

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Dottorato Internazionale di Studi Umanistici.

Testi, saperi, pratiche dall'antichità classica alla contemporaneità

CICLO XXX

***La famiglia nella pittura italiana dell'Ottocento.
Ritratto di gruppo e scena di genere***

Settore Scientifico Disciplinare:
L-ART/02 Storia dell'arte moderna

Coordinatore: Ch.mo Prof.re Roberto De Gaetano

Supervisore/Tutor: Ch.ma Prof.ssa Giovanna Capitelli

Dottorando: Dott.ssa Ilenia Falbo

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Dottorato Internazionale di Studi Umanistici.
Testi, saperi, pratiche dall'antichità classica alla contemporaneità

CICLO XXX

La famiglia nella pittura italiana dell'Ottocento.
Ritratto di gruppo e scena di genere

Settore Scientifico Disciplinare:
L-ART/02 Storia dell'arte moderna

Coordinatore: Ch.mo Prof.re Roberto De Gaetano

Firma

Supervisore/Tutor: Ch.ma Prof.ssa Giovanna Capitelli

Firma

Dottorando: Dott.ssa Ilenia Falbo

Firma

Indice

La rappresentazione della famiglia. Questioni aperte p. 4

Parte I. RITRATTO DI GRUPPO

- 1.1. Sotto il segno della maestà p. 37
- 1.2. Il culto dei lari. *Souvenir pieces* con il defunto p. 78
- 1.3. Genitori, figli e fratelli p. 135
- 1.4. Con il fazzoletto rosso p. 191
- 1.5. La famiglia del pittore p. 218
- 1.6. Tutti insieme appassionatamente p. 243

Tavole p. 288

Parte II. SCENA DI GENERE

- 2.1. Madri p. 325
- 2.2. Servitù e balie p. 351
- 2.3. Notizie dal fronte p. 366
- 2.4. L'educazione e la lettura domestica p. 394
- 2.5. Idilli familiari p. 412

Tavole p. 439

Bibliografia e fonti p. 467

La rappresentazione della famiglia. Questioni aperte

La famiglia è una delle unità fondanti della società italiana del XIX secolo. La famiglia assicura l'andamento economico della comunità e la trasmissione dei patrimoni, è la cellula predisposta a generare e allevare la prole e ad essa è di fatto esplicitamente riconosciuto un ruolo centrale nell'istituzione degli Stati-nazione sullo scacchiere europeo. La famiglia costituisce il luogo privilegiato per la trasmissione dei valori della coscienza nazionale, come quelli di cittadinanza, civiltà e memoria.

La rappresentazione della famiglia nella cultura visiva e nella produzione artistica della penisola durante il lungo Ottocento è tuttavia un soggetto iconografico che gli studi di settore hanno affrontato e approfondito episodicamente. Si deve necessariamente tener conto che nella pur ormai ampia e rilevante storiografia sul sistema delle arti dell'Italia ottocentesca, tale argomento non è mai stato 'tematizzato' e analizzato nel suo insieme, non è mai stato esplorato nelle molteplici relazioni di cui esso è punto di snodo in un serrato confronto con la storia della cultura, la storia sociale, la letteratura, la storia della stampa, con gli studi di genere e con le mille accezioni della storia del costume.

Questo lavoro ha preso avvio dall'analisi critica di un considerevole nucleo di opere d'arte, con l'ambizione di mettere a fuoco le modalità attraverso cui gli artisti hanno contribuito alla costruzione della nuova immagine sociale e culturale della famiglia, cogliendone i caratteri più intimi e le sue trasformazioni nel corso dell'intero secolo.

Come suggerisce il titolo della tesi, si è inteso qui presen-

tare una tassonomia dell'immagine della famiglia italiana che, nel rispetto del linguaggio delle opere d'arte e delle regole specifiche a cui esse attendono, esplorasse le specificità della rappresentazione della famiglia all'interno di due generi della produzione pittorica italiana dell'epoca in cui essa meglio si declina: il ritratto di famiglia e la pittura di genere. La ritrattistica di gruppo e la pittura di genere standardizzano i principali modelli di comportamento familiare e le peculiari dinamiche dei rapporti verticali e orizzontali che contraddistinguono la famiglia italiana al suo interno. Questi due ambiti della produzione pittorica del tempo fissano puntualmente i volti, le somiglianze, le pose di consanguinei, effigiati congiuntamente nell'*hortus conclusus* delle proprie dimore e dei rispettivi salotti.

Commissionare e appendere alle pareti di casa l'immagine della propria famiglia dimostra il successo sociale raggiunto dai suoi membri e assolve anche altre funzioni. I ritratti di gruppo di famiglia rinnovano il sentimento della nostalgia, riportano alla memoria antenati scomparsi o genitori mai conosciuti. Se per i nuclei familiari aristocratici si tratta, del resto, di una consuetudine secolare che garantisce loro l'inserimento nella continuità delle generazioni della propria stirpe, per le famiglie della classe media italiana, ossessionate dal bisogno di costruire e commemorare i propri fondatori, questa pratica invece corrisponde alla manifestazione più visibile dell'obbligo di impegnarsi a garantire il successo di una prestigiosa discendenza. È certo, d'altra parte, che ancora alla metà del secolo il ricorso al ritratto familiare a olio resti comunque legato a quel capillare processo di imitazione che soddisfa l'esigenza di parità sociale.

A questa altezza cronologica è sempre la classe borghese in ascesa, diventata protagonista del mercato artistico, a ricercare contestualmente nei quadri di genere la dimensione aneddotica dei soggetti familiari, lo spirito narrativo e la facilità di accesso alla lettura della scena figurata. La famiglia rientra a pieno titolo tra quei soggetti semplici che attirano l'attenzione su fatti quotidiani più accessibili rispetto alle proposte della coeva pittura di storia, sebbene in esse permanga un contenuto ben preciso.

Le fasi preliminari della ricerca sono state compiute procedendo a un'indagine iconografica che delimitasse un repertorio sul tema. Lo studio attento e individuale dei dipinti che compongono tale catalogo è stata un'operazione prioritaria condotta nel corso dell'intero lavoro. Per sviluppare in maniera sistematica la classificazione delle opere rintracciate, l'analisi è stata quindi eseguita – per la prima volta – attraverso la definizione di sottogeneri familiari specifici individuati tanto per la ritrattistica di gruppo familiare quanto per la pittura di vita quotidiana, al fine di cogliere il significato, il ruolo e tutte le possibili articolazioni che questi materiali figurativi offrono, facendo emergere l'autonomia e le peculiarità intrinseche di questo tema all'interno del più complesso comparto della produzione artistica italiana dell'Ottocento.

Il taglio di questo contributo e la volontà di offrire un panorama quanto più articolato possibile hanno comportato lo sforzo d'interpretare i singoli documenti figurativi, di collegare informazioni e sintetizzare molteplici punti di osservazione storiografici, giungendo infine a una drastica selezione delle opere da illustrare. È stato indispensabile

evitare la ripetitività e optare per dipinti che consentissero letture a più livelli, storico, filologico e formale. Anche la bibliografia consultata è stata necessariamente ampia e sottoposta a un attento spoglio, persino nelle voci indicate in nota. Sono stati qui inclusi i testi particolarmente significativi o per l'approccio al tema discusso o per l'accesso ad altra bibliografia.

Più precisamente, la scelta delle opere prese in esame in questo testo è sempre motivata. Per ciascuna di esse sono stati valutati il contesto storico-artistico di realizzazione e la ricezione critica. Poiché nella maggior parte dei casi le opere indagate sono a destinazione privata, ci si è interrogato sulle circostanze che sottintendono le richieste, le aspettative e i desideri dei committenti. A tali aspetti si aggiunge evidentemente un fattore tanto importante da non poter essere trascurato, ossia la volontà di preservare e di coltivare la propria unicità da parte degli artisti chiamati a realizzare questi dipinti, la personale maniera di ciascun pittore, la loro singola sensibilità nel cogliere il divenire della società del tempo. Si è voluto ulteriormente far emergere come il soggetto iconografico indagato sia stato reinterpretato dai più grandi protagonisti di questa stagione pittorica italiana, come Francesco Hayez (Venezia, 1791-Milano, 1882), Giuseppe Molteni (Affori, Milano, 1800-Milano, 1867), i fratelli Domenico (Milano, 1815-1878) e Gerolamo Induno (Milano, 1825-1890), Silvestro Lega (Modigliana, Forlì, 1826-Firenze, 1895), Giovanni Boldini (Ferrara, 1842-Parigi, 1931), ma anche da personalità più 'ingenua', escluse dal sistema delle arti, come Emma Gaggiotti Richard (Roma, 1825-Velletri, Roma, 1912) e il calabrese Eduardo

Fiore (Lamezia Terme, Catanzaro, 1831-San Benedetto Uilano, Cosenza, 1916).

Non di meno, il punto di osservazione principale è stato costantemente fissato sul ruolo che queste testimonianze pittoriche esercitano nella costruzione di un immaginario visivo della famiglia italiana, che sarà più intenso tanto più ampia è stata la loro fortuna critica.

Le due sezioni in cui il lavoro si articola riflettono necessariamente i termini cronologici e la frammentazione geopolitica e artistica dell'Italia dell'Ottocento. L'indagine prende avvio dai clamori della Rivoluzione francese che ha accentuato la separazione della sfera pubblica da quella privata, attuando all'interno della famiglia una differenziazione dei ruoli in base al genere e contrapponendo di fatto uomini politici a 'donne da casa'¹. Agli albori del secolo, i governi italiani affidati agli Asburgo d'Austria o ai Borbone di Napoli, oppure ai presidi dei Savoia o ancora agli oligarchici della Repubblica veneta devono dapprima affrontare il riassetto geografico e culturale imposto da Napoleone Bonaparte.

Successivamente, nel tornante dei primi moti dell'età di Restaurazione, prende maggiormente forma l'intreccio del discorso pubblico sulla famiglia con quello della nazione diventando progressivamente più forte durante l'epopea risorgimentale. Il processo di formazione della famiglia italiana continua di fatto a compiersi parallelamente allo svolgersi di tutti quei decisivi e noti eventi che conducono

¹ Invero, è Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a mettere subito l'accento sul matrimonio inteso in senso intimo e morale e a valorizzare la famiglia come la più antica forma di società e di antidoto alla corruzione dell'aristocrazia di antico regime. Si tratta di una considerazione già sottolineata da PORCIANI 2006, p. 86.

all'unificazione nazionale. Dallo spoglio di molte opere a soggetto familiare le identità degli stessi effigiati, nel caso dei ritratti di gruppo o dei committenti o ancora degli autori delle stesse, coincidono spesso con quelle degli uomini partiti per il fronte offrendo il proprio contributo alla causa dell'Italia in fieri mentre le loro mogli restano ad amministrare le case e a educare la prole. Anche dopo l'ingresso dei piemontesi a Roma, la salita al potere della Destra storica, la consecutiva crisi dell'ideologismo mazziniano e del programma neoguelfo di Vincenzo Gioberti e il nuovo riassetto politico e sociale della penisola post-unitario, l'iter costitutivo della famiglia in Italia prosegue non senza problematicità. Il principio del XX secolo costituisce di fatto il termine ultimo della cronologia di riferimento qui scelta, considerata l'esaltazione dei particolarismi e delle differenze che contraddistinguono i decenni a venire.

