesti (anno IV), anche Zoncada può dire la sua sul machiavellico duca; e lo fa con la coscienza dello storico, definendo il Moro un usurpatore che nel mecenatismo cerca di legittimarsi e di

¹⁸² *Gemme*, a. III, 1847, p. 87.

far dimenticare i propri delitti. Riguardo all'esecuzione dell'opera, Zoncada esalta Podesti come «uno dei pochissimi continuatori» dei «bei tempi» della pittura italiana, in un'epoca che «tanto discorre sulle arti e sì poco forse le comprende»¹⁸³.

Dalla quinta annualità in poi, Zoncada assume l'incarico di raccoglitore delle *Gemme*, e diverse pagine del periodico vengono riservate ai suoi discorsi d'estetica; tuttavia, lo scrittore non interrompe la sua attività di recensore di opere. La [*Fontana di marmo*](#) di Giovanni Emanuelli, rutilante espressione del capriccio del committente, viene comunque apprezzata da Zoncada per varietà e composizione degli elementi: «Giustizia vuole però che ai secentisti che portarono al loro colmo siffatte aberrazioni si renda questa lode almeno che, in mezzo alle loro stranezze, nessuno spiegò maggior fantasia, maggior magnificenza e varietà nel foggare le fontane»¹⁸⁴. Nel commento a [*L'incendio del villaggio*](#) di Domenico Induno (anno VI) Zoncada ribadisce il valore della pittura di genere come monito morale: «Eppure non è ammaestramento più salutare all'uomo della vista della sventura de' suoi simili; non è cosa che meglio lo prepari a riceverla con forte animo il dì che verrà alla sua volta a visitarlo»¹⁸⁵. Commentando [*Un millenario spiega la Bibbia ai soldati di Cromwell*](#) (anno VI) di Giuseppe Mazza, Zoncada cita due storici conservatori, Villemain e Guizot, arrivando a giudicare la rivoluzione inglese un «meraviglioso rivolgimento che durerà immortale nella memoria degli umani errori»¹⁸⁶. Dal commento al quadro di Mazza si evince il motivo per cui proprio Zoncada, erudito, competente e rispettoso dell'ordine costituito, sia stato scelto come nuovo raccoglitore nella seconda fase delle *Gemme* dopo i guai del 1848.

Già menzionate in precedenza, [*La pazza per amore*](#) di Galli e [*La martire cristiana*](#) di Argenti, sono le due sculture illustrate da Zonca-

¹⁸³ *Gemme*, a. IV, 1848, p. 128-129.

¹⁸⁴ *Gemme*, a. V, 1852, p. 70.

¹⁸⁵ *Gemme*, a. VI, 1853, p. 38.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 93. Di F. A. Guizot, Zoncada aveva tradotto la *Storia della civiltà europea*, accompagnandone l'edizione italiana con molte considerazioni e note personali.

da nei volumi VIII e IX delle *Gemme*. La prima statua raffigura una giovane innamorata resa folle dall'abbandono o dalla morte di un soldato, la cui uniforme giace scomposta a terra. Nel dare un'interpretazione dell'opera di Galli, Zoncada si trova in visibile imbarazzo, tanto lo scultore ha voluto rappresentare un sentimento mutevole, imprevedibile e spaventoso come la pazzia. Alla fine, *La pazza per amore* non viene stimata un'opera d'arte riuscita, poiché chi la giudica è ancora saldamente legato a un «canone impreteribile dell'arte», che impone l'esclusione di ciò che «pienamente non corrisponda colle idee del bello»¹⁸⁷. Eppure, quella «faccia con quel riso tra il beffardo e l'insensato, con quegli occhi spiritati», che «non può dirsi bella»¹⁸⁸, è una novità degna di nota, e rappresenta quel lato oscuro del romanticismo che aprirà la via alle sperimentazioni, alle ribellioni e alle avanguardie del secolo successivo¹⁸⁹. Se con la *Pazza per amore* Galli si spinge al limite dell'ignoto e del surreale, con *La martire cristiana*, immagine di donna sofferente scevra da ogni idealizzazione, Argenti supera con impeto i traguardi raggiunti dagli scultori nel decennio precedente, realizzando una statua che riassume preghiere e malinconie in uno strazio ansimante e terrificato. Nella posa della vittima, pure composta, il decoro dei martiri dei secoli precedenti, anche quello animato e plastico delle più virtuose esecuzioni barocche, sembra ormai lontano. Nella forma, *La martire cristiana* è ormai una donna qualsiasi, al punto che Zoncada, pur apprezzando un nudo «morale», avrebbe preferito un seno più sostenuto e un volto più nobile.

Le forti connotazioni morali che caratterizzano il genere italiano nell'Ottocento sono proposte anche in [*La partenza dalla casa paterna*](#) di Eleuterio Pagliano (anno X), episodio di vita popolare scelto sapientemente dall'artista come sintesi dei due sentimenti principi della poetica degli affetti: amore, che la fanciulla prova per il futuro marito, e dolore, che ella soffre nell'abbandonare la famiglia

¹⁸⁷ *Gemme*, a. VIII, 1855, p. 58.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Cfr. A. De Paz, *Il romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 13-42.

d’origine. Di questo contrasto, Zoncada fa un’accurata descrizione psicologica in chiave romantica, concludendo con una valutazione critica sulla composizione del quadro che, tipicamente, pone le poche mende formali al termine delle molte lodi al contenuto. Un tema simile nel contesto biblico, *[La partenza di Tobia](#)* di Alessandro Guardassoni, appare nelle *Gemme* del 1860 insieme alla *[Seida](#)* di Luigi Busi, quando, in vista dell’annessione dell’Emilia allo Stato Sardo, la strenna può più agevolmente accogliere le riproduzioni di due dipinti bolognesi.

Le ultime due illustrazioni firmate da Zoncada nel quattordicesimo volume della strenna, *[Porto di pescatori in Normandia](#)* e *[Campo francese sul bastione di Porta Vittoria](#)*, si riferiscono a vedute che, nel loro discreto realismo, conservano un fascino quasi fiabesco, accentuato in riproduzione dalle acquetinte di Cherbuin. Per quanto riguarda il primo dipinto Zoncada fa un’osservazione su ciò che, ai suoi tempi, suona come una critica al dogma delle arti sorelle:

Colla vaghezza delle tinte, coll’efficacia degli sbattimenti della luce, col sapiente contrasto de’ caseggiati colla spiaggia, del cielo colle onde del mare, colla varietà della scena sì ben pensata ti dà la fantasia, ti dà il sentimento, l’armonia del poeta, anzi trattandosi di oggetti la cui bellezza non può rivelarsi all’animo che per gli occhi, di tanto mercé la magia dei colori si vantaggia sovr’esso di quanto la vista di un fatto, di un luogo la vince sul racconto o sulla descrizione che altri può farne¹⁹⁰.

Nel secondo quadro, infine, la pittura di storia raggiunge l’attualità e sfiora il genere: i bravi soldati francesi, venuti a rendere all’Italia parte di quella libertà che i loro antenati le avevano tolto in altre occasioni, sono visti dal loro lato più semplice e umano, che Zoncada tratteggia col dovuto riguardo.

¹⁹⁰ *Gemme*, a. XIV, 1861, p. 5.

3.3.9 Jacopo Cabianca

Jacopo Cabianca, come Selvatico, collabora per lo più alla prima fase delle *Gemme*, con solo uno dei suoi scritti inserito in uno degli ultimi volumi. Partendo dall'idillio della *Bagnatrice* hayeziana (anno I), in cui segue la linea poetica di Maffei, Cabianca passa a commentare un tema storico-letterario con *Gli ultimi momenti di Torquato Tasso* (anno III). In questo quadro di Giuseppe Bertini, il poeta cinquecentesco, prossimo alla morte, rivolge uno sguardo interrogativo all'osservatore del dipinto, mentre a sua volta viene squadrato da due frati dell'eremo dove ha cercato rifugio per trascorrere gli ultimi giorni della sua vita. Cabianca nota come uno dei due religiosi, dall'aria saggia e sofferta, osservi l'infermo «con uno sguardo tra dispettoso e compassionevole», mentre l'altro, esemplare pingue e gaudente, che «tiene l'ingegno per somma stravaganza e [...] invidia chi diede la corda al Campanella»¹⁹¹, chiede al confratello cosa si debba fare di quel povero pazzo. Intanto, gli occhi del Tasso, inebetiti eppure vivissimi, interrogano il riguardante su quale sia, dei due, il suo parere, cercando nei posterì la comprensione che non gli fu concessa dai suoi contemporanei.

La terza opera illustrata da Cabianca sulle *Gemme* è una veduta di Giuseppe Canella, *Venezia in tempo di notte* (anno IV), la cui descrizione si risolve nel contrasto tra l'animazione del giorno trascorso e la tristezza seguita al tramonto. Il soggetto cupo si adatta all'elogio del pittore appena scomparso, la cui morte è sentita dal poeta già in «un misterioso presagio che favellava all'anima di una vicina sventura»¹⁹². Nello stesso anno della sua morte, le *Gemme* dedicano a Canella anche una biografia compilata da Antonio Caccianiga.

Un decennio dopo il suo penultimo intervento, Cabianca ritorna sulle pagine delle *Gemme* con il commento ad *Una veglia a casa del Tintoretto* (anno XII), quadro di Cosroe Dusi che raffigura, in un aristocratico interno storico, un convegno ideale degli artisti veneziani viventi nella seconda metà del Cinquecento. Il confronto che

¹⁹¹ *Gemme*, a. III, 1847, p. 37.

¹⁹² *Gemme*, a. IV, 1848, p. 27.

Cabianca fa tra i moderni raduni di celebrità, documentati da giornali e fotografie, e questa suggestiva riunione del passato, scoperta su vecchi dipinti e manoscritti, si risolve a favore di quest’ultima, capace com’è di suscitare entusiasmo e nostalgia in un presente freddo e prosaico. In questo caso, le parole di Cabianca non fanno altro che ribadire il senso di smarrimento provato da molti scrittori di fronte ai rapidi mutamenti del mondo moderno.

3.2 La seconda fase delle “Gemme” (1852-61)

Cominciata nel 1852, dopo la pausa rivoluzionaria, e proseguita per dieci anni fino al 1861, la seconda fase delle *Gemme* ha perso ormai quello slancio e quella carica innovativa che caratterizzava le prime quattro annualità. Sotto la guida di Antonio Zoncada, gli interventi dei collaboratori tendono ad uniformarsi in un tono moderato, attento a non suscitare critiche da parte delle autorità. Sulle pagine della strenna aumentano i contributi anonimi (più di un terzo nel quinto numero), segno eloquente della diffidenza che la pubblicazione doveva ancora suscitare per i suoi trascorsi. In questa seconda fase, si può dire che la continuità del periodico dipenda più dagli artisti che dai letterati, in quanto la compagine di pittori e scultori ha risentito meno dei drammi del 1848¹⁹³. Con l’esclusione di interventi sporadici, nelle ultime *Gemme* non rimane un solo letterato che abbia ottenuto una grande notorietà. Per quanto Michele Macchi, Carlo Caimi, Giuseppe Mongeri, Federico Odorici e i fratelli Gatta rappresentino degnamente buona parte dell’intelligenza italiana che orbitava intorno al mondo delle esposizioni e del mercato artistico, la loro fama non ha superato la barriera del tempo.

Nella prima uscita del periodico dopo la ripresa, un compito simile a quello che era stato di Tenca nel 1845, cioè l’illustrazione delle opere di scultura presenti nel volume, spetta ad Agostino Antonio Grubissich. Nel 1852, lo scrittore commenta i pezzi che

¹⁹³ A questo proposito, vale un paradossale aforisma di Giuseppe Molteni: «La pittura non ha colore!». Cfr. R. Barbiera, *Verso l’ideale*, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1995, p. 76.

segnano un momento involutivo proprio nel campo che aveva visto le maggiori novità nel quarto decennio del secolo. La differenza di vedute con Tenca è più che mai evidente, volendo Grubissich lodare simili lavori. Nello straripante Achille della [*Morte di Pantasilea*](#), nudo epico per eccellenza, scolpito da Innocenzo Fraccaroli in un gruppo dove il resto si fa piccino, lo scrittore difende tardivamente l'ideale neoclassico, estraneo alla realtà e prevedibilmente bersagliato dalle disapprovazioni del pubblico. Il confronto critico si fa più diretto quando Grubissich presenta un [*Abele morente*](#) di Pasquale Miglioretti, che deve inevitabilmente fare i conti con la redazione di Duprè, a suo tempo commentata da Tenca. La posa scolpita da Miglioretti ha poco a che vedere con quella immaginata da Duprè, e Grubissich non può fare a meno di notare, pur apprezzando il risultato globale, quel «serpeggiare» e quel «contorcimento», a mezza via tra ginnastica e languore, che rispediscono il secondo *Abele* indietro di quasi un secolo. Oltre alla fascinosa *Bagnante* di Hayez, nella settima annualità delle *Gemme*, Grubissich loda un'altra opera di gusto conservatore, [*La Speranza*](#) di Giovanni Emanuelli, figura di donna che, nella sua bellezza di genio, ripropone la forma ultraraffinata delle allegorie canoviane.

Nella seconda fase delle *Gemme*, la scultura esprime una più calda, modesta sensualità con [*La contemplante*](#) di Carlo Romano (anno VI), commentata da Carlo Caimi, e la [*Sposa dei sacri cantici*](#) di Gaetano Motelli (anno IX). Nell'ottava annualità, Caimi esprime un giudizio positivo sulla statua di [*Socrate*](#) scolpita da Pietro Magni, che, su un alto piedistallo e in una posa ieratica, raffigura impietosamente il filosofo nella sua bruttezza e caparbia risolutezza. I successivi interventi di Caimi, divisi tra paesaggio, genere, e storia, acquistano particolare intensità ed entusiasmo quando riguardano i dipinti di Giuseppe Bertini tratti da celebri opere teatrali: la [*Parisina*](#) di Lord Byron (anno IX), musicata da Donizetti nel 1833, e [*Ofelia*](#) (anno XI). Nel commentare queste opere, sicuramente apprezzate dai traduttori italiani dei rispettivi testi inglesi, Andrea Maffei e Giulio Carcano, Caimi loda la capacità del pittore di rendere le espressioni di personaggi tanto inquieti e controversi.

Il letterato che spicca per maggiore razionalità e coerenza dal settimo volume delle *Gemme* in poi, data anche la sua decisa presa di posizione a favore del tipo librario delle strenne per cui scrive, è Michele Macchi, illustratore di ben sei opere di genere. Nelle sue recensioni, lo scrittore evita sentimentalismi eccessivi per lasciare spazio a considerazioni utili e concrete. Attraverso il commento di Macchi, i valori civili e morali del realismo sono finalmente affermati sulla via dell’affrancamento dall’aneddoto, dal falso pietismo e dal gusto del grottesco, in pieno accordo con la tendenza della novella popolare ad evolversi nel romanzo verista. Particolarmente significativa di questo passaggio è la cauta considerazione che lo scrittore fa al termine del commento al quadro [*Al cader delle foglie*](#) (anno XII): «onde ne pare che trattata a questo modo la pittura di genere sia anche più efficace della pittura storica»¹⁹⁴. Mentre la pittura di realtà degli Induno compare con frequenza sempre maggiore sulle *Gemme*, altre donne “vere”, come la moribonda di questo quadro, succedono alle sacre figure materne di Maria, Eva e Agar in opere dal realismo profondamente “affettivo” come [*Una madre*](#) (anno VIII), [*L’ultima moneta*](#) (anno X) e [*La materna rassegnazione*](#) (anno XI), tutte attribuite a Domenico, che dei due fratelli sembra il più sensibile all’argomento. Il confronto tra l’archetipo delle donne bibliche e le reali problematiche di infanzia e maternità si risolve sinteticamente nell’incontro tra una giovane madre e un’educatrice religiosa nel quadro [*Carità e sacrificio*](#) di Guglielmo Stella (anno XII).

L’unica recensione firmata sulle *Gemme* da una donna, Luigia Piola, è abbinata alla riproduzione del [*Maestro del villaggio*](#) di Girolamo Induno (anno IX), dove l’ambientazione di genere serve da scenario alla consueta lezione morale. Nella figura del vecchio insegnante, iroso e demotivato, la Piola, con acutezza e umorismo, identifica gli enormi problemi dell’istruzione popolare dell’epoca, invocando l’amorevole impegno dei dotti per combattere l’ignoranza delle masse ed elevare le basi della società.

¹⁹⁴ *Gemme*, a. XII, 1859, p. 29.

3.3 L'estetica nei saggi di Antonio Zoncada

I dieci discorsi di estetica di Zoncada sulle *Gemme*, stampati come introduzione delle uscite nel periodo 1852-61, rappresentano un interessante tentativo di organizzare in lingua italiana una materia già assai sviluppata dai filosofi stranieri, e una premessa scientificamente valida al tanto contestato "pacco d'intagli" per il Capodanno degli amatori. Più che la figura dell'esteta puro, infatti, nell'Italia del tempo era diffusa quella del conoscitore, impegnato soprattutto in questioni antiquarie e attributive, dalle cime di Morelli e di Cavalcaselle al fondo dei praticoni e dei rigattieri. Cercando il discorso filosofico di ampio respiro, nelle dieci puntate a sua disposizione, Zoncada fa uno sforzo concreto per spiegare, su basi scientifiche, le origini, gli scopi e le modalità conoscitive dell'arte. Il primo discorso, *Dell'arte in Italia*, fornisce un inquadramento generale dei periodi storici e degli artisti più grandi, chiarendo le origini dei principali movimenti contemporanei che traggono ispirazione dal passato. Per Zoncada, l'arte, considerata un semplice ornamento negli altri paesi d'Europa, in Italia assunse un significato più elevato quando Roma ereditò il primato artistico dell'antica Grecia. A questo primo posto, conquistato nell'antichità e mai più perduto, si deve l'intramontabile fortuna delle forme classiche. D'altra parte, dopo la barbarie del primo Medioevo, ai tempi di massima potenza dei comuni si hanno i primi accenni alla rinascita di pittura e scultura. Con Giotto e Cimabue si ha l'arte della civiltà cristiana, che nel Quattrocento raggiunge la sua età dell'oro, in quanto le arti, allora, traducevano in immagini ciò che tutti sentivano, pensavano, credevano. Da questo traguardo, ispiratore della corrente purista, rimanevano da compiere il superamento della rigidità gotica, retaggio dei barbari, e l'eccessivo abbandono del naturalismo, segno di mancanza di moralità e disciplina. In questi momenti felici del passato, secondo Zoncada, l'arte manca di conoscenze positiviste e di consapevolezza storica, ma non considera mai, come accade nelle aste e nelle esposizioni moderne, la suppellettile superiore agli ideali dell'insegnamento e dell'affetto. Dopo il grande splendore del primo Rinascimento, viene la decaden-