Lo studio della rappresentazione pittorica della famiglia italiana del XIX secolo, per di più, pone davanti a intricati nodi critici. È opportuno innanzitutto chiarire che la realizzazione di questo lavoro ha richiesto un confronto con delle fonti figurative il cui numero emerso finora costituisce una percentuale davvero parziale. Ciò vale in particolare modo per il 'ritratto di famiglia', un tipo di produzione di cui certamente si conosce solo una piccola parte. Sono infatti ancora moltissimi i ritratti di gruppo a restare oscurati dai segreti dell'intimità familiare e confinati nelle soffitte dei discendenti che li hanno ereditati, dalla cui pietà filiale dipende la notorietà oltre che la tutela della loro memoria. La possibilità di accedere a gran parte di questi dipinti di cui si ignora l'esistenza è in larga misura affidato al caso o,

piuttosto, alla curiosità di eredi appassionati di genealogia. Così come del resto è delegata sempre alla sorte la loro conservazione. Dalla ricognizione di questa tipologia di opere emerge un ulteriore dato corrispondente alla distribuzione sul piano sociale delle stesse, che risulta di fatto asimmetrica. Tale disparità ha indotto a privilegiare lo studio delle rappresentazioni figurative di famiglie di origini aristocratiche e delle borghesie urbane dell'epoca che hanno polarizzato l'attenzione anche degli studi di storia sociale. Il microcosmo domestico e privato dell'Italia rurale, altrettanto corroborante, il più delle volte sfugge ed è ancora più celato, non avendo trovato quasi mai forme di rappresentazione nel mezzo pittorico, il cui accesso è ovviamente legato al censo.

La storia della parentela, della famiglia e dei legami intra-familiari ha rappresentato per lungo tempo, come sottolineato precedentemente, un aspetto molto marginale della ricerca storiografica. In Italia è Mario Praz il primo a raccogliere nel volume fondativo *Scene di Conversazione*, edito a Roma nel 1971, un'ampia documentazione figurativa sulla famiglia in età moderna fino al Romanticismo, che costituisce senza dubbio un punto di partenza nello studio di questa particolare categoria iconografica². Lo studioso romano delinea un'accurata definizione di conversation piece analizzandone gli esiti pittorici e i caratteri principali della sua fortuna critica. Tuttavia il primo scandaglio, su base europea, proposto dal celebre anglista, non ha conosciuto

² Cfr. PRAZ 1971. Sull'argomento si rimanda altresì a: HASKELL 1987; *Le stanze della memoria* 1987. Di Praz si vedano anche: PRAZ 1940; ID. 1942; ID. 1967; ID. 1971b; ID. 1976; ID. 1979; ID. 2013.

grande fortuna. Lo stato degli studi sul tema è rimasto fermo, ad eccezione di alcuni apporti recenti offerti nel contesto di monografie di artisti o in cataloghi di mostre dedicati a singole personalità artistiche o a nuclei familiari influenti attivi in Italia durante il XIX secolo.

Una preziosa eccezione è inoltre costituita dal filone di ricerca intrapreso dagli storici Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg e Ilaria Porciani, che ha assegnato negli ultimi venti anni un posto di rilievo alla famiglia all'interno del canone del Risorgimento italiano. Da quanto emerso da questi studi è opportuno ribadire principalmente che, se da un lato la famiglia contribuisce alla creazione della nazione, dall'altro ciò si verifica anche in senso opposto e la nazione è il punto di riferimento per quel processo che è stato definito 'disciplinamento domestico'³. Il resto della storiografia specifica si è concentrata – almeno fino a pochissimo tempo addietro – sugli aspetti demografici, politici e giuridici connessi alla famiglia ottocentesca. In tal senso, un tentativo esaustivo di spiegare i principali mutamenti familiari sia dal punto di vista delle strutture che da quello delle relazioni interne è ancora rappresentato dal contributo e dalle ricerche di Marzio Barbagli⁴. Resta ancora molto da chiarire sulle

³ A proposito degli studi avviati da Alberto Mario Banti si vedano almeno: BANTI 1982; ID. 1987; ID. 1996; ID. 1998; ID. 2000; ID. 2001; ID. 2001b; ID. 2004; ID. 2009; ID. 2011; ID. 2011b; ID. 2016; ID. 2017. Per un'analisi critica del ruolo storico-sociale e culturale della famiglia è fondamentale anche il volume *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento* 2007. Sul binomio famiglia-nazione nell'Ottocento italiano si rimanda alle indagini condotte da Ilaria Porciani, cfr. PORCIANI 1993; ID. 1993b; ID. 1997; ID. 2002; ID. 2006; ID. 2007.

⁴ Cfr. *Le vestali delle classi medie* 1972; *Famiglia e mutamento sociale* 1981; *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992; BARBAGLI 1974; ID. 1993; ID. 2013; *Lo stato delle famiglie* 2014, BORELLO 2016.

peculiarità della sfera culturale, emotiva e privata della famiglia italiana dell'Ottocento.

Al contrario nella tradizione storiografica d'oltralpe il tema familiare è stato ampiamente investigato. Michelle Perrot ha insistito sul fatto che i modelli di vita privata e familiare «nel secolo XIX, sono difficilmente separabili dagli spazi nazionali» in cui gli stessi sono stati concepiti⁵. È stata soprattutto la ricerca storico-sociale francese sui temi della famiglia e dell'infanzia a costituire un modello di riferimento e di confronto davvero rilevante per questo lavoro. Inaugurata a partire dagli anni Sessanta del Novecento da Philippe Ariès⁶ e proseguita attraverso le ricerche sulla vita privata e

⁵ Oltre alla tradizione storiografica francese sull'argomento, hanno costituito un modello metodologico di riferimento per questo lavoro gli studi compiuti sulla pittura britannica ottocentesca. Anche in Inghilterra la priorità accordata alla raffigurazione dell'ideale domestico e familiare d'inizio Ottocento è stata da lunga pezza al centro delle attenzioni degli storici dell'arte, come ha appurato Kate Retford nella sua autorevole ricognizione sul tema, cfr. RETFORD 2006. L'iconografia del ritorno del soldato dal fronte accolto dalla propria famiglia di origine avrà una larga fortuna diventando finanche il leitmotiv della propaganda britannica della Grande Guerra, sull'argomento si rimanda agli studi di Albert Boime, cfr. BOIME 1987; ID. 2004; ID. 2007. Della copiosa storiografia inglese sull'evoluzione sociale del rapporto padri-figli si vedano gli studi pionieristici condotti da Lawrence Stone, cfr. STONE 1977. Una lunga consuetudine di studi sul tema iconografico investigato si rintraccia ugualmente nel mondo tedesco. A tal proposito, Angelika Lorenz nel 1940 ha realizzato il primo repertorio iconografico e studio d'insieme sulla pittura ottocentesca della Germania del XIX secolo, cfr. LORENZ 1940; ID. 1985. Negli anni delle guerre anti-napoleoniche di liberazione, inoltre, la pittura tedesca mette maggiormente in sincronia i concetti di guerra e di famiglia come dimostrano il volume *Die erträumte Nation* 1993 e quello di MARGARITIS 1998.

⁶ Della sterminata bibliografia dello storico francese si vedano almeno ARIÈS 1976; ID. 1977; ID. 1980.

domestica dal gruppo di studiosi guidato da Georges Duby e dalla sopracitata Perrot⁷, questa linea di approccio ha aperto nuove strade di esplorazione anche nel campo delle arti visive. L'intreccio della famiglia con la nazione in Francia prende forma 'figurativa' già negli anni delle repubbliche giacobine. Il tempo in cui vengono generati i nuovi modelli di vita domestica è quello della Rivoluzione del 1789. Queste trasformazioni sono immediatamente descritte dalla ritrattistica coeva che fa propri gli ideali rivoluzionari attraverso l'autonomia e la sensibilità degli artisti. Amy Freund ha da poco fornito un'articolata ricognizione iconografica e critica della produzione ritrattistica francese dell'ultimo decennio del Settecento, dimostrando come questo genere della pittura sia riuscito a restituire mediante immagini il racconto di quel lungo e tortuoso processo di ricostruzione degli elementi essenziali della identità nazionale (il rapporto tra ricchezza e status sociale, i dettami della religione, la struttura della famiglia, il ruolo di donne e uomini nella politica) compiuto a quell'altezza cronologica dai cittadini francesi⁸. Per quanto riguarda gli esiti della produzione del genere, uno dei principali studi d'insieme è costituito dal recente *La peinture de genre en France, après 1850* di Michaël Vottero⁹. Nel testo la produzione di genere francese del Secondo Impero è concepita dal suo autore come il culmine di una produzione di lunga tradizione e al contempo come punto di partenza della modernità. Lo studioso si

⁷ I cui risultati sono confluiti nel testo *L'Ottocento. La vita privata* 1987.

⁸ Si rimanda a FREUND 2014.

⁹ Ci si riferisce nello specifico a VOTTERO 2012. Dello stesso autore si vedano anche: ID. 2016; ID. 2017.

interroga sulla fortuna critica del genere, sui suoi principali artefici e individua la famiglia, la religione e la difesa della madrepatria come i tre principali valori di derivazione borghese che trovano riflesso immediato nella domanda e nei soggetti iconografici delle scene di vita quotidiana apparsi nel mercato artistico della metà del secolo.

Per tutte queste ragioni, l'approfondimento del tema ha richiesto un approccio conoscitivo che certo non si limita alla conoscenza della demografia storica, alle riflessioni dei giuristi e degli studiosi di scienze sociali. La storia, l'antropologia storica, la storia definita 'delle mentalità' – a sua volta deputata allo studio di quelle teorie e pratiche scaturite dalla consuetudine – sono apparse maggiormente stimolanti per indagare le opere figurative.