za dei secoli successivi, fatta di involuzione nei modelli antichi, di sterili imitazioni e di temi immorali. Ma se ricchi, letterati, filosofi e artisti erano ritornati pagani nell'animo, il popolo rimaneva profondamente cristiano. A questo punto, Zoncada elenca i caratteri e gli stili dei principali artisti italiani tra Quattrocento e Cinquecento, interrompendo la serie con una candida dichiarazione del suo ruolo di filosofo, piuttosto che di antiquario, in un simile discorso: «Non è nostra mente passare a rassegna i grandi pittori delle diverse scuole italiane, che non sembrasse tessiamo una storia anziché un ragionamento». Per il professore lombardo, il motivo principale della decadenza dell'arte in età moderna è un netto spostamento dell'equilibrio nel rapporto tra ideale e forma verso quest'ultima: «Forza che quando l'arte fa uno scopo principale e quasi unico del raggiungimento della perfezione materiale, della bellezza corporea, non appoggiandosi a principii forti e generosi, si venga presto corrompendo». Zoncada critica Bernini, troppo ambizioso, anche se straordinario per fantasia e talento, e critica in generale il Barocco, con le sue esagerazioni, «le metafore più strane, le antitesi più spiccate, i concetti più lambiccati», come controparte delle bacchettate dei Gesuiti. Anche lo stile pomposo e solenne dei neoclassicisti francesi viene criticato da Zoncada, e neppure il grande Canova può restituire alla forma greca l'originale bellezza che le apparteneva nell'antichità. Nei più autorevoli artisti del suo tempo, Finelli, Bartolini, Tenerani, Hayez e Appiani, il critico vede soprattutto dei coscienti imitatori della natura, capaci di cogliere in essa la fusione tra spirito e materia. Al termine del suo discorso, l'influenza dell'idealismo platonico si fa sentire con prepotenza: «Un oggetto non è bello perché mi piace, ma perché è bello in sé», dice Zoncada, «tale che corrisponde a quell'idea superiore ad ogni bellezza relativa che esiste nel mondo e che Platone chiamò l'idea del Bello»¹⁹⁵. Simili affermazioni portano rapidamente il critico sulle posizioni di partenza dei filosofi tedeschi, per cui desiderio ed emozione non sono l'essenza della bellezza, ma una sua conseguenza. Zoncada conclude con un accenno alla necessità di stendere una nuova storia dell'arte

¹⁹⁵ *Gemme*, a. V, 1852, introduzione.

comprendente un'ampia parte teorica, opinione condivisa da Tenca, da Selvatico e da molti letterati che si erano formati sulle opere ormai superate di Lanzi e Cicognara.

Nell'introduzione successiva, *Della filosofia dell'arte*, il discorso si svolge in una dimensione speculativa estesa e complessa, dove Zoncada cerca di definire una teoria in grado di influenzare il fare degli artisti in armonia con la loro disposizione naturale. Partendo da una definizione di base dell'arte, «industria umana che mediante certi mezzi tende ad un determinato effetto colla coscienza del suo operare», Zoncada fa una descrizione degli elementi dell'atto artistico, che dall'invenzione creativa si articola attraverso la combinazione di idea ordinatrice, agenti materiali e volontà di effetto: mentre il concetto all'origine è unico, i mezzi espressivi cambiano a seconda della tecnica e dello stile. La scissione tra poesia e pittura di fronte ad un unico concetto, a questo punto, richiama le intuizioni di Lessing, e conferma la dualità dell'idealismo romantico. Nel trattare la questione della scelta del soggetto e dell'uso appropriato dei simboli, Zoncada esorta pittori e scultori a fondarsi soprattutto sulla realtà, unica garante delle tre fasi per cui l'arte si manifesta:

E valga il vero, l'artista ha bisogno di idee chiare e precise, non di molteplici argomenti per aprire il campo a nuove discussioni con gli eruditi, egli che deve sempre lavorare sul certo o su quello che per certo dall'universale è tenuto, non sul controverso e sul dubbio impotente come ad ispirare l'artista, così a commuovere i risguardanti¹⁹⁶.

Nelle *Dottrine pittoriche di Leonardo da Vinci*, premessa alla settima annualità delle *Gemme*, Zoncada tratta con rigore filologico il mito dell'artista, riassumendo il suo celebre *Trattato della pittura*. Partendo dalla constatazione della profonda influenza esercitata da Leonardo sui più importanti pittori milanesi a cavallo tra il quindicesimo e il sedicesimo secolo, ampiamente documentata dalle opere di Luini, D'Oggiono, Lomazzo, fino alle diligenti copie seicentesche del

¹⁹⁶ *Gemme*, a. VI, 1853, introduzione.

Vespino, Zoncada fa un'accurata analisi delle tecniche del maestro, formulando alcune ipotesi assai vicine alle teorie attuali, che vedono nelle sperimentazioni del genio fiorentino uno dei punti d'origine dell'arte moderna in Europa.

Nelle quattro puntate successive (anni VIII-XI), Zoncada illustra alcuni termini fondamentali della dialettica estetica ottocentesca, tanto usati dai critici esperti quanto abusati dai dilettanti fanfaroni: *Del bello ideale*, *Del sublime*, *Della grazia*, *Del ridicolo nell'arte*. Le spiegazioni si basano sul pensiero dei più famosi letterati illuministi e romantici, scrupolosamente adattato alla realtà culturale italiana. Per questo, Zoncada confronta le proprie opinioni con quelle di autori classici come Plinio e Lucrezio, con i testi della *Commedia*, o con le tesi di illustri contemporanei come Selvatico e Gioberti¹⁹⁷.

Le ultime tre introduzioni (anni XII-XIV) sono dedicate alla trattazione *Dell'ideale storico nell'arte e nelle forme corrispondenti*. Qui, nell'ambito di un esteso e specifico discorso storico, Zoncada fa una profonda indagine fenomenologica sulle premesse dell'estetica di Hegel. La prima parte si apre con una definizione di ideale storico:

Se l'arte non è che la manifestazione estrinseca delle idee e degli affetti dell'umanità nel suo storico svolgimento, chiaro è ch'ella per ogni età, per ogni popolo che vanti una coltura qualunque deve avere un particolare ideale colla sua forma corrispondente. Questo ideale non può quindi campeggiare che nella storia compiuta, come quello che risulta dal complesso delle tendenze e attitudini di un'età e di un popolo attuate ne' suoi principali avvenimenti¹⁹⁸.

L'ideale storico, quindi, è l'espressione di un vero globale, non parziale, anche se molteplice nelle sue manifestazioni, ed esprime il «concetto supremo dei fatti compiuti che sono del dominio della storia». Dalle sue immagini dipende la rappresentazione del carattere

¹⁹⁷ A Francesco Gioberti, autore del trattato *Del Bello* (Firenze, 1845), Zoncada riconosce profondità e acutezza nel trattare l'argomento, anche se rileva confusione e oscurità in alcuni concetti.

¹⁹⁸ *Gemme*, a. XII, 1859, introduzione.

di un'epoca, di una nazione, di una cultura. È quasi impossibile precisare l'ideale storico del tempo in cui si vive, poiché deriva non dai singoli episodi, ma dal «complesso dei fatti che ne costituiscono la storia», da qui l'importanza di una dimensione diacronica: l'osservazione dei fatti storici deve avvenire da lontano, come per una battaglia, una montagna, una massa d'aria. «Parrà strano a dirsi», sostiene l'autore, «pur è così, del presente conosciamo meglio i particolari, del passato l'insieme». Nelle tradizioni, nelle testimonianze e nei monumenti, «ognuno che abbia ingegno si può creare un ideale suo proprio». Questo, però, può accadere solo in una società nel pieno della sua civiltà, non quando l'uscita dalla barbarie si impone come unica aspirazione.

Nell'ideale storico dell'arte concorrono tre elementi inseparabili: i tempi, la nazione, l'individuo. I primi due plasmano l'uomo, ma in certi uomini c'è una volontà così forte che valica le barriere delle sue premesse. È così che il genio domina la massa che asseconda il suo ambiente: l'artista deve dunque conoscere l'evoluzione storica delle civiltà. Le conseguenze dell'incoscienza storica sono evidenti nell'opera dei pittori medievali, che rappresentavano gli antichi Greci e Romani come loro contemporanei. Se queste rappresentazioni sembravano corrette al popolo, che non sospettava che nel passato si potesse vivere con usi e abiti diversi, il moderno artista, consapevole della storia, deve ripudiare queste immagini come violazione di una verità oggettiva. Simili anacronismi, di cui il popolo incolto è facilmente vittima, compaiono anche nel teatro di Racine, Metastasio e Alfieri, dove costumi e comportamenti non sono consoni alle rispettive epoche. In contrasto con una tendenza assai diffusa al giorno d'oggi, Zoncada, in un eccesso di zelo storico, condanna l'attualizzazione delle cose antiche per riscuotere maggior successo.

Se la verità storica aiuta la comprensione, e qui scatta l'appiglio alla poetica degli affetti, facilita anche l'espressione di sentimenti autentici e condivisibili dagli appartenenti alla stessa sfera culturale. Qui, Zoncada sostiene ancora che, oltre all'ideale particolare, comprensivo del pensiero e della vita morale di un popolo, esiste un ideale universale, «fondato sulle immutabili passioni umane, sugli

indeclinabili bisogni della nostra natura», e inalienabile come quest'ultima. Quando nell'opera d'arte si confrontano due età diverse «abbiamo per così dire a fronte due uomini parlanti diversa favella, ma uomini che vorrebbero comunicarsi reciprocamente le loro idee»: occorre un terzo che faccia da interprete, «l'ideale eterno e universale dell'umanità, ideale che tutto in sé contiene il segreto del passato e dell'avvenire, perché il passato nacque da lui, da lui è per nascere l'avvenire». Ora bisogna dire che Zoncada, preoccupato com'è di mantenere un contegno filosofico e di evitare un riferimento religioso troppo convenzionale, si esalta al punto da utilizzare espressioni quali «pensiero vivente dell'umanità» e «misterioso alfa ed omega che inizia e chiude tutti i suoni di che l'umana voce è capace». Ma giova, a questo punto, sentirgli dire che l'artista può trovare in sé stesso perlomeno l'ideale umano, e che le forme precise di una civiltà che ha compiuto il suo corso si possono trovare esclusivamente con metodo scientifico.