La rassegna compiuta sulla ritrattistica di famiglia e la scena di genere è stata condotta sondando prevalentemente un doppio campo d'indagine. L'osservazione critica delle opere fin qui rintracciate da un lato ha consentito di segnalare l'aspetto soggettivista della psiche e delle passioni. Dall'altro, allargando il cerchio alla fisiognomica della società, ha fatto luce sull'aspetto letterario e più culturale del secolo.

In molti casi è stato possibile rilevare in questa produzione profonde affinità con il linguaggio poetico e letterario dei romanzi storici e di quelli di appendice, sviluppatisi attraverso i canali della stampa sempre più specializzata¹⁰.

10 Basti qui citare un brano de *Le confessioni d'un italiano* (1857) in cui Ippolito Nievo, introducendo nel racconto Clara Altoviti, la mite sorella di Carlo, il protagonista del romanzo, la descrive come caparbia custode dell'amore e degli affetti familiari: «[...] una fanciulla bionda, pallida e mesta, come l'eroina di una ballata. [...] Pareva che la lunga consuetudine colla nonna inferma avesse riverberato sul suo viso il calmo splendore di quella vecchiaia serena e venera-

Il discorso si è poi esteso all'esplorazione e al confronto tra le testimonianze pittoriche e gli spazi del melodramma e della lirica, così come alle pubblicazioni per le nozze e agli scambi epistolari intimi, ai diari, alle autobiografie. Se ne registra il precipitato persino nella letteratura sul comportamento (il mondo ottocentesco dei galatei), nell'apparato iconografico dei libri scolastici e nelle biografie illustrate degli eroi della nazione.

Resta la difficoltà di conoscere qualcosa di diverso rispetto alla esterioresità 'di facciata' propria della vita familiare e privata. Questi documenti – opere d'arte comprese – obbediscono evidentemente ai precetti dei galatei e dell'auto-rappresentazione dell'io che regolano la natura umana, la comunicazione e le relazioni nelle società¹¹. Si tratta di prodotti della cultura materiale realizzati mediante sottili meccanismi che intendono celare e mostrare allo stesso tempo. Ad ogni modo, lo studio di questa tipologia iconografica di opera d'arte permette di ragionare e di comprenderne il senso, le difformità, le microstorie delle famiglie ritratte, i rispettivi modi di rappresentare i propri sentimenti, le maniere di agire e di condividere la quotidianità sotto lo stesso tetto al di là di ogni modello di imitazione e di distinzione dei diversi tipi di vita privata e familiare possibili.

bile. [...] Viveva nel castello semplice tranquilla e innocente, come la passera che vi celava il suo nido sotto le travature del granaio». Cfr. NIEVO [1857] 2006. Cfr. anche MAZZOCCA 2002; ID. 2010.

11 «Nulla è meno spontaneo di una lettera, nulla è meno trasparente di una autobiografia», secondo Michelle Perrot, si veda PERROT 1987b, p. 43.

Il ritratto di gruppo di famiglia. Considerazioni intorno alla ricezione otto-novecentesca

Il ritratto di gruppo di famiglia non è solo invenzione e rappresentazione di un ideale avulso dalla realtà, ma è contemporaneamente maschera e riproduzione di sembianze individuali, elementi sapientemente dosati dagli artisti. Non assolve esclusivamente una funzione identificativa degli effigiati, ma descrive anche la vita interiore, il destino e il segmento di una particolare storia familiare.

Non di meno, attraverso la tipologia del ritratto di gruppo, si possono cogliere con chiarezza i mutamenti sostanziali che caratterizzano tout court il genere, dall'affermarsi dei modelli iconografici introdotti nella penisola dai Napoleonidi prima e richiesti dai sovrani restaurati poi, sino alle committenze artistiche mosse dal ceto medio in ascesa.

Queste opere, se da una parte manifestano un forte legame con la tipologia settecentesca dei conversation piece sperimentata in particolare da Joshua Reynolds (Plympton, 1723-Richmond, 1792) e da Thomas Gainsborough (Sudbury, 1727-Londra, 1788), dall'altra sono senza dubbio aggiornate sulla ritrattistica biedermeier europea, a sua volta significativamente rappresentata dai ritratti di famiglia dell'austriaco Ferdinand George Waldmüller (Vienna, 1793-Hinterbrühl, 1865). Nuova linfa vitale anima il genere del ritratto all'indomani dell'unità d'Italia, quando le arti figurative diventano uno strumento importante attraverso il quale poter rappresentare le istanze di rinnovamento e le ansie intellettuali della società del tempo, confrontandosi contestualmente con le innovazioni tecnologiche del medium fotografico.

Il campo della ritrattistica di gruppo familiare ottocentesca, in particolar modo, si contraddistingue per la laconicità delle fonti del tempo. Invero, non è soltanto la storiografia dell'Ottocento post-unitario a prendere le dovute distanze da tale sottogenere pittorico, ma ciò è anche attribuibile alla critica d'arte di inizio Novecento.

Il pittore ritrattista di Antonio Neumayr pubblicato nel 1833 sulle colonne del «Giornale di belle arti», il foglio militante fortemente voluto da Leopoldo Cicognara, rimane con ogni probabilità il solo scritto teorico sul ritratto dell'intero secolo più rispondente all'ipotesi su cui si basa questa ricerca¹². Il ritratto, in un passaggio del testo, è infatti esaltato per il suo valore di garante della memoria familiare:

«L'immagine di coloro che ci sono cari e che è preziosa durante la loro vita è un inapprezzabile tesoro quand'eglino non più esistono. Il tempo cancella insensibilmente le loro sembianze nella nostra memoria, sicché il possedere un ritratto rassomigliante è quasi come riportare una vittoria sulla morte, e giova a moltiplicare i santi nodi che legano il mondo del visibile coll'invisibile, ed a porgere alle generazioni presenti e venture stimoli di grata ricordanza e di gratitudine al suo autore»¹³.

Dal quadro finora delineato consegue che il giudizio di un enorme numero di opere è stato compromesso dal contesto stesso a cui esse erano destinate e dal tempo in cui le stesse sono state eseguite, determinando per un lunghissimo pe-

¹² Cfr. NEUMAYR 1833. Il brano in esame è noto soprattutto per l'assunto in cui viene sfatato il luogo comune che considerava il ritratto come genere 'secondario' della pittura. La questione è già affrontata da LEONE 2010.

¹³ NEUMAYR 1833, s.n.p.

riodo la loro esclusione dal canone della pittura dell'Ottocento e dalla ricostruzione storica.

La grande mostra sulla storia della pittura italiana allestita esclusivamente attraverso il ritratto negli ambienti di Palazzo Vecchio a Firenze¹⁴, curata da Ugo Ojetti e profondamente sostenuta dall'allora primo cittadino della storica capitale medicea, Francesco Sangiorgi e da Corrado Ricci, rientra nelle numerose attività culturali realizzate nel 1911 in occasione del compimento del primo mezzo secolo dell'unificazione nazionale italiana, noto come primo «giubileo della patria»¹⁵. L'esposizione intendeva mettere in luce la vocazione storico-artistica veicolata dalla ritrattistica, genere identitario per eccellenza, puntando a valorizzare una pittura considerata minore che mostrava volti di personaggi non necessariamente celebri, nonostante la tradizione iconografica e biografica dei personaggi illustri costituisse per l'epoca un vero e proprio rito culturale di lunghissima durata.

Tenuti presenti gli intenti ambiziosi e non privi di retorica dell'esposizione, nonché il paziente e vasto lavoro di scavo compiuto da Ojetti presso collezioni italiane ed estere sia pubbliche che private¹⁶, preme però sottolineare che all'interno dell'impressionante percorso allestitivo trovarono po-

14 Sulla mostra fiorentina del 1911 si vedano: OJETTI 1908; *Mostra del Ritratto italiano* 1911; CAPRIN 1911; PINTO 1982; *Le grandi esposizioni in Italia* 1988; BONNET 1998; DE LORENZI 2004; *Dietro le mostre* 2005; GENTILE 2006; *Roma 1911* 2006; HASKELL 2008, in particolare le pp. 135-145, 173-182.

15 OJETTI 1911.

16 Sulla mostra si veda il noto saggio a firma di Tommaso Casini, cfr. CASINI 2012.

sto soltanto otto ritratti di gruppo di famiglia su un numero complessivo di oltre settecentosettanta opere¹⁷. Nonostante ciò, alla mostra, prima del suo genere in Italia, spetta riconoscere ancora una volta tutti i suoi meriti indiscussi, dal tentativo da parte dei suoi organizzatori di colmare il ritardo accumulato nei riguardi di Francia e Inghilterra che organizzavano esposizioni sull'arte nazionale e non solo su quella antica da oltre un ventennio¹⁸, sino a quello di porre il visitatore italiano di inizio secolo dinanzi a una galleria di ritratti che avrebbe dovuto rappresentare la sintesi iconografica del volto della nazione. Ne risultò un inedito panorama della storia pubblica e privata di due secoli e mezzo di vita italiana raccontata attraverso le effigi nelle quali chiunque avrebbe potuto identificarsi¹⁹.

Si deve attendere un secolo dall'evento espositivo fiorentino per vedere destinato al ritratto di gruppo di famiglia un'intera sezione espositiva all'interno della mostra *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, allestita a Padova presso Palazzo Zabarella tra il 2010 e il 2011. Ad aprire questo ampio capitolo dal titolo *La poetica degli affetti nei ritratti*

17 Nella fattispecie, i dipinti di soggetto familiare esposti in occasione della mostra fiorentina del 1911 sono i seguenti: *La signora Scotto e la figlia* di Pietro Benvenuti; *La famiglia del marchese Niccolini* di Giuseppe Bezzuoli; *La famiglia La Marmora* di Pietro Ayres; *Il Generale Carlo Filangeri con la famiglia* di Natale Carta; *Re Carlo Alberto. La Regina Maria Teresa sua moglie, coi figli* di Ferdinando Cavalleri; *La famiglia del pittore* di Adeodato Malatesta; *Il pittore e sua moglie* di Giuseppe Baldrighi; *Ferdinando I di Napoli con la famiglia* di Giovanni De Angelis. Cfr. *Mostra del Ritratto italiano* 191. Si precisa che le opere qui indicate saranno sottoposte a uno specifico approfondimento critico nelle pagine che seguiranno di questo contributo.

18 *Ibidem*.