Per quanto riguarda il singolo prodotto di una cultura, ci sono due verità fondamentali in un'opera d'arte: verità nel soggetto (riscontro nella mente del creatore) e verità nell'oggetto (esterno all'opera, referente passato o presente che le corrisponde). La verità referenziale, tuttavia, va selezionata: Zoncada, ad esempio, contesta la pittura di genere, sostenendo che bisogna «tenere cara l'intima essenza, lo spirito» delle cose. È inutile, secondo il critico, l'eccessiva minuzia dei tedeschi (definiti «gente dei Lessing, degli Schiller, dei Goethe») nel rendere i particolari a scapito dell'idea: «L'arte è perduta dove il vanto dell'artista e del poeta si riduce quando alla gelida precisione dell'annalista, quando al processo dell'anatomico». Zoncada, giunto all'ennesima pagina di una tiritera piuttosto complessa, non può fare a meno di convalidare un paio di luoghi comuni risalenti al Seicento. Se la realtà priva dell'ideale va censurata, però, qualsiasi codificazione arbitraria è assolutamente da evitare. Zoncada, infatti, come Hegel, crede in una fruizione dell'arte su larga scala, dove un intero popolo, non il singolo arbitro, è destinatario dell'opera.

Il discorso, poi, prosegue con la celebre distinzione hegeliana tra le tre forme principali d'arte, simbolica, classica e romantica, le cui

apparizioni nel corso della storia si risolvono in un univoco progresso di maturazione. Nei volumi successivi, Zoncada prende in esame le varie espressioni dell'arte nel tempo sulla base delle premesse metodologiche appena esposte. La narrazione *Dell'ideale storico nell'arte e nelle forme corrispondenti*, però, subisce un'interruzione forzata agli inizi del sedicesimo secolo, nonostante l'intenzione, dichiarata dallo stesso Zoncada, di volere concludere il proprio discorso in una successiva annualità delle *Gemme* (sarebbe stata la quindicesima), di fatto mai pubblicata.

Appendice: documenti d'archivio

Relazione dell'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti (1833)

Relazione degli incaricati dell'I.R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti intorno alla manifattura di Paolo Ripamonti Carpano (Archivio di Stato di Milano, Commercio P. M., cart. 353, manoscritto).

All'Imperiale Regio Istituto di Scienze, Lettere, ed Arti.

Con lettera del giorno 18 maggio anno corrente ed in seguito con rescritto del giorno 26 giugno successivo venne ingiunto ai sottoscritti d'accertarsi dell'esame di tre manifatture attivate dal sig. Paolo Ripamonti Carpano nel suo stabilimento situato nella Galleria De' Cristoforis e di riferire sopra di esse per corrispondere e soddisfare al superiore eccitamento.

Riunitisi a tale effetto procedettero alla visita locale in diversi giorni dello stesso giugno e rilevarono in proposito quanto segue.

Consistere la prima manifattura nella legatura in lusso di libri, e principalmente di maggior spaccio annuale, quali sono i libriccini di devozione e gli almanacchi, oltre la costruzione di elegantissime cartelline per album.

La seconda poi portare la fabbricazione di ostie ad uso di lettera tanto delle semplici comuni formate con pasta diversamente colorata, quanto delle altre eleganti, da non molto poste in uso, fatte di carta rasata con superficiale intonacatura da una parte di materia glutinosa facilmente resa molle, e quindi colla precisione attaccabili ed atte a formare egualmente suggello di lettere.

La terza versare sulla formazione della ceralacca nelle varie sorta di fina e ordinaria, di rossa e di vari colori, di marmorata e ondata, di profumata, di stampata e senza stampa.

Quanto alla legatura in lusso hanno riconosciuto essere ben ordinata la di lui officina, ed attivata la mano d'opera al fine di ottenere il massimo e miglior risultato con risparmio di tempo e di

fatica. A questo uopo con rilevante spesa si è fornito degli opportuni pressori, e di non pochi stampi in ottone di ottimo gusto, il cui numero va tuttora aumentando onde servire alla ricercata varietà in questo genere di articoli. Avendo poi per ciascuna successiva operazione destinato un singolo costante individuo, è incredibile la velocità raggiunta nel complesso delle operazioni con finitezza di lavoro, al cui ultimo abbellimento fa concorrere anche la mano di valenti miniatori. Non ostante che molte di queste legature siano dorate e con profusione, pare coll'aver abbreviato l'impiego del tempo e col vantaggio di poter porre in opera anche le carte e le pelli di non prima qualità e quelle anche non esenti da qualche magagna, atteso il ricoprimento e la risentita pressione cui le sottopone, è in istato di riversarle nel commercio ad un discretissimo prezzo, come si può rilevare dal qui unito suo manifesto in confronto de' prezzi richiesti dagli altri negozianti. Scendendo nella seconda manifattura è noto che primamente dalla Francia e indi da Venezia ci proveniva non sia guari il secondo accennato assortimento di ostie eleganti per lettere. L'esponente Ripamonti Carpano avendo ideato di non lasciar priva questa nostra capitale di siffatta fabbricazione, ha colla sua propria sagacità e perspicacia soddisfatte le continue ricerche con non meno di dieci varietà di tali obbiadini paragonabili a quelle di Francia sì dorati che inargentati, con miniature e figure, ed a fiori con lettere iniziali e co' giorni della settimana sì in rilievo che stampati, ed anche in tal genere di lavoro ha ottenuto di ribassare i prezzi di quasi la metà pel ben inteso processo di fabbricazione.

Riguardo infine alla terza manifattura, quantunque siasi già da qualche tempo presso di noi esistere la fabbricazione della ceralacca, di che ne fanno testimonianza i premi accordati ai sig.ri Urto e Pavesi negli anni 1824 e 1830, pure i delegati all'esame delle manipolazioni e fattura di quella del sig. Ripamonti, già edotti di quanto praticasi dai sullodati artefici, hanno riconosciuto l'intelligenza e l'abilità dell'esponente per averne migliorate le ricette e resa spedita la fabbricazione sia con più ben intesi strumenti per quella di stampo, come per risparmio di operazioni nell'altra, motivi per cui si trovò in grado di ribassarne i prezzi.

Dai premessi fatti ottenuti nelle visite in luogo emerge chiaramente che il sig. Paolo Ripamonti Carpano:

1. ha reso le legature di lusso de’ libri più comuni e pei quali richiedegli una tal foggia di legatura, mercé i suoi spediti processi ad un prezzo assai moderato;
2. che colla fabbricazione delle ostie eleganti diversamente stampate ed in rilievo viene ad escludere le straniere massime con la modicità del prezzo;
3. che versa in commercio ceralacca che per la bontà e la discretezza del prezzo può dirsi superiore ad ogni altra fabbricata in paese.

Commendevoli pertanto sono le suddette migliorate manifatture, e meritevole d’incoraggiamento è di conseguenza l’occupazione del sig. Paolo Ripamonti Carpano, che a suo vantaggio è vero, ma ben anche a utilità dello stato ad esclusione di manifatture estere ha diretti i suoi capitali e gli sforzi del suo ingegno.

Milano, 28 giugno 1833

Sottoscritti: Paganini, Parea, Carlini

Letto e approvato nella radunanza del dì 4 luglio 1833.

Memoria di Carlo d’Arco sulle “Gemme” (1845)

C. d’Arco, Delle Gemme d’arti italiane pubblicato in Milano al 1844 dal sig. Paolo Ripamonti Carpano e di alcuni pensieri sullo stato presente delle arti che ne conseguirono. Memoria terza, *Mantova, Negretti, 1845, pp. 7-14.*

All’anno 1843 in una delle antecedenti nostre memorie ci augurammo di veder pubblicati nelle diverse province d’Italia alcuni libri, che fatti però con maggiore scelta e giudizio, imitassero gli *Album* composti dal signor Canadelli, sperando così di ottenere più che in abbozzo l’istoria delle arti moderne sentitamente descritta. Che se ad un tal voto non corrisposero finora né quelli che vivono in altre città

di questa nostra patria comune, né il Canadelli col dare un assetto più acconcio agli *Album* di poi pubblicati, bene godevaci l'animo però d'intendere che nella stessa ricca Milano si era accinto in quest'anno a sussidiare la nobile impresa il signor Paolo Ripamonti Carpano, promettendone anzi un ricco dono di *Gemme*. E perché molte lodi anticiparono questo promesso lavoro, e perché lodarlo noi stessi precedentemente lo udimmo da persona sapiente e studiosa dell'arti; così ributtando qualunque forse contraria nostra opinione crediamo che questo libro, che ora n'è uscito alla luce, tenere si debba giusti gli altrui reputati giudizi ed ottimamente composto e capace a dimostrare lo stato presente delle nostre arti Lombarde. Ché anzi guardando agli entro allogativi bellissimi intagli delle diverse produzioni dell'arti, da cui ci è dato di argomentarne il valor degli artefici nello inventare e comporre, ed a quelle illustrazioni eleganti che vi si arrogano, dalle quali intendiamo a qual modo i diversi scrittori sono soliti adesso di giudicar delle arti, non a torto pensammo dovervisi accogliere un senso di molto grave interesse. Col trascegliere infatti codeste *Gemme d'arti italiane*, ottimamente, ci pare, che il signor Ripamonti Carpano intendesse di confermare colla pratica questa sentenza del marchese Selvatico (parlando, nella "Rivista Europea", della pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844): «In Italia ove le molte e forse più che altrove fiorenti sue città son quasi microcosmi che vivono vita interamente municipale; in Italia ove il popolo non farnetica in partiti, l'arte non ha, né può avere decise tendenze. Si aggiunga che essendo per le anzidette ragioni rari i pubblici monumenti, l'arte non può mirare ad altro scopo che ad appagare le spesso annoiate voglie del ricco, appunto perché il ricco solo può pagarla e incoraggiarla. Quindi tante negli artisti le direzioni, quanti i capricci che germinano, rampollano, giganteggiano nella mutabile mente del dovizioso: quindi nessuna cura di riprodurre quegli affetti che il popolo allettando, lo avviano a virtù». E noi perciò conformandoci al nobile pensiero del novello editore, non altrimenti che a quel medesimo fine indirizzare vogliamo questo breve discorso.

In questo libro, intitolato le *Gemme d'arti italiane*, si contengono adunque *ventisei* incisioni, delle quali *quattro* riproducono sculture,

le altre tutti dipinti. Di questi dipinti *cinque* rappresentano vedute o paesi, *dieci*, soggetti di svariato argomento, e *sette*, alcuni fatti d'istoria. Delle prime pitture non facciamo parola, siccome il merito loro precipuamente consiste nel ritrarne con verità la natura a mezzo d'artificiosi colori. E neppure delle seconde perché sono, o ritratti (tavola V), od episodi, vale a dire certi brani d'istorie mozzate, a bella posta trascelti a trattare da chi non ama impicciarsi in studi gravi e severi (tavole IV e XXIII), oppure pitture dette *di genere*, le quali, se rispettando la opinione del marchese Selvatico, affermiamo che meritano lode; non perciò come lui giudichiamo che guardando alla apertura di una nuova osteria (tavola II) dipinta dal Bosa, possano i cittadini d'Italia sentirsi battere «il cuore e pensar seriamente alle sciagure de' nostri fratelli»; né che queste ed altre simili rappresentanze valere possano acconciamente «a mettere innanzi agli uomini del secolo decimonono i nostri vizi e farcene vergognare, od indicarci quelle interne ed occulte virtù che gioverebbe mettere in luce»; od infine sono lavori per la natura loro mancanti di senso così che se non ce lo avessero detto gli illustratori, impossibile sarebbe stato d'intendere il significato di quegli intagli posti alle tavole VIII, XI, XII e XVIII. E più chiara di manifesta la sagace intenzione del signor Ripamonti Carpano del voler dimostrare il verissimo stato e molto rimesso dell'arti moderne, dell'averci offerto per *Gemme* ben oltre a metà di produzioni incapaci ad ispirare nel popolo né uno spirituale pensiero, né un desiderio nobile ed efficace, né a muovere gli affetti o le inclinazioni morali, e le quali anzi intese vieppiù a corrompere colla esposizione della *Bagnatrice* e del *Saluto al mattino*, dove fuor che lasciava null'altro senso si accoglie. E meditatamente a tal fine ne riferiva eziandio le lodi mercatesi dagli artefici Hayez e Sala col colorire questi due dipinti, affinché ognuno intendesse in quanto pregio si tenga oggidì la materia, e come gratamente si guardi a codesti frivoli argomenti che solleticano e muovono a nuove voglie e impudiche.

Quindi alla tavola prima ha posta una incisione lodevole del quadro di Hayez figurante l'incontro di Giacobbe con Esaù, da cui chiaro apparisce che il dipintore non seppe ispirarsi al tanto affetto

che in sé racchiude quel tema, e che di questo racconto, come di qualunque altro che stato gli profferto, aveva avuta intenzione a valersene solo per isfoggiare lo «stupendo magistero del suo pennello». Pel compor manierato, per l'ammasso di putti e di donne che indifferenti si mostrano dintorno ad un adiposo cammello, e per lo «strano modo con cui Giacobbe si abbraccia al fratello, modo che più della effusione dell'affetto sveglia l'idea d'un deliquio o d'una caduta impedita da un pietoso vicino» (Selvatico), non solamente, ci pare «essere non degna quest'opera di quel valente», ma indegna eziandio di qualunque pittore Italiano che si accinga a trattare un religioso soggetto. E sinceramente eziandio ne duole che per questi gravi difetti sia impedito a quella tela dell'Hayez «di far popolare quest'arte presentando» degnamente «alle menti schiette e vive del popolo quella storia meravigliosa ed eterna che a tutti fu data e nella quale sono scritti i destini della umanità», come avvertiva l'illustratore del quadro. Della pittura del Servi riprodotta alla tavola terza, seguitando il consiglio del cavaliere Maffei, debito è a tacerne perché racchiude in sé stessa la trista intenzione di sfregiare la fama di un grande col rivelarne un errore che più volentieri si avrebbe dovuto coprire siccome manifestato arrecar non poteva beneficio ad alcuno.

Ora perché molto importa a conoscere il modo col quale oggi si va meditando sopra le arti, ci sia permesso raccomandare ai lettori di por mente alla illustrazione della tavola IV, nella quale il signor Agostino Sagredo intese ad enumerare le varie «sette che pugnano sui campi dell'arte in Italia». Ché certamente per sette speriamo ch'egli intendesse la opinione diversa di alcuni bastando a dir vero queste medesime *Gemme d'arti italiane* ad assolvere da tanta accusa gli artefici nostri, i quali dimostrano essere per loro natura disposti a parteggiare soltanto pei capricci e le voglie dei committenti. Quindi ottimamente conchiude il Sagredo «stare l'arte nel cuore dell'artista»; però dubitiamo che fosse ben applicata al dipinto di Natale Schiavoni, dove imitando il Guercino, teatralmente sono espressi i tenerissimi affetti di madre col ceffo irato di donna, e vi è atteggiato un ignudo soldato così che veduto di fronte bene ne rilevino tutte le

membra del torso, ma che in tale postura non avrebbe potuto ferire il fanciullo.

Per non incorrere la taccia di troppo severi censori, ora intendiamo a valerci dei reputati giudizi che sopra le altre pitture d'istoria prima di noi ne ha dati il marchese Selvatico. Ripetiamo dunque «esser un pezzo che non ci avviene di vedere l'arte bistrattata a tal grado», come nel martirio di san Sebastiano dipinto dal Poggi. E se, come scrisse il Sartorio, «alla scuola cristiana anche il Poggi ha dovuto attingere il concetto di questa pala», però è a credersi che non essendo ispirato il suo cuore da fiamma capace di affetto saputo non abbia «cercare il tipo della bellezza nel cielo». Per quante lodi ne abbia date il signor Locatelli al quadro rappresentate Nabucodonosor che ordina la strage degli Israeliti «tralasciemo», noi pure come il Selvatico, «di fermar l'attenzione sopra questo lavoro», in cui chiaramente appaiono gl'indizi peggiori della corruzione dell'arte. Ed ancora «di avvoltolarsi nella negra belletta dell'amanierato» mostrò il Podesti in quella Nostra Donna col Putto da cui non ne traspare alcun senso di devozione religiosa, e vi è figurato sopra un ammasso importuno di panni Gesù che col volger del corpo, e col trarne ignobilmente le gambe e le braccia verso Maria, pare che improvvisamente si risovvenghi allora di affetto alla madre, la quale, forse sorpresa, senza far motto lo accoglie. Intorno alla morte di Marco Bozzari rimettiamo giudizio a coloro che vivono in Grecia del come il Lipparini sapesse servire al soggetto ed al carattere proprio di questa nazione. Del resto ci pare, avere pensato il Conconi, nella rappresentazione di Rinaldo ed Armida, a rivelarne il carattere molle dell'età in cui noi viviamo sia colla laida postura di Armida, sia collo "sdolcinato" Rinaldo, il quale «se fosse veramente il tipo dell'eroe che immaginava Torquato Tasso diventerebbe un'accusa alla Gerusalemme più atroce di quelle che le scagliano contro il Salvati e il Lombardelli».