19 Ci si riferisce all'assenza di ritratti di gruppo di famiglia alla mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento allestita in Laguna nel 1922, cfr. il catalogo *Mostra del ritratto veneziano* 1923; CASTELNUOVO 2015.

di famiglia, sono i ritratti di Giuseppe De Albertis (Arona, Novara, 1763-Gallarate, Varese, 1845) e di Gaetano Forte (Salerno, 1790-Napoli, 1871) entrambi dipinti all'indomani del Congresso di Vienna. *Il ritratto della famiglia di Vincenzo Vela* di Enrico Gamba (Torino, 1831-1883) datato 1857 ne costituisce invece il termine cronologico ultimo di riferimento. Dunque, le scelte operate dai curatori nello specifico ricadono esclusivamente sulle opere dedicate al tema risalenti all'età di Restaurazione, prediligendo le tele in cui si può cogliere quell'ordinata impalcatura affettiva ricercata dagli studiosi stessi²⁰. La mostra ha rappresentato un ulteriore strumento di riflessione per questo lavoro, nonostante i limiti dovuti alle scelte inevitabili e alle dolorose assenze più o meno giustificate che un progetto espositivo di tale ambizione implica.

Per meglio comprendere le peculiarità delle opere d'arte indagate in questo contributo è stato necessario svolgere una ricognizione preliminare più ampia operando un raffronto con alcune specifiche declinazioni del ritratto familiare. Ne è un esempio il ritratto miniato che, sebbene sia rimasto per lungo tempo appannaggio della aristocrazia e dell'alta borghesia, registra già a partire dalla fine dell'antico regime un successo di portata europea. Pendenti, medaglioni, copertine di scatole da cipria vengono ornati con i volti dei propri amati e dei familiari più stretti. Le élite dell'Europa aristocratica promuovono il rinnovamento del ritratto gioiello come hanno considerevolmente chiarito per la produ-

zione francese Barbey d'Aurevilly e Alba Cappellieri per quella italiana²¹.

È invece la fotografia a 'democratizzare' l'esigenza di riconoscimento sociale familiare e di traduzione in termini visivi della propria stirpe. La fotografia di gruppo di famiglia diventa un vero e proprio sottogenere diffusosi sull'intero territorio peninsulare. È un aspetto oramai consolidato il fatto che il medium fotografico e il ritratto di famiglia a olio abbiano costruito continue alleanze di vicinanza e di scambio sin dall'invenzione della fotografia. Successivamente l'avvento dell'età del collodio (1850-1880), com'è noto, segna la piena affermazione della fotografia e apre a una nuova stagione di rapporti con la pittura. Differente è però il rapporto dei due media con quel patrimonio corale e intimo proprio delle famiglie costituito dai ricordi. Se il ritratto di gruppo a olio fissa l'eternità, le fotografie conservano degli istanti e formano mediante gli album delle vere e proprie serie, ossia dei 'serbatoi di ricordi', dai quali è possibile scorgere lo scorrere del tempo e dunque ricostruire visivamente la crescita dei fanciulli e tutti quei momenti di ritrovo e di incontro collettivi come le nascite, i battesimi e i matrimoni. La connessione tra questi due sottogeneri del-

²⁰ Sulla sezione dell'esposizione intitolata *La poetica degli affetti nei ritratti di famiglia* si veda il catalogo *Da Canova a Modigliani* 2010, in particolare le pp. 115 e sgg.

²¹ I volti spesso di profilo dei parenti sono raffigurati in cammeo e decorano piccole spille da cravatta, mentre le miniature dipinte ornano i grandi castoni dei bracciali, dei medaglioni ovali o circolari di dimensioni più grandi – a conchiglia o a cuore –, associati a nastri di velluto. I 'gioielli sentimentali' ottocenteschi esprimono i sussulti amorosi, ma anche una gamma più ampia di sentimenti comprendente il lutto. Cfr. D'AUREVILLY 1968; CAPPELLIERI 2014. Sulla produzione di gioielli di lutto in epoca vittoriana si rimanda almeno al catalogo della mostra *Victoria & Albert. Art & love* 2010 e relativa bibliografia.

la ritrattistica è indubbia, tuttavia si tratta di un argomento assai complesso il cui approfondimento, nell'economia di questa trattazione, rischierebbe di antologizzare²².

Il carattere rapsodico della rassegna pittorica sulla ritrattistica familiare che verrà delineata nelle pagine successive nasce dall'intenzione di offrire un'idea ulteriore della complessità degli intrecci peculiari della realtà familiare ottocentesca italiana.

Si tratta di un soggetto che, come detto, viene trattato ora in maniera costante ora saltuariamente da artisti di formazione e di estrazione profondamente differenti. Ciò lascia intendere come nel XIX secolo il genere diventi una seducente tipologia tematica alla quale i pittori si dedicano seguendo i dettami delle richieste di mercato. Si vuole di seguito dimostrare come molti di questi ritratti siano considerati all'epoca immagini destinate evidentemente a essere godute in ambito familiare e 'domestico', oltre a costituire strumenti finalizzati a celebrare e conservare la memoria familiare, esortando e ammaestrando le future generazioni sui modelli di comportamento dei propri antenati. Sempre dall'osservazione diretta di tali dipinti ci si è poi lecitamente interrogati, ad esempio, se gli stessi continuino a essere esposti nel salotto buono delle abitazioni dei loro rispettivi proprietari anche quando, archiviata l'esperienza del Risorgimento na-

22 Sull'argomento, evidentemente molto articolato, si vedano almeno: SELVATICO 1859c; *Alle origini della fotografia* 1966; PRAZ 1967; MIRAGLIA 1975; *Fotografia italiana dell'Ottocento* 1979; VITALI 1979; BORDINI 1991; GINEX 1992; ID. 1996; LEONARDI 1997; PICONE PETRUSA 1997; ID. 1997c; MORELLI 1999; MIRAGLIA 2003; VALERI 2004; MAGGIO SERRA 2005; PIERINI 2007; MIRAGLIA 2011; *Luce su Venezia* 2014; MUZZARELLI 2014; FILLIPPIN 2015; CASERO 2017; MAFFIOLI 2017.

zionale, il nuovo assetto sociale e culturale del regno unificato – che spegne presto il fervore e le aspettative di molti dei protagonisti della lotta insurrezionale – avrebbe potuto esortare gli stessi committenti a spostare le medesime opere negli ambienti più intimi e nascosti dello spazio domestico, condannandole alla mera contemplazione privata tra consanguinei. All'interno della medesima classificazione iconografica trovano spazio altresì i ritratti di famiglia d'artista considerati adesso come icone di un gruppo sociale in movimento e alla ricerca di legittimazione.

I ritratti di gruppo di famiglia, dunque, tendono a circoscrivere e definire quella sfera personale e privata agitata da moti sentimentali condivisi tra parenti, che costituisce la decisiva conquista sociale della civiltà *biedermeier*, aristocratica e borghese.

Le scene di genere di vita familiare verso la modernità

In un suo celebre passo tratto dalla recensione pubblicata sulle pagine dell'autorevole «Rivista Europea» in occasione della rassegna braidense del settembre 1845, Carlo Tenca si esprime duramente sulle finalità di rappresentazione sociale demandate al genere del ritratto a scapito dell'indagine introspettiva e della definizione dei caratteri e degli stati interiori. Il più alto critico militante di area lombarda sostiene infatti che i ritratti:

«Seguono presso a poco le vicende della pittura di genere; sono quasi una parte di questa. Ormai si cura assai meno la somiglianza e il carattere delle teste che si ritraggono, di quello che l'abbondanza e la ricchezza degli accessorj. È una vera scena che si dispone intorno al ritratto; drappi, tavoli, caminiere, sedie e braccioli, doppiieri, tappeti, velluti, finestre con fondo lontano di cielo e di paese; è un gran che si lascia un po' sufficienti, perché la persona vi possa stare a suo agio. [...] torna assai più facile dipingere una tenda, un tappeto, un cuscino, un abito, che non il dare la conveniente espressione ad una testa»²³.

Tenca dunque pone già a questa altezza cronologica i ritratti al fianco del genere. La sua considerazione costituisce pertanto un monito inequivocabile per le analogie che legano gli esiti dei due ambiti pittorici nei decenni successivi, specie se messi in relazione al tema e al taglio iconografico di questo lavoro²⁴.

In tal senso, un esempio davvero efficace è costituito da un acquarello poco noto firmato dal pittore Emilio Magistretti (Milano, 1851-1936) e conservato presso i Civici Musei di Lecco [tav. 1] in cui l'abate Antonio Stoppani (1824-1891) seduto davanti a un tavolo commenta il suo *Bel Paese* atorniato dai propri famigliari di età assai differenti – coppie di genitori con al loro seguito i figlioletti –, che appaiono

23 TENCA 1845, p. 313.

24 Dieci anni dopo le dichiarazioni di Tenca a riguardo, Francesco Napier individua i ritratti familiari come un genere specifico. L'intellettuale a proposito dell'opera di Natale Carta afferma: «Tra i contemporanei napoletani il Carta (allievo di Camuccini) non ha rivali tra i ritratti familiari: in questo ramo il suo stile è puro e attento, ed egli mostra una concezione raffinata della somiglianza e dell'espressione [...] vi è soavità di espressione e di contorno specie nelle figure giovanili e femminili, che lo distinguono molto piacevolmente», cfr. NAPIER 1855, p. 31.

essere tutti accorti ad ascoltarlo²⁵. Il cartone attesta ulteriormente come l'iconografia della famiglia nella pittura di genere raggiunga una consolidata fortuna critica attorno alla fine del secolo²⁶.

Ai fini di questo lavoro è opportuno insistere su questo monocromo per molteplici aspetti. In primis perché il testo messo a punto dal prelado e geologo lombardo fa parte della cultura di massa della penisola venendo continuamente riedito a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino agli anni Cinquanta del XX secolo e contribuendo pertanto alla formazione di numerose generazioni di italiani. È infatti utile ribadire che *Il Bel paese. Conversazioni sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia*, edito nel 1876, rappresenti sin dalla sua immissione nel mercato librario un'epitome, un nuovo emblema della patria, terzo dopo la bandiera tricolore e il ritratto di Garibaldi come ha ben evidenziato Pietro Redondi²⁷. Sebbene non sia un romanzo e collocandosi al contrario tra due generi dell'edi-

25 Ringrazio Stefano Cracolici per la segnalazione a proposito dell'opera di Stoppani. Si fa riferimento a *Il Bel paese. Conversazioni sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia*, cfr. STOPPANI 1876. Sull'opera si vedano, più specificatamente, gli atti delle giornate di studio dedicate allo scrittore lombardo confluiti in *Un best seller per l'Italia unita* 2012. Fondamentali sono le considerazioni espresse da Paolo Rendonì nel contributo dal titolo *Best-seller si nasce o si diventa?*, cfr. RENDONÌ 2012, si vedano in particolare le pp. 11 e sgg.