Rimane a dirsi brevissimamente di quattro *Gemme* preziose della nostra scultura, ed a proposito di una di queste accomodata ci pare l'osservazione giudiziosa del signor Tenca (alla illustrazione della tavola XIII) che una Venere, un Bacco, od altre statue di conforme

concetto «possono bensì destare il compiacimento dei sensi per la bellezza delle forme, ma non giungeranno mai a svegliare un palpito di simpatia e d'affetto». Perlocché quel moderno scultore che ne offra oggidì, come il Bisetti, una Venere ignuda, ben chiaramente appalesa, ch'egli si mosse al lavoro per desiderio di mostrare la valenza del suo scalpello, senza curarsi per nulla del vero scopo dell'arte, quello di ricercarne un'espressione morale. Ciò vale ancora a chiarire come dell'arte ei ne ha fatto mestiero, siccome mestiero pur anco ci pare che ne abbia fatto il sig. Manfredini in quel bellissimo gruppo di putti preparato e composto ad arricchire la stanza di un ricco. Laonde e come buona materia noi eziandio lodiamo «quei vispi e cari bambini», e per essere stati cagione al signor Tenca di scriverne una briosa illustrazione e molto gentile. Diversamente diremo di Paolo e della Virginia scolpiti dal Puttinati, perché in quelle non ravvisiamo gli eroi della Grecia o gli attori da scena soliti ad effigiarsi dai volgari scultori per imporre nel marmo la impronta magnifica di non comuni concetti, ma vi riconosciamo propriamente i nostri fratelli. E volentieri perdoniamo alle mende che in questo gruppo notaronvi gli intelligenti, se il nostro cuore è rimasto commosso nel guardare a quella «cara donnina» ed al gentile amatore, i quali con atti tranquilli e naturali tanto bene si muovono a sentimenti concordi di scambievole affetto. Perlocché, come scrisse il signor Tenca parlando di questo lavoro: «Ciascuno che per poco fosse disceso nel fondo del cuore a ridestare tra le sopite memorie qualche remota dolcezza, avrebbe trovato un istante della vita, uno solo forse, ma lieto e soave come quello rappresentato dall'artista; avrebbe ricordato qualche estasi giovanile, qualche vergine sentimento, che le ingrate cure della vita possono aver soffocato, ma che la fantasia si compiace ancora tratto tratto di vagheggiare». Finalmente non potremo che ripetere le degne lodi, le quali da tanti furono date alle forme verissime, all'ottimo insieme, alla sentita espressione e ad altri pregi che splendidamente rifulgono nella statua rappresentate il moribondo Abele, intagliata alla tavola XXII onde «l'arte tallisce prosperosa in Giovanni Duprè». Ma non possiamo perdonare al sig. Carpano di averci data divisa questa gemma dall'altra che figura il Caino, le quali unite ambedue si

allogano presso l'imperatore di Russia, perché a tal modo disgiunta difficile riesce, senza avernelo letto al disotto, d'intendere che quel giovinetto che muore figuri l'innocente figlio di Adamo.

Testi dalla "Gazzetta privilegiata di Milano" (1844-45)

Testi pubblicati in occasione della prima uscita delle Gemme sulla Gazzetta privilegiata di Milano (1844-1845).

Recensione alle Gemme sulla Gazzetta privilegiata di Milano, n. 355, venerdì 20 dicembre 1844, appendice, pp. 1405-1408, continua nel n. 360-361, mercoledì 25 e giovedì 26 dicembre 1844, appendice, pp. 1425-1428.

GEMME D'ARTI ITALIANE, Anno Primo, dedicata al Nobilissimo Signor Duca Antonio Litta, pubblicata dall'I.R. Privilegiata Fabbrica nazionale dal Tip. Editore P. Ripamonti Carpano in Milano nella Galleria De' Cristoforis n. 18, 19, 20; in Venezia sotto le Procuratie Vecchie n. 90 e 91.

Questa moda di sontuosi volumi adorni a splendidi intagli ed a magnifiche legature da regalarsi per capo d'anno (moda venuta, non è ancor due decenni, d'oltralpe) segna quest'oggi co'l libro che ora annunziamo un'era novella nei fasti principalmente dell'arte che inventata dal Finiguerra in Italia, primeggiò in ogni tempo, ma vi tien oggi, si può dire, lo scettro, in virtù dei portenti che uscirono e vanno uscendo dai bulini di Anderloni e di Toschi.

In centosettantadue facciate ventisei intagli (due soli in pietra) e la più parte lavori dei più segnalati discepoli dell'Anderloni, e in essi intagli fedelmente rappresentate le creazioni più belle dell'arte italiana contemporanea e le illustrazioni delle medesime dettate sì in prosa, sì in verso da qual è scrittore più esimio o a Milano o a Venezia; nella prima, un Maffei, un Mauri, un Cabianca, un Carcano, un Fava, un Toccagni, nella seconda un Carrer, un Locatelli, un Sagredo, un Selvatico, e una pompa sfoggiata di tipografici adornamenti, e il nome in fronte di un grande mecenate, il nobilissimo

signor Duca A. Litta Visconti Arese, e una ricchezza tutta orientale di legature accoppiata alla più squisita e pura eleganza di fregi, testimoniano che le divine arti del bello e le sottili esterne industrie che, a conoscerne il pregio, vengono loro in soccorso e i vigorosi ingegni che discutono le ragioni delle prime e le fantasie prepotenti che al colorito spettacolo ne sfogano l'estasi dell'ammirazione col canto, trovano pure fra noi nella parte vitale d'ogni civile consorzio, nella più alta opulenza, compensi e stimoli, la lode desiderabile e il patrocinio efficace. Per arrischiato e per tenero delle glorie italiane, non si potrebbe sottrarre l'editore alla taccia di incauto se nell'assumere impresa di tanto costo, calcolate egli ben non ne avesse le contingenze dell'esito; e l'esito d'imprese sì fatte non può altronde dedursi che dalla più o meno lieta accoglienza che si farà alle medesime delle classi supreme de' facoltosi.

Per discendere a qualche particolare su l'eccellenza di questa *strenna*, toccheremo di volo la pura eleganza de' fregi a oro e colori, che n'attorniano il frontispizio e la lettera dedicatoria; ottima innovazione con l'esempio proposta dalla medesima per isbandire una volta dallo stile ornamentale il superlativo del bizzarro e l'eccesso del ridicolo quale Milizia solea definire il barocco.

S'apre la galleria delle *Gemme* da un quadro a soggetto biblico di Hayez, quadro che, riprodotto magistralmente in intaglio dal sig. Giuseppe Ripamonti Carpano, figura l'incontro di Giacobbe con Esaù. Il sig. Giulio Carcano, più che alle stupende bellezze di quel dipinto, innamorato all'ingenua semplicità del racconto del Genesi, lo ritrasse egli pure in ottave rime con versi spiranti il nativo candore del solo storico che in ragione di tempo e di verità non ha chi lo avanzi. Fa il poeta seguire a suoi versi una nota, ove osserva (p. 11) che i più segnalati dipinti esposti negli ultimi anni alle pubbliche mostre furono quelli *a cui le divine pagine della Bibbia diedero argomento e ispirazione*. Da lato alle prime linee di quella nota ammirasi un fregio a stampa che rappresenta l'odierno gran capo-scuola, il cui nome è già memorato, il degno concittadino di Tintoretto e il rivale di Paolo con nella destra un pennello e la tavolozza nella sinistra in atto di pingere.

Da un quadro ad olio di Eugenio Bosa è copiato il secondo intaglio figurante l'apertura di un'osteria in una di quelle piazze di Venezia che si chiamano campi. Chi voglia conoscere il merito particolare di quel dipinto, ne legga (ben ella n'è degna) l'illustrazione del bravo Selvatico, posposta all'intaglio, diligente lavoro dei signori Viviani e Conti.

Viene appresso altro intaglio del summentovato Ripamonti ed è una copia molto bene eseguita della tela di Servi, rappresentante Napoleone a Bologna di Francia nell'atto d'investire l'ammiraglio Bruix disobbediente al commando dell'imperatore di mettere al largo le navi dell'armata per farle passare in rassegna. Illustratore di quel dipinto e il cav. Maffei che, quasi non pago alla molto assennata illustrazione, aggiunse tradotto in verso sciolto il prezioso frammento che tocca (nel capolavoro di Zedlitz intitolato: *Corone funebri*) le sorti dell'uomo fatale di cui riposano nel sepolcro le superbe

*Ossa che tutta sbigottir la terra
Mentre le governava il suo pensiero*

Salvo Manzoni, *che nel canto più sublime del nostro secolo*, come afferma (e qual giudice più competente?) lo stesso Maffei, *si è levato all'altezza dell'argomento*, nessuno forse ne avanzò il maggiore lirico dell'odierna Germania austriaca, il quale, dopo aver combattuto da valoroso nelle schiere degli eserciti alleati il gigante, ne visitò su l'ali del suo pensiero la tomba dell'esiglio e vi depose una funerea ghirlanda.

Tra perché la *Canzone* di Zedlitz è un de' più nobili lanci del moderno Parnaso tedesco, e perché la versione poetica, fattane dal cav. Maffei, del brano relativo all'esule di S. Elena è il più splendido documento che per noi si conosca dalle difficoltà superate in ordine a stile ed a lingua così che, senz'altri saperlo, più non potrebbe comparativamente distinguersi l'originale dalla versione, stimiamo prezzo dell'opera di recarne non solo una parte, ma di sottoporla eziandio alla minuta ragion della critica, ond'emerga evidente e fuori d'ogni sospetto di preoccupazione la sincerità della nostra lode.

È il Genio de' sepolcri che guida il poeta alla tomba di Napoleone.

[Segue parte della traduzione poetica di Andrea Maffei, *N.d.A.*]

O noi c'inganniamo quanto a' principi moderatori delle versioni metriche da un idioma all'altro, e il cav. Maffei si è pure ingannato con noi nella pratica applicazione ch'egli ne fece, o questi principi son veri, e il cav. Maffei, per essersi conformato, tradusse, nell'apparente sua infedeltà, con sovrana eccellenza.

La metafora, c'è una tacita comparazione, si chiama per la sua maggiore frequenza in confronto alle altre la reina delle figure, e molte di esse: la metonimia, la sineddoche, l'allegoria ecc., altro non sono in realtà che metafore. Queste assumono proporzioni diverse a tenore del gusto diverso delle nazioni. La differente misura della metafora spicca nel suo massimo grado dal riscontrar che altri faccia alla nostra la misura di quelle che furono e son tuttavia adoperate da' popoli d'Oriente.