26 Ci si riferisce all'opera grafica di Emilio Magistretti intitolata *Antonio Stoppani commenta il Bel Paese ai famigliari*, ante 1890. Si tratta di acquarello su cartone che misura 750x550 mm, oggi conservato a Lecco, Galleria comunale d'arte (numero di inventario PA2069). Sebbene allo stato attuale della ricerca la datazione dell'opera non risulti certa, si ritiene comprensibilmente valida l'ipotesi avanzata da Amalia Arigozzi Brini, la quale sulla base dell'affinità stilistica con il resto del catalogo dell'artista lombardo fissa il termine post quem di realizzazione del foglio entro l'ottavo decennio dell'Ottocento; cfr. ARIGOZZI BRINI, scheda OARL numero G1050-00200.

27 Cfr. RENDONÌ 2012, p. 12.

toria, quello scolastico e quello della letteratura scientifica (naturalistica e escursionistica), diviene un vero e proprio best seller dal successo fuori dal comune.

In riferimento alle scelte iconografiche compiute invece da Magistretti, va detto che le stesse riflettono pedissequamente la trama del testo ambientato a Milano in un interno borghese in cui l'autore, riservando per sé il ruolo di attore principale, immagina di raccontare le proprie esperienze di naturalista a un gruppo di nipoti e ai loro genitori ogni giovedì sera nel corso dell'anno scolastico 1871-1872. L'acquarello e il volume di Stoppani si rivolgono evidentemente ai medesimi fruitori pronti a immedesimarsi negli ascoltatori delle serate del libro. Si tratta per lo più di famiglie della piccola borghesia cittadina ma anche di quelle di artigiani e di operai che sognano di viaggiare e visitare i ghiacciai, i crateri incandescenti e il mare. Un pubblico costituito prevalentemente da famiglie italiane alle quali la lettura de *Il Bel Paese* offre la consapevolezza di essere cittadini di un'unica nazione²⁸.

Il disegno di Magistretti è soltanto uno degli esempi grafici più significativi che riflettono l'immagine edulcorata di tutti quei riti e rituali che contraddistinguono le tante sfaccettature proprie della famiglia italiana in formazione prima e dopo l'unificazione nazionale di cui, come detto, hanno cognizione anche gli studi storici e sociologici.

Per la realizzazione di questo lavoro sono stati infatti campionati all'interno del vasto ambito di figurazione a soggetto popolare, interni ed esterni rustici e contadini, scene a

soggetto risorgimentale, opere raffiguranti la vita familiare nei campi, sino a soggetti di ambientazione urbana e quelli che danno prova di come a questa data l'educazione della progenie avvenga entro le mura domestiche. Le famiglie più fortunate si fanno affiancare da un precettore, spesso invece sono le madri a occuparsi anche di questa mansione. Al pari delle riunioni, che costituiscono la principale forma di comunicazione e di manifestazione unitaria, ricevere notizie frequenti, regolari e soprattutto aggiornate dei propri cari lontani attraverso la corrispondenza diventa consecutivamente un bisogno altrettanto importante, come attestano alcune scene di interno che saranno più tardi prese in esame. Da questa tipologia di dipinti emerge chiaramente una gestione del tempo articolata attraverso un ménage familiare regolare che scandisce lo svolgersi di gran parte delle attività domestiche e al quale neppure il personale di servizio può sottrarsi. Dai sondaggi compiuti sulle opere, dunque, sembrano scorrere ordinatamente gli orari dei pasti e delle colazioni in giardino consumate in tazza o alla forchetta. Le scene di genere, per di più, raccontano di tutti quei 'doveri di società' che si svolgono sia dentro che fuori casa. Le visite di cortesia, ad esempio, si restituiscono secondo la prassi dell'epoca preferibilmente di pomeriggio. Sono più rare le opere che descrivono le serate trascorse in famiglia che vanno necessariamente immaginate in penombra. L'intero anno solare appare contrassegnato di fatto da tutte quelle festività religiose che si trasformano puntualmente in incontri consumati più profanamente tra parenti, coinvolgendo indistintamente credenti e non. Anche la villeggiatura estiva, uno dei momenti più attesi dai

consanguinei, trova pronta corrispondenza nel genere. La fortuna critica di queste scene di intonazione familiare, per la loro intrinseca attenzione verso gli aspetti più minuti della vita quotidiana e domestica, si registra invero sin dal principio della Restaurazione. Le ragioni di tale fenomeno sono diverse. All'inizio del secolo, complice anche la diffusione della cultura *biedermeier*, queste opere sono considerate capaci di restituire il decoro e l'armonia di un domicilio ben amministrato in cui persino i domestici contribuiscono al buon andamento della casa. Si predilige in questa fase una vita trascorsa al riparo dal fermento del mondo esterno. La letteratura artistica a proposito è davvero ampia²⁹. Nel 1840 è Giuseppe Mazzini a riconoscere nella maniera e nell'opera di un pittore specializzato nel genere come Giovanni Migliara (Alessandria, 1785-Milano, 1837) tutti quei valori civili analoghi alla grande pittura di storia di matrice hayeziana, grazie alla sua sensibilità nell'essere riuscito a restituire:

«la poesia al focolare domestico e fatto discendere dalla pietra di esso e su quella del tempio, duplice punto di partenza della fede nell'eguaglianza, la grande luce di Dio, e il dolce chiarore riscaldante dell'affetto umano»³⁰.

In un clima culturale che vede la società riversa sul proprio mondo ristretto soltanto la famiglia poteva – secondo l'autorevole Pietro Estense Selvatico – «rimanere pura, confortatrice in mezzo allo scoramento e alla noia» e pertanto im-

porsi agli artisti come unica possibile fonte di ispirazione³¹. Nel corso della seconda metà dell'Ottocento la rappresentazione in pittura «degli affetti soavissimi» della famiglia muta bruscamente, rivestendosi di un nuovo significato apparentemente in contrasto con l'immagine sinora individuata. Il tema della famiglia è adesso liberato dalle finalità 'pittoresche' o edificanti attribuitegli dalla borghesia restaurata e si affaccia alle esposizioni d'arte con i quadri di Molteni, degli Induno, dei Macchiaioli, degli Scapigliati e dei loro epigoni con nuovi intenti, rispondenti almeno inizialmente con i fermenti risorgimentali.

Non sorprende allora che un censore della Promotrice di Firenze del 1854 giunga a una nuova riflessione sulle analogie tra pittura di genere e letteratura che mirano a mostrare «i vizj, le debolezze dell'attuale società e spietatamente flagellare sì gli uni che le altre»³².

Contestualmente la produzione pittorica del genere deve anche affrontare un problema fatto emergere dalla coeva critica, quello della ripetitività dei soggetti capace di togliere loro ogni significato etico, riducendoli a immagini edulcorate; un elemento non certo di sprone per l'incremento delle collezioni d'arte private dell'epoca.

L'unica alternativa che si prospetta al collezionista d'arte è dunque quella di porre «nella sua galleria accanto allo spazzacamino che ride, l'orfanello che balla, la vedova che canta, lo straccione che legge la Guida da Educatore». Quest'ultima citazione è tratta da un articolo apparso sul numero ventinove del 14 gennaio 1845 del periodico «La

29 Sull'argomento e relativa bibliografia si rimanda a BIETOLETTI 2007b.

30 MAZZINI [1840], già pubblicato in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 299.

31 SELVATICO 1842, p. 413.

32 Cfr. CAVALLUCCI 1854, s.n.p.

Rivista» a firma di un anonimo cronista dal titolo *Libri nuovi popolari* che Anna Giovannelli ha messo in relazione alle sue considerazioni sulla pittura di Giuseppe Moricci (Firenze, 1806-1879)³³.

Parimenti il pezzo giornalistico offre il pretesto per sollevare seppur brevemente alcuni aspetti di cui questa ricerca ha dovuto necessariamente tenere conto. Ci si è confrontati con quella fetta piuttosto considerevole di opere d'arte che raffigurano le condizioni e il contesto di appartenenza di tutti coloro che nel corso dell'Ottocento per scelta, per vocazione o perché costretti non hanno come personale punto di riferimento una famiglia, ossia i solitari. Una categoria sociale che costituisce una di quelle vaste zone d'ombra create per esclusione dalla forza normativa della vita familiare anche nella società italiana. Ne offre uno spaccato, ad esempio, Giuseppe Molteni – il ritrattista dell'alta società internazionale – che presenta a Brera a partire dal 1832 una serie di dipinti raffiguranti piccoli spazzacamini colti negli atteggiamenti più vari. Almeno originariamente si trattava di rappresentazioni dal carattere disimpegnato che acquisiscono presto un valore etico che li pose al pari della pittura di storia, diventando in poco tempo un tema molto fortunato che incontra variazioni ad opera di pittori come Angelo Inganni (Brescia, 1807-Gussago, Brescia, 1880) e lo stesso Moricci. Spetterà ancora ad Antonio Mancini (Roma, 1852-1930) nella Napoli di secondo Ottocento con i suoi celebri 'scugnizzi' proseguire questo tipo di inchiesta.

La solitudine rappresenta pertanto il contrappunto di una

società che valorizza l'ordine della casa e il calore del focolare e che i pittori specializzati nel genere colgono diffusamente. L'emarginazione delle donne, inoltre, genera una situazione comunque sempre molto difficile, sia nei casi in cui essa è il risultato di una scelta deliberata, legata alla vocazione religiosa o altruistica (suore, infermiere, assistenti sociali) o in quelli più rari derivanti invece dalla preferenza accordata dalle donne alla carriera che ha sovente come conseguenza la condizione del nubilato³⁴. L'enorme successo registrato dalla tela *La derelitta* o *La morte del bimbo* del 'solito' Molteni, esposta a Brera nel 1845, pone l'accento anche sulla diffusione di un fenomeno sociale come quello della vedovanza dovuto alla longevità femminile e alla sporadicità della pratica delle seconde nozze che caratterizzano i decenni centrali del secolo³⁵.

Attorno agli ultimi anni dell'Ottocento si assiste altresì al dibattito e alla presentazione dei primi progetti di legge liberali e anticlericali che mirano a introdurre il divorzio

³⁴ Più facilmente sono le strategie matrimoniali messe a punto dalla famiglia di origine a determinare la categoria 'delle donne non maritate' destinate all'assistenza dei vecchi genitori, un ruolo quest'ultimo spesso affidato alle figlie più giovani, cfr. BARBAGLI 1993, Id. 2013.

³⁵ BARBAGLI 2013. Per quanto riguarda il dipinto di Molteni sopracitato, si tratta di un olio su tela di 146x116 cm, attualmente conservato a Milano presso la Pinacoteca di Brera. A seguito della presentazione dell'opera all'annuale esposizione braidense (1845) Carlo Tenca acclama l'opera come il capolavoro indiscusso del pittore di Assago che sarà immediatamente acquistato dal duca Antonio Litta. Il dipinto rappresenta un'adeguata risposta a quell'esaltazione degli affetti familiari teorizzata, come detto, da Selvatico e promossa anche da intellettuali del calibro di Giulio Carcano. Anche il noto e apprezzato poeta milanese recensisce quello stesso anno l'opera sulle pagine del periodico specializzato «*Gemme d'arte italiane*», in cui auspica un'«età di disinganni» in cui la pittura doveva cercare «novella vita [...] nel cuore del popolo che si commuove e piange». Il brano è già pubblicato integralmente in MAZZOCCA 1994, p. 493.

all'interno del sistema normativo italiano dell'epoca³⁶. Alla voce «famiglia» del *Digesto Italiano* (1895) – la più importante enciclopedia giuridica ottocentesca – ampio spazio è dedicato al divorzio che è considerato senza sottintesi come uno dei due possibili «modi naturali di estinzione della famiglia»³⁷, oltre alla morte di uno dei coniugi. Il curatore del volume, Giuseppe Manfredini, a proposito di questo istituto legale dichiara quanto di seguito riportato:

«Il divorzio è ammesso in Inghilterra, in Russia, nella Svezia, nella Polonia, in Alemagna, in Danimarca, in Olanda, nel Belgio, in Francia e negli Stati Uniti d'America, cioè in quasi tutto il mondo civile. È a sperare che venga introdotto anche in Italia poiché l'opinione pubblica vi diventa ogni giorno più favorevole e due progetti per attuarlo, proposti dal Villa e dallo Zanardelli, ottennero già l'approvazione delle Commissioni parlamentari nominate ad esaminare quei progetti. I costumi nostri saranno senza dubbio migliorati. Imperocché il confronto fatto tra i costumi famigliari dei paesi, ove il divorzio è ammesso, e quelli dell'Italia, della Spagna e del Portogallo, ove non è ammesso, dimostra che qui l'adulterio e il concubinato sono protetti e favoriti più che altrove; maggiore è il numero delle unioni libere, dei figli naturali, dei figli adulterini; insomma maggiore la privata e la pubblica corruzione. L'Italia non può tollerarlo più a lungo. Essa si è emancipata dal giogo straniero, deve emanciparsi e presto anche dalla falsa morale cattolica, che, sotto la forma dell'indissolubilità costrittiva del matrimonio e, benedette dal sacramento, nasconde l'iniquità e l'immoralità le più nefande»³⁸.

36 Si tratta di un argomento davvero molto ampio. Sull'argomento si vedano almeno CROCE 2004; SEYMOUR 2006; CAPORRELLA 2008.

37 MANFREDINI 1895, vol. 11.1, in particolare pp. 424 e sgg.

38 *Ibidem*.

Si tratta di un argomento evidentemente molto ampio che, tuttavia, sembra non trovare riscontro negli esiti e nella domanda del coevo mercato dell'arte, specie quello relativo alla pittura di genere³⁹. Allo stato attuale della ricerca non è stato possibile ricostruire una puntuale casistica iconografica su quest'ulteriore tipologia. *Il vizio del gioco*, ad esempio, un dipinto realizzato attorno al settimo decennio dell'Ottocento dal milanese Luigi Zuccoli (Milano, 1815-1876), in cui una moglie accompagnata dal figlioletto sorprende in un'osteria il marito vittima della dipendenza dal gioco e in preda ai fumi dall'alcool, costituisce un episodio significativo attraverso il quale poter riflettere sulla rappresentazione pittorica delle problematicità e la drammaticità delle relazioni familiari. La tensione che contraddistingue i tre protagonisti della tela in esame è in qualche misura stemperata dal pittore mediante l'inserimento di elementi compositivi e narrativi 'di supporto'. Svolgono tale funzione la rappresentazione dall'altro lato del tavolo della coppia formata dal compagno di gioco dell'uomo e dalla serva, ol-

39 Aspetto che invece trova preziosi esempi nella coeva produzione pittorica di storia. Un caso pittorico di notevole fortuna è costituito dal dipinto *Ragione di Stato* che Francesco Didioni (Milano, 1839-Stresa, 1895) realizza attorno all'ottavo decennio del XIX secolo in cui è raffigurato l'episodio che sancisce la fine del primo matrimonio di Napoleone. L'imperatore è colto di spalle dall'artista lombardo mentre si appresta a lasciare la stanza all'interno della quale trova posto la moglie Giuseppina di Beauharnais, al secolo Marie Josèphe Rose, che è invece colta in lacrime in preda alla disperazione. Il soggetto è noto soprattutto grazie alla nota serie di acqueforti intagliata da Alberto Maso Gilli (Chieri, Torino, 1840-Calvi, 1894) di cui si segnala un esemplare conservato a Milano presso Le Civiche Raccolte di stampe Achille Bertarelli (numero inventario: Reg. Ingr. 2868), cfr. la scheda SIRBeC numero H0080-03932. Sul tema relativo al matrimonio nell'Ottocento italiano e il potere civile si rimanda all'articolo di Federico Sciarra e relativa bibliografia di riferimento, cfr. SCIARRA 2016.

tre che della figura del cuoco posizionata sulla soglia della porta che conduce in cucina⁴⁰.

Considerata la complessità dei soggetti fin qui individuati, si è deciso di escludere dall'approfondimento tali sottocategorie tematiche che si aggiungono dunque a quella serie di interrogativi e di approfondimenti di cui questa stessa ricerca si dimostra suscettibile⁴¹.

Pertanto, la galleria di opere d'arte selezionate in questo lavoro permette di osservare quella serie di cambiamenti e di trasformazioni interne alle relazioni domestiche che coinvolge le diverse realtà familiari: quella aristocratica, quella della borghesia intellettuale, dei professionisti ma anche quelle dei contadini, degli artigiani e degli operai attivi alla fine del secolo. Sono immagini che offrono contestualmente un contributo di rilievo, mi pare, alla comprensione di quel lento processo di rinnovamento della società italiana.

40 Il catalogo del pittore lombardo attende di essere maggiormente approfondito. L'artista è registrato dalle cronache milanesi edite entro l'anno 1860 come fervente patriota mazziniano. Allo stato attuale della ricerca sulla produzione artistica di Zuccoli sono noti alcuni ritratti, diverse opere di soggetto risorgimentale, oltre che alcuni quadri da cavalletto come quello presa in esame. Nello specifico, *I vizi del gioco*, è un olio su tela che misura 46x62 cm, oggi conservato a Brera. Si veda almeno: GOFFI 1994.

41 I vagabondi sono fra tutti i solitari quelli guardati con più sospetto da una società che fa del domicilio la condizione stessa della cittadinanza. Il fatto di non essere sposati è vissuto naturalmente in maniera diversa dal genere maschile e da quello femminile. Il celibato è un tempo pieno, un periodo gioioso, per lo meno nei ricordi degli amori passeggeri e dei viaggi, scandito dai rapporti amicali di compagnie maschili e coincide con il tempo dell'educazione sentimentale e sessuale. È invece la bohème a costituire il contraltare della vita familiare borghese per il suo rapporto effettivamente inverso sia con il tempo che con gli spazi domestici. Anche per questi aspetti, il modello di riferimento metodologico è rappresentato dagli studi avviati a partire dell'ottavo decennio del secolo scorso dagli storici francesi precedentemente indicati, si veda almeno: PERROT 1987.

Ci si riferisce a tutti quei sentimenti, le aspirazioni e i contrasti nati in famiglia, ossia in quello stesso luogo in cui agli inizi del secolo sono stati concepiti il confronto e il comune desiderio di patria e di indipendenza – ma anche le teorie prettamente ottocentesche della donna 'regina della casa' e 'angelo del focolare' – che mutano profondamente in un giro ristretto di anni. Alla fine del secolo il matrimonio e la famiglia perdono gran parte della loro centralità, mentre sempre più rilievo acquista il momento privato ed esistenziale.

La ritrattistica di gruppo familiare e la scena di genere nel XIX secolo si contraddistinguono – pur nella diversità dei linguaggi pittorici – per l'eloquenza narrativa con la quale le fisionomie e le attitudini degli effigiati vengono trasportate sulle tele, che con il tempo acquisiscono valori evocativi e adeguati agli affanni, alle memorie, alle fantasie e agli stati d'animo di una moderna società in costante cambiamento. Le opere prese adesso in esame delineano e mettono in scena i circoli di una parentela più o meno estesa secondo i tipi di famiglia, le migrazioni e gli ambienti sociali di appartenenza.

Ci si auspica che gli esiti di tale ricerca risultino capaci di esercitare un diverso approccio interpretativo al raffronto analogico tra le arti e che, al contempo, aiutino a conoscere, comprendere e meglio tutelare la produzione di opere legata a tutti quei temi presenti nella cultura visiva e nel sistema delle arti dell'Ottocento italiano.

Parte I
RITRATTO DI GRUPPO

1.1. Sotto il segno della maestà

«Preservate l'unità della famiglia e consideratela come il massimo bene» è la memorabile dichiarazione lasciata in eredità ai suoi successori che l'ultimo imperatore del Sacro Romano Impero, Francesco II d'Asburgo-Lorena (in carica dal 1745 al 1806, diventato 'improvvisamente' nel 1804 primo monarca d'Austria), sottoscrive a margine delle carte del proprio testamento¹. Sebbene questa annotazione possa sottintendere degli ovvi fini dinastici, il documento incarna perfettamente lo spirito dei tempi in cui l'imperatore esercita il proprio potere, riconoscendo alla famiglia e a tutto quello che a essa – in senso biedermeier – è associato, una notevole rilevanza².

La parabola politica e familiare di Francesco I d'Austria è per certi aspetti davvero esemplare. Il suo governo, per quanto assolutistico, si caratterizza per particolari episodi di benevolenza. Il re è documentato dalle fonti del suo tempo come un monarca che vive in modo sostanzialmente 'borghese', veste abiti civili, passeggia spesso in compagnia della famiglia per le vie della capitale del suo regno conversando con i sudditi incontrati lungo il tragitto³. Il *Ri-*

1 Il documento, datato 28 febbraio 1835, è attualmente conservato presso l'Österreichische Staatsarchiv (ÖStA) di Vienna ed è stato già pubblicato in PARENZAN 2005, p. 65.