Toccammo più volte su queste colonne le cause dell'usare che fa la letteratura tedesca, in confronto alla nostra, metafore di proporzioni assai più gigantesche. Un'opera letteraria qualunque diventa classica presso di noi a condizione soltanto che ne' suoi artifizi retorici ella si attemperi al nostro sentimento del Bello. Dunque chi aspiri ad una versione classica d'un classico lavoro tedesco, forz'è che destreggi e si studi principalmente di ridurne le metafore alle proporzioni volute dal senso estetico degli Italiani. Di più, l'Italiani, rigeneratori e maestri della cultura mentale letteraria e scientifica al mondo delle nazioni, si modellarono più che ogni altro popolo al Bello, che attinsero essi dalle opere greche e romane e lo andarono altrui propagando. Ora, quale è il carattere distintivo del Bello antico?

Tutte le scuole storiche, nel loro conciso ma barbaro gergo, rispondono: l'*antropomorfismo* o, per parlare italiano, l'artificio di vestire a umana sembianza, di personeggiare le cose dell'universo materiale e incorporeo, attribuendo loro attitudini umane. Ma,

siccome è detto più sopra, che la metafora è una tacita comparazione, e queste incarnazioni umane della doppia natura sono altrettante metafore, dunque chi voglia non negare la scuola italiana, che è quella d'Omero, di Virgilio, di Dante, dovrà nelle sue versioni poetiche da altre lingue prestare per quanto egli possa, e forma e qualità umane a' traslati del suo originale.

Li esempi che dedurremo in via di confronto dal brano surriferito della versione poetica del cav. Maffei dichiareranno vie meglio la premessa dottrina. (*Sarà continuato*) Menini.

[Interruzione tra i due numeri, *N.d.A.*]

Suona il testo alla lettera: «Calco io qui la terra, dove in polvere risolversi doveva il tuo corruttibile corpo, tu innanzi al quale una volta (chino) al suolo il mondo tremava». E il cav. Maffei:

*Dunque io premo la gleba ove riposo
L'ossa tue ritrovàr? le tue superbe
Ossa che tutta sbigottir la terra,
Mentre le governava il tuo pensiero?*

L'epiteto di superbe, dato dal T. alle ossa, rende con la debita temperanza, richiesta, in punto a metafore, dell'indole estetica degl'Italiani, quella figura per noi troppo sproporzionata di *chino al suolo*. *Superbo* infatti dal greco *υπερ* o dal latino *super*, sopra, come pure dal greco *βαινω*, vado, cammino o dal latino *eo*, esprime l'idea d'un fantasma che va, che cammina, a somiglianza della dea Ate di Omero, su le teste degli uomini per conculcarle. Ora, nel testo sono gli uomini che spontanei s'inchinano per timore dell'eroe; nella versione, mediante l'epiteto di *superbe*, è l'eroe che rende passiva la volontà degli uomini e li costringe a farsi, tremando, sgabello a' piedi di lui. Che se ad altri ancor non piacesse la temperanza italiana del gigantesco traslato originale, gli si potrebbe rispondere, che, quando pure ciò fosse, la minore bellezza dell'italiana metafora sarebbe redenta dall'altro artificio finissimo del traduttore di aver convertita

la volontaria azione dell'inchinarsi, secondo il testo, che fanno gli uomini in azione passiva e costretta da chi incede superbo sopra di loro. Quell'*una volta* dell'originale (cioè che il mondo una volta tremava al cospetto dell'eroe) avverbio che dà al predicato la semplice reazione di tempo, respira, se così possiamo dire, un soffio di vita dantesca nel verso del T.:

Mentre le governava il tuo pensiero.

Forse un po' stemperata in confronto alla concisione efficace del testo: «Nulla ti sopravanzò dello splendore di (tua) grandezza». E il Maffei:

*Dunque un povero lume a te non resta
Dell'immenso splendor che ti diffuse?*

Quell'assoluto e tanto espressivo *nulla* del poeta fa spaziare l'immaginazione di chi legge per tutto l'interminabile campo dell'operosità del guerriero, mentre il povero lume della versione arresta la fantasia a quel misero oggetto al quale fa antitesi l'immenso splendore che un tempo circondava l'eroe.

Questa esuberanza però del T. è a grande usura ricompra dai versi che seguono. Il testo alla lettera: «Ciò che tu hai posseduto fu rapina del tempo, la porpora che ti copriva è disfatta, le corone infrante, lo stesso allora arso dal fulmine». E il Maffei:

*Il tuo trono è sovverso, in brani è l'astro
Che sì tenace t'avvolgeva, distrutte
Le tue cento corone, e fin l'alloro
Dal fulmine sfrondato.*

Sarebbe un'implicita offesa al gusto d'ogni colto lettore il corre-dare di osservazioni comparative così splendidi sciolti.

Ma è necessario che ci richiamiamo a' principi estetici da noi sopra esposti, la specialmente ov'esprime il testo alla lettera: «E

quando l'anima prende il difficile congedo dalla vita per al viaggio di là, allora chi de'tuoi stia presso al letto vuoi tu vedere e guardi intorno intorno! Di tutti a cui desti corone, di tutti loro non ti vedesti apparire, o abbandonato, nessuno, ma lo splendore e l'altezza da te discaduti!».

Quella metafora del prendere congedo dalla vita per il viaggio di là è inelegante ed aerea al gusto italiano. Ben se ne avvide il T., che la ragentili e condensò a sottile artificio d'un contrapposto:

*... L'addio prendevi
Dalla vita mortal su le tremende
Soglie dell'immortale.*

L'epiteto di *difficile* dall'A. applicato a *congedo* e trasposto ed aggiuntolo a *soglie* dal T., che, non ancora contenuto, muto, rabbellendolo nell'arcano *tremende*, il più gentile ed evidente traslato, e la stupenda ragion dell'antitesi procacciano l'aria di originale alla copia. Fors'egli non rese appuntino la delicata idea dell'A. ne' due versi che seguono:

*... e nelle fronti
Che ti stavano intorno invan cercavi
Qualche nota sembianza.*

Note sembianze che lo attorniavano aveva già Napoleone al suo letto di morte, ma non aveva, come esprime il testo, *nessuno de' suoi*. Questa menda, pressoché impercettibile, è tuttavia riparata da quel che vien dopo:

*... ed ah! nessuno
Della turba infedele a cui gittasti
La corona e li scettri allor t'apparve!
Nessuno al raggio del cadente sole
S'accostò agli antichi astri seguaci!*

I due ultimi versi, perché appunto non rendono fedelmente il testo, dimostrano che il T. si attenne con più fedele inerenza alla scuola dell'italiana poesia. Ella insegna principalmente di vestire le cose astratte non solo d'immagini sensibili, ma di personeggiarle e trasformarvi attitudini umane. Ora, i traslati di *splendore e di altezza*, che si leggono nell'originale, oltre ad assumere corpo, acquistano moto in virtù dell'azione, comune a ogni grave, di cader giù. Il T. non solo personeggiò umanamente *lo splendore e l'altezza* del moribondo prigioniero o de' *suo*i già lontani, ma quello paragonò all'essere più sublime della natura, al sole, questi a' pianeti che un tempo gli carolavano intorno. Le anime aritmetiche che potranno forse rimproverare al T. il difetto di equivalenza materiale d'idee, ma chi ha il cuore disposto a ricevere le divine impressioni del bello, non potrà non prorompere riconoscente: *Questo è tradurre!*

Basteranno li addotti esempi a dichiarar le ragioni degli artifizi usati dal T. secondo il doppio rispetto per noi accennato nel primo articolo; artifizi che parranno per sé in tutta evidenza dal confrontar che altri faccia i due seguenti brani di versione letterale con la poetica.

[Segue il confronto tra versione in prosa e traduzione poetica, *N.d.A.*]

Resta un volo da farsi, che il cav. Maffei traduca in intero questa sublime lirica del barone Zedlitz, regalando al Parnaso italiano uno splendido parto della Musa contemporanea tedesca: e tanto più questo è a bramarsi che per tre capi ne verrebbe a gloria al nostro paese. Primo per l'eccellenza della versione poetica; secondo perché la forma lirica della canzone italiana in proporzioni più larghe venne aggiunta la prima volta col presente lavoro alle forme liriche della poesia tedesca; terzo perché i più grandi uomini, di cui va il poeta visitando i sepolcri, sono, per la più parte, italiani.

La strettezza di queste colonne non ci consente di scendere a troppo minuti particolari sul merito incomparabile di una *strenna* a cui veramente si addice lo sfoggio del titolo che porta in fronte. Agli onorevoli nomi degli illustratori citati nella prima *appendice* si

debbono aggiungere quelli non meno distinti di G. B. Bazzoni, di Zoncada, di Sartorio, di Tenca, di Gazzoletti e Cagnoli. Autore il primo del *Castello di Trezzo* e *Falco sulla Rupe* non dovrebbe lasciar così disseccarsi, con vero scapito delle italiane lettere, la feconda sua vena di romanziere. Valentissimi li altri, quale negl'infiniti ed ameni spazi della poesia, quale nel circoscritto, malagevole arringo della critica, invogliano sempre di leggere tutto ch' esce alla luce segnato dal loro nome.

Oltre ai mentovati intagli, commendevoli soprammodo paiono a noi quelli che rappresentano la *Bagnatrice*, la *Pianura lombarda con cascina e marcita*, la *Derelitta*, *Paolo e Virginia*, il *Saluto al mattino*, la *Morte di Marco Bozzari*, l'*Abele moribondo*, l'*Episodio del Diluvio*, il *Rinaldo e Armida*.

Il Ripamonti, il Gandini e il Viviani meritano il più largo tributo d'encomio per lo spiccare che fanno eminenti fra gli incisori. Né con questo vogliamo punto scemare le debite lodi agli altri esimi che arricchirono dei propri intagli la *strenna* cadetta in ordine a tempo, ma primogenita in ordine di merito. E certo una Piotti Pirola, un Alfieri, un Clerici, un Barni, allievi tutti dell'Anderloni, maneggiano con tale artificio il bulino, da fare quasi invidia, se quella candid'anima ne fu capace, al maestro.