2 Sugli sviluppi della stagione biedermeier europea si vedano almeno: ROCHARD 1990; FLIEDL 1990; PÉTER 1992; VONDRÁČEK 2000; DOROTHEUM 2002; KRÄFTNER 2004; FERRARI BENEDETTI 2004; KENNEDY 2005; PARENZAN 2006; *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit* 2006; BAARSEN 2007; VONDRÁČEK 2008; *Antonio Basoli 1774-1848* 2008; KRÄFTNER 2010; ROSTÁS 2012.

3 Cfr. PARENZAN 2005, in particolare pp. 65 e sgg.

trato di famiglia della casa imperiale, oggi conservato a Vienna, di Leopold Fertbauer (Vienna, 1802-1875) costituisce con ogni probabilità una delle testimonianze pittoriche più rappresentative dell'aneddotica asburgica⁴. Si tratta di una scena di conversazione di gruppo contraddistinta da un accento patentemente confidenziale esplicitato dal formato ridotto del dipinto⁵ e soprattutto dalle pose e dagli atteggiamenti informali attraverso i quali sono colti gli esponenti più potenti della nobiltà austriaca, abbigliati per altro secondo una moda più consona all'alta borghesia e pertanto lontana dal rigido protocollo di corte. La parata aristocratica si svolge all'aperto sotto una loggia e si riconoscono da sinistra l'imperatore e la sua quarta consorte, Carolina Augusta. Le due altezze reali sono seguite dall'erede al trono Ferdinando (sovrano d'Austria dal 1835). Accanto al principe trovano posto i genitori dell'imperatore, Francesco Giuseppe e Maria Luisa, e la coppia arciduciale costituita da Francesco e Sofia di Baviera⁶.

La fortuna dell'idillio biedermeier, al pari dell'operetta e del valzer viennese, che contraddistingue il sistema culturale austriaco restaurato del primo trentennio dell'Ottocento, rappresenta con ogni probabilità una risposta moderata alle inquietudini libertarie degli esuli rivoluzionari e al loro desiderio di trasformare radicalmente la società. Per tutte quelle generazioni – compresa l'élite regia – che avevano

4 La vicenda artistica del pittore viennese Leopold Fertbauer attende di essere accuratamente approfondita, si veda almeno FRODL 1987.

5 Il dipinto in esame è un olio su tela che misura 63,5x79,2 cm, conservato attualmente presso il Historisches Museum di Vienna, cfr. SCHOCH 1975, p. 105; WALTHER 1992, p. 13.

6 *Ibidem*.

vissuto la fine della Rivoluzione francese, l'ascesa e la caduta di Napoleone e la Restaurazione, la riscoperta delle piccole certezze quotidiane, come la famiglia, l'amore, l'amicizia, trova evidentemente giustificazione nella ricerca di un agognato rifugio dal turbolento susseguirsi dei cambiamenti storico-sociali che determinano l'assetto dell'intero scacchiere geopolitico europeo.

La trasmissione del potere dinastico e i legami familiari costituiscono anche parte di quegli elementi che vincolano indissolubilmente e permettono di riconnettere i potenti Asburgo-Lorena d'oltralpe alle sorti dei principali governi italiani affidati tra Sette e Ottocento ai Borbone, ai presidi dei Savoia e a quelli oligarchici come la Repubblica di Venezia⁷.

Si tratta chiaramente di un processo di internazionalizzazione culturale e artistico, oltre che politico e sociale, sicuramente ampio e articolato. È possibile rintracciare le effettive conseguenze di tali meccanismi nella ritrattistica dinastica di cui si intende adesso approfondire gli esiti e rintracciare le principali peculiarità.

Lo *State portrait* familiare ottocentesco in Italia ha anch'esso una vicenda complessa quanto stratificata. Questa variante del ritratto di gruppo, benché fondata su una secolare tradizione, conosce un'articolata elaborazione nel corso del secolo e i modi di rappresentazione delle dinastie regali mutano profondamente in questa lunga stagione artistica. Come risulterà dall'analisi critica dei casi pittorici selezionati,

si assiste anzitutto all'affermazione del ricorso ai consueti elementi tecnici della pittura di ritratto come l'utilizzo del grande formato e la scelta di iconografie finalizzate a mettere in rilievo il carattere pubblico dei parenti di sangue blu effigiati congiuntamente. Sebbene risulti obbligatorio da parte dei ritrattisti di corte – almeno fino alla metà dell'Ottocento – organizzare la scena pittorica mettendo in evidenza i tradizionali attributi iconografici del potere (il trono, lo scettro, la corona, le pose, le vesti) quanto le espressioni fiere e austere dei volti dei personaggi di corte, è limitativo d'altra parte ricondurre gli sviluppi del ritratto familiare di gruppo di committenza imperiale a un'unica formula iconografica egemone. Si assiste contestualmente all'affermarsi di un'immagine delle medesime famiglie connotata dalla caratterizzazione psicologica dei loro stessi componenti, dall'espressione di uno stato d'animo proprio e capace di cogliere un particolare momento del percorso biografico e sentimentale di ciascuno degli effigiati.

I termini cronologici entro i quali il segmento di questo lavoro si colloca interessano un periodo segnatamente travagliato, che vede l'avvicendamento al potere di diverse dinastie e sistemi amministrativi e culturali eterogenei. È pertanto apparso opportuno operare all'interno del vecchio mondo della monarchia italiana e dell'aristocrazia di sangue delle scelte preliminari, volgendo l'attenzione verso gli esiti della ritrattistica dinastica di gruppo degli unici due stati preunitari accentranti che tra il terzo e il quarto decennio del secolo presentano un sistema culturale e di istituzioni pubbliche alquanto evoluto, ossia il Regno di Sardegna e quello delle Due Sicilie.

⁷ Sulle principali trasformazioni del sistema artistico italiano peninsulare preunitario resta fondamentale il contributo di Sandra Pinto, cfr. PINTO 1982.

La preferenza accordata alla produzione di ritratti di famiglia reale «di Borbone e dei Savoia» è prevalentemente dovuta all'immediatezza delle immagini commissionate di volta in volta dagli illustri esponenti di entrambe le case regnanti, che sia pure in maniera diversa ricoprono un ruolo imprescindibile per l'Italia dell'Ottocento: i Borbone ultimi sovrani napoletani e i Savoia primi re d'Italia.

Dei materiali figurativi di seguito vagliati si intende svolgere un necessario esame conoscitivo e critico e proporre un'opportuna rilettura e considerazione delle diverse varianti iconografiche che concorrono a configurare e a qualificare la complessa produzione ritrattistica familiare italiana prima e dopo l'Unità del 1861⁸.

Naturalmente l'argomento ha un'ampiezza e una portata che aumentano con il progredire degli studi. Molto è stato scritto e puntualizzato anche in questi ultimi anni. Proprio grazie a questa copiosa storiografia di riferimento, i passaggi storici fondamentali che scandiscono come un metronomo i cambiamenti della ritrattistica regale familiare risultano oggi chiariti a sufficienza.

I re Borbone di Napoli, nonostante una non lunga discendenza che ha origine dalla più antica famiglia dei Borbone di Spagna ancora oggi sul trono, hanno lasciato traccia di una grandiosa eredità monumentale, architettonica e artistica⁹.

⁸ Si comprenderà che per il taglio di questo contributo si è ritenuto più utile estendere gli estremi cronologici degli esiti della ricerca oltre la metà dell'Ottocento.

⁹ Sulla attività artistica promossa dalla dinastia borbonica nel periodo interessato dalla presente ricerca della copiosa storiografia di riferimento si vedano almeno: STRAZZULLO [1962] 1963, pp. 112-118; ACTON 1977, pp. 78-91; URREA FERNÁNDEZ 1985; DI PINTO 1985; *Ci-*

Le scelte compiute in campo pittorico da Ferdinando I di Borbone, nello specifico, risultano sicuramente efficaci per comprendere gli sviluppi della ritrattistica di gruppo. Il sovrano sale sul trono all'età di otto anni affiancato da principio da un consiglio di reggenza (1759), considerati anche gli eventi connessi alla Repubblica napoletana del 1799 e all'avvento dei Napoleonidi¹⁰. Il suo lungo regno, proseguito seppur con discontinuità per oltre sessantacinque anni (dopo il Congresso di Vienna e con l'unificazione delle due monarchie indipendenti nel Regno delle Due Sicilie assume il nome di Ferdinando I delle Due Sicilie), determina il termine cronologico di apertura della disamina delle molteplici soluzioni iconografiche avanzate nella ritrattistica di gruppo dell'ambito familiare ora esplorato.

Tuttavia è doveroso almeno ribadire che Ferdinando I prosegue in gran parte il progetto artistico avviato dai suoi illustri genitori già a partire dalla seconda metà del Settecento. Ci si riferisce ovviamente alla coppia di sovrani d'ancien Régime costituita da Carlo di Borbone (re di Napoli e della Sicilia dal 1731 al 1759) e dalla consorte Maria Amalia di Sassonia. È stato scritto molto sulle due anime dei coniugi,

viltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli 1997; IACHELLO 1998; CAGLIOSTRO 2000; CASTRONUOVO 2000; DE MARTINI 2003; *Casa di re* 2004; *Dai Farnese ai Borbone* 2006; *I Borbone di Napoli* 2009; SPINOSA 2009; PETRUCCI 2010;; LO JACONO 2011, MORA 2015; VARISCO 2016; ANTONELLI 2017.

¹⁰ Questi è re di Napoli dal 1759 al 1799 e poi dal 1799 al 1806. Dal 1815 al 1816 assume il nome di Ferdinando IV di Napoli, nonché re di Sicilia dal 1759 al 1816 con il nome di Ferdinando III di Sicilia. A seguito del Congresso di Vienna (1815-1816), assume la carica di Ferdinando I delle Due Sicilie fino al 1825, anno della sua morte.

«quella magnanima e l'altra magnificente»¹¹. Il fine della politica di propaganda sperimentata dagli stessi era stato prevalentemente quello di circondare di sfarzo e lusso la vita quotidiana. Il ricorso alle arti era stato dunque un elemento essenziale per costruire un'immagine che rendesse la famiglia reale «miraggio inarrivabile e presenza semi-divina nel contesto secolare del regno partenopeo»¹².

Le osservazioni sui ritratti familiari di casa Borbone, dunque, non possono che prendere avvio da quella fortunata stagione artistica che coincide con il tramonto dell'antico regime durante la quale si incontrano a Napoli ritrattisti come Angelika Kauffmann (Coira, 1741-Roma, 1807), Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun (Parigi, 1755-Louveciennes, 1842), Wilhelm Tischbein (Haina, 1751-Eutin, 1829) e tutti quei pittori d'avanguardia attirati tanto dalla corte quanto dalla cerchia di sir William Hamilton (ambasciatore inglese a Napoli dal 1764 al 1800)¹³.