Annunciando le *Gemme* su queste colonne avevamo asserito ch'elleno fossero una raccolta delle migliori produzioni della Penisola esposte dai pittori, scultori e architetti più esimi alle pubbliche mostre nelle sue principali città. Ora, vedendo che le *Gemme* di questo prim'anno riprodussero principalmente lavori che figurarono all'Esposizione delle belle arti nelle sale di Brera, potrebbe alcuno obiettarci il Dantesco: *Larga promessa con l'attender corto*. A questa obiezione si può rispondere che la copia straordinaria de' capi d'arte, messi quest'anno alla pubblica mostra nelle sale della nostra Accademia, somministrava a dovizia di che degnamente formare la collezione disegnata dall'editore, il quale, per ciò che si riferisce agl'intagli e a' fregi esterni del libro, non risparmiò né fatica né spesa, affinché si potesse una volta in questo nuovo genere di commercio fra noi disputare la palma all'Inghilterra e alla Francia. Il

compilatore poi delle illustrazioni, signor *Giambattista* Cremonesi, adoperò con savio consiglio scrittori di tanta vaglia che, ov'altro non fosse, basterebbero soli per dare alle *Gemme* un'eccellenza letteraria inestimabile.

Resta a bramarsi che i favoriti dalla fortuna, con nobile sentimento d'orgoglio nazionale, sostituiscano a qualche *keepsake* inglese o *almanacco* di Francia questa graziosa raccolta del Bello contemporaneo in Italia! Menini.

Accenno alle Gemme nella recensione all'ottava annualità dell'Album dell'esposizione di belle arti in Milano (uscita in contemporanea con il primo volume delle Gemme), in Gazzetta privilegiata di Milano, n. 352, martedì 17/12/1844, appendice, pp. 1393-1394.

... Il trovarsi poi in quest'anno l'*Album* del Canadelli a fronte d'altro consimile torna a suo onore, giacché egli ce lo offerse più ricco di incisioni, e tutto al pari degli scorsi anni illustrate da purgati scrittori, comprovando che la concorrenza e la rivalità anziché nuocere tornano bene spesso a giovamento.

Rimane solo a desiderare che la concorrenza e la rivalità non giovino ai leggitori soltanto, ma al Canadelli ancora, il quale profuse danari e cure, e che merita quindi compensi, ed incoraggiamenti (p. 1393)...

Accenno alle Gemme nella recensione all'undicesima annualità della Strenna Italiana (uscita in contemporanea con la prima annualità delle Gemme), in Gazzetta privilegiata di Milano, n. 344, lunedì 9 dicembre 1844, appendice, pp. 1361-1362.

... Tenero della gloria italiana, egli ebbe il coraggio di porsi all'arrischiato cimento di raccogliere con enorme dispendio in una strenna, intitolata: *Gemme d'Italia*, tutto che la pittura, la statuaria e l'architettura contemporanea dell'intera penisola vi producono di più esimio e stupendo alle pubbliche mostre delle sue principali città. Il

nuovo libro del sig. Ripamonti sarà come un pantheon delle glorie italiane. Dalla creatrice fantasia degli artisti alla copia fedele in intaglio delle loro invenzioni, dalle illustrazioni di penne valenti all'eccellenza del lusso tipografico ed allo sfoggio delle più pellegrine e magnifiche legature, il nuovo libro rifletterà, quasi specchio, le splendide testimonianze dell'arti contemporanee fra noi. L'editore adunque volle a proposito deliberato che l'intagli e qualche ornamento della *Strenna Italiana* fossero frutto straniero per provocare il contrasto agl'intagli e ornamenti delle *Gemme d'Italia*, frutto nostrale, e chiarire dal paragone, per quanto è possibile, la preminenza dell'ultimo. Vedremo fra pochi giorni come l'effetto corrispondesse al magnanimo avviso dell'editore (p. 1361)...

Testo dell'annuncio di uscita della prima annualità delle Gemme sulla Gazzetta privilegiata di Milano, n. 331, martedì 20/12/1844, p. 1312, e nel n. 343, domenica 8/12/1844, appendice, p. 1356.

Intestazione primo annuncio, pubblicato il 20/12/1844: "GEMME D'ARTI ITALIANE o sia illustrazioni delle più insigni opere di pittura e scultura state esposte nelle principali accademie d'Italia durante l'anno 1844."

Intestazione secondo annuncio, pubblicato il 8/12/1844: "Dall'I.R. Stabilimento Privilegiato Nazionale P. RIPAMONTI CARPANO Lunedì 9 corrente si pubblicherà la già annunciata Opera GEMME D'ARTI ITALIANE o sia strenna illustrata delle più insigni opere di pittura e scultura state esposte nelle principali accademie d'Italia durante l'anno 1844. Anno Primo. Dedicata al Nobilissimo Signor Duca ANTONIO LITTA."

Paolo Ripamonti Carpano, sempre più incoraggiato dalle molte commissioni ricevute dal suo viaggiatore in Piemonte, in Toscana, in Romagna ed altrove, e mosso dal desiderio di far servire le pubblicazioni del *capo d'anno* a maggior lustro delle *arti* e delle *lettere italiane*, premette che nel su indicato giorno manderà a luce

l'annunziata *opera* stampata a tutto lusso e con incisioni a genere finito, la quale, raccolto quanto di bello e notevole produssero in quest'anno il pennello e lo scalpello italiano, sia quasi specchio di ciò che in fatto d'arti s'accoglie nel nostro paese. *Artisti Italiani* si associarono a *Scrittori Italiani*, perché l'esecuzione di un tal libro risponda in tutto all'elevatezza ed alla vastità del concetto; e l'editore non risparmia né cure né spese, perché il decoro dell'edizione abbellita di tutti i fregi tipografici, raggiunga non solo il già fatto finora in così ardua impresa, ma lo avanzi di molto.

L'amore che gli *Italiani* portano alle *arti* ed alla *civiltà* del proprio paese, è caparra all'editore del favore con cui continuerà ad essere incoraggiata quest'opera. Persuaso che per tale annunzio verrà maggiormente encomiata questa ardita impresa e in pari tempo incitato l'editore ad intraprendere la ristampa dell'opera di cui, per soddisfare alle commissioni ch'egli ogni giorno riceve, dovette aumentarne il numero delle copie, offre l'elenco e dei celebri artisti e dei chiarissimi illustratori.

Riferimenti bibliografici

- Barbiera R., *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895.
- Barbiera R., *Verso l'ideale. Profili di letteratura e d'arte*, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1905.
- Baretta G., Griffini G. M., *Strenne dell'Ottocento a Milano*, Libri Scheiwiller, Milano, 1986.
- Barilli R., *L'alba del contemporaneo. L'arte europea da Füssli a Delacroix*, Feltrinelli, Milano, 1996.
- Barocchi P., *Storia moderna dell'arte in Italia, dai neoclassici ai puristi (1780-1861)*, Torino, Einaudi, 1999.
- Berengo M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- Cinelli B. (cur.), *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Riva del Garda, Museo Civico, 1987.
- Cioffi R., Rovetta A., Coll., *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Vita e pensiero, 2007.
- De Paz A., *Il romanticismo e la pittura. Natura, simbolo, storia*, Napoli, Liguori, 1992.
- Eco U., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.
- Garin E., *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Grassi L., *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica Editrice, 1979.
- Jannuzzi L., *Carteggio Tenca-Maffei*, a cura di L. Jannuzzi, Milano, 1973.
- Mazzini G., *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Galeati, 1950.
- Mazzocca F., *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1994.
- Mazzocca F. (cur.), *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, Milano, Skira, 2005.
- Mazzocca F. (cur.) *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998.

- Monti A., *Una passione romantica dell'Ottocento. Clara Maffei e Carlo Tenca*, Milano, Garzanti, 1940.
- Pavoni R., *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, Cambridge University Press, 1997.
- Pranzo F., *L'arte della stampa a Milano*, Milano, 1967.
- Resciniti L., *Il Civico Museo Sartorio di Trieste*, Trieste, Rotary Club, 1997.
- Ripamonti Carpano P., *Catalogo della biblioteca del fu Ingegnere Paolo Ripamonti Carpano milanese*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1826.
- Santoro C., *L'arte della stampa a Milano*, Milano, 1960.
- Selvatico P., *Sull'educazione del pittore storico*, Padova, Tipi del Seminario, 1842.
- Servolini L., Görlich L. (cur.), *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1955.
- Tenca C., *Delle strenne e degli almanacchi*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori, 1995.
- Tenca C., *Scritti d'arte*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, CLUEB, 1998.
- Tommaseo N., *Nuovo Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Firenze, Viesseux, 1838.
- Ulivi F., Savini M. (cur.), *Le più belle poesie d'amore della letteratura italiana*, Newton, Roma, 1999.

Fonti iconografiche

Le immagini riprodotte all'interno di questo volume sono state reperite presso le seguenti biblioteche:

- Biblioteca Civica, Savona (tutte le immagini ad eccezione di quelle sottoindicate).
- Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna (le immagini a p. 67 e p. 93 del primo volume delle "Gemme").
- Biblioteca Nazionale Braidense, Milano (l'annuncio di pubblicazione a p. 8 di questo volume).

L'autorizzazione a riprodurre la *Meditazione* di F. Hayez (in copertina e a p. 12 di questo volume) è stata gentilmente concessa dalla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Forti, Verona.