11 Sul l'argomento resta fondamentale quanto ricostruito prontamente Alba Irollo, cfr. IROLLO 2007. Si vedano anche: GONZÁLEZ-PALACIOS 2008; ASCIONE 2013; HAMMOND 2013; DENUNZIO 2014; SAMPAOLO 2016; VÁZQUEZ GESTAL 2016.

12 *I Borbone di Napoli* 2009, in particolare pp. 7 e sgg.

13 In realtà un dipinto di vocazione familiare che chiarisce la messa a punto di tali pratiche di promozione è costituito dal *Ritratto dei principi Ferdinando e Gabriele di Borbone* del 1759, che misura 2016x156 cm ed è attualmente conservato a Caserta presso il Palazzo Reale, realizzato da Giuseppe Bonito (Castellamare di Stabia, Napoli, 1707-Napoli, 1789). Il pittore di corte (1751) era stato un discepolo di Francesco Solimena si orienta nella ritrattistica verso soluzioni di aulica classicità. Egli realizza addirittura due serie di ritratti dei figli di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia. L'opera in esame fa parte della seconda serie in ordine di tempo ad essere stata eseguita, dall'anno in cui Carlo lascia il Regno di Napoli per salire alla morte del fratello Ferdinando VI

Agli anni Ottanta del XVIII secolo risale altresì l'infittirsi dei rapporti tra la corte di Napoli e quella asburgica che, come anticipato, sono ormai da tempo tra loro reciprocamente legate da rapporti familiari, così come entrambe sono congiunte al trono di Francia. I vincoli dinastici si intensificano dal momento in cui Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, figlia dei già citati Francesco II e di Maria Teresa d'Austria, si insedia sul trono partenopeo sposando nel 1769 l'allora Ferdinando I di Napoli.

Spetta alla regina la commissione del monumentale e celebre *Ritratto della famiglia reale di Napoli* oggi a Capodimonte realizzato da una delle indiscusse protagoniste della scena neoclassica, specie quella capitolina, Angelika Kauffmann¹⁴. L'opera è uno gli esempi davvero rivoluzionari del

sul trono madrileno. Sono raffigurati il terzogenito Ferdinando, all'epoca di otto anni. Il suo svago preferito è prevalentemente la caccia a cui dedica gran parte del tempo, amando anche di farsi ritrarre nelle lunghe battute di caccia all'interno del suo regno disseminato di siti attrezzati con casini da caccia destinati a tale scopo. Se al celebre padre fin dall'infanzia era stato preparato un regale avvenire e tutta l'educazione era stata curata e orientata sapientemente in tal senso, soprattutto a opera della madre, non altrettanto può dirsi di Ferdinando. Un sovrano assunto anzitempo a un ruolo di primissimo piano. Bonito lo ha qui ritratto mentre stringe in mano un foglio con una planimetria palesemente militare. Vi è rappresentata tutta l'aulica solennità di colui che dovrà governare le sorti del regno di Napoli. Accanto è raffigurato il fratello Gabriele che indica con la mano destra un'armatura militare quasi relegata per terra, nei suoi occhi lo sguardo assente; qui il pittore coglie e trasmette il senso di una drammatica esistenza segnata dalla malattia. Cfr. almeno COSENZA 1952; MICHELETTI 1954; *Cultura figurativa a Napoli* 1997, p. 342; DELLA RAGIONE 2017. Sulla cerchia di artisti gravitanti attorno l'ambasciatore inglese operante in questi anni a Napoli si veda: *Civiltà del '700 a Napoli* 1990; KNIGHT 1985; ID. 1990; ID. 2003.

14 La regina possedeva già precedentemente delle stampe della pit-

genere, ideata durante il secondo soggiorno della donna a Napoli nell'estate del 1782 e portato a termine l'anno successivo¹⁵. La pittrice rinnova profondamente la tipologia del ritratto di corte eliminando ogni convenzione ed evitando qualsiasi intento encomiastico. Un nuovo genere di ritratto è quello realizzato dalla tedesca, prontamente consacrato dalla critica del tempo soprattutto a seguito della famosa esposizione del dipinto nella città dei papi¹⁶.

Si tratta di un grande ritratto di gruppo che eterna il numeroso nucleo familiare regio. Fanno la loro apparizione nell'ordine: Maria Teresa (1772-1807) futura sposa di Francesco I imperatore d'Austria, intenta a suonare l'arpa, e il fratello Francesco (1777-1830) che succederà al trono delle Due Sicilie nel 1825. Accanto al principe trovano posto la committente e il suo consorte, ovvero il regnante Ferdinando I. La sovrana a sua volta stringe la mano della figlia Maria Cristina (1779-1849) che sposerà nel 1807 Carlo Felice di Savoia (fratello di Vittorio Emanuele I e sovrano di Sardegna

trice tedesca operativa all'epoca a Roma. È noto dell'opera anche lo splendido bozzetto oggi a Vaduz. Sul dipinto in esame si veda almeno: DE ROSSI 1810; KAUFFMANN 1998, pp. 16, 23-24; BAUMGÄRTEL 1998; ZUCCHI 1999.

15 Risalgono sempre al secondo soggiorno della tedesca il *Ritratto di Ferdinando IV di Borbone e il Ritratto di Maria carolina d'Austria*. Si tratta nello specifico di una coppia di ritratti ufficiali in cui Ferdinand IV è in armatura e tutte le consuete insegne reali. La consorte, Maria Carolina, invece, indossa un sontuoso abito bianco in cui sono evidenti le abilità tecniche della pittrice individuabili nelle scresziature e nei passaggi pittorici del manto regale lasciato cadere con accorta disinvoltura, si veda *Il Neoclassicismo. Da Tiepolo a Canova* 2002, si vedano in particolare le pp. 255, 483-484.

16 Cfr. MAZZOCCA 2005.; PINTO 2005, nello specifico si rimanda alle pp. 781 e sgg.

dal 1821 al 1831). Gennaro di Borbone (1780-1789), il più piccolo della famiglia reale, è invece seduto su un cuscino e sembra tutto preso dal far volare un canarino. Chiude il gruppo Maria Luisa (1773-1802), consorte di Ferdinando III (prima granduca e poi arciduca di Toscana) che tiene in braccio la piccola Maria Amelia, alla quale il fato e le trattative familiari riserveranno un posto d'onore sul trono di Francia. Gli effigiati che si impegneranno nell'apparire inclini a una politica di riforme e di ammodernamento, sono colti in atteggiamenti di estrema semplicità e di 'rigida' naturalezza. La famiglia è inserita in un paesaggio tipicamente arcadico. La relazione tra le figure e la quinta naturalistica che fa da sfondo – la stessa della grande pittura storica –, assicura il portato monumentale della composizione, a sua volta già garantito dalle grandi dimensioni della tela¹⁷.

Appena qualche tempo dopo anche Tischbein elabora presso la corte dei Borbone la propria tipologia di ritratto di gruppo in linea con le più aggiornate sperimentazioni figurative sull'antico e con i rigorosi principi teorici di Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717-Trieste, 1768)¹⁸. Un dipinto che costituisce una delle poche testimonianze sopravvissute del passaggio del tedesco a Napoli è il ritratto di *Maria Teresa e Maria Luisa Amalia di Borbone con il*

17 Sulla pittrice tedesca si vedano: DE ROSSI 1810; KEISCH 1977; DOUWES DEKKER 1984; SWOZILEK 1994; MAIERHOFER 1997; BAUMGÄRTEL 1998; KAUFFMANN 1998; SANDER 1998; ROWORTH 1999; MAIERHOFER 2003; GOODDEN 2005; PITTONI 2006; ROSENTHA 2006.

18 Sul tedesco si vedano: TISCHBEIN 1993; HLEUNIG 1996; KÖHN 1999; CIOFFI 200; MAISAK 2004; LEONE 2009; LINDEMAN 2013; MILDENBERGER 2014; CIOFFI 2017.

*busto della madre Maria Carolina*¹⁹, un olio su tela di ridotte dimensioni, firmato e datato 1790. Con ogni probabilità l'opera è connessa alle rispettive nozze delle due giovani altezze reali officiate in quello stesso anno²⁰. L'episodio pittorico in qualche misura evidenzia anche l'incombenza che il pittore tedesco riceve su ordine regio di impartire lezioni di disegno e di pittura alle figlie maggiori di casa Borbone²¹. Il ritratto è infatti concepito per veicolare l'ennesimo messaggio propagandistico secondo quel sistema di pratiche artistiche illuminate caro alla dinastia. Nel dipinto, il cui sfondo è composto da un paramento turchino sul quale campeggiano gigli e aquile imperiali, Maria Luisa è impegnata a copiare un busto-ritratto in cera della madre. Delle due figure effigiate la giovane donna sembra la più incline al disegno. Maria Teresa si limita a discostare il velo apposto sulla scultura materna, consentendo di fatto alla sorella di riprendere il pannello della veste. La formula figurativa è chiara e consta della giustapposizione degli elementi canonici della pittura secondo la sintassi neoclassica: la combinazione del ritratto frontale e di profilo, l'esercizio prospettico, la ripresa pittorica del modello scultoreo e la resa preziosa di tessuti e di panneggi.

19 L'opera misura 76x57 cm, oggi in collezione privata. Per la bibliografia essenziale di riferimento sul dipinto si vedano: SUSINNO 1999, p. 34; di MAJO 2002, p. 485.

20 Maria Teresa sposa infatti Francesco I d'Austria che di lì a poco tempo salirà sul trono austriaco. Maria Luisa, invece, andrà in sposa a Ferdinando I (granduca e poi arciduca di Toscana).

21 L'intenzione del tedesco è quella di far sì che le principesse apprendessero quanto bastasse per poter giudicare con occhi da intenditrici quando un giorno si sarebbe trovate nelle condizioni di essere loro protettrici delle arti, cfr. di MAJO 2002, p. 485.

Nel giro stretto di pochi anni dall'opera del «Tischbein di Goethe», la drammatica fine della Repubblica napoletana del 1799 sconvolge la città e la sua provincia mandando in fuga l'entourage di artisti stranieri fino ad allora operanti intra moenia. Agli albori del nuovo secolo l'ambiente artistico in cui versa Napoli è di fatto spento. Gli inviti a restare in città dell'allora ministro delle finanze, Giuseppe Zurlo (1759-1828), costituiscono, com'è noto, soltanto un estremo e vano tentativo. La città vive un momento di sconcertante e drammatica precarietà politica e culturale che condurrà di lì a pochissimo tempo al principiarsi del così detto 'decennio francese'²².

Gli anni trascorsi sotto l'egemonia francese costituiscono, senza mezzi termini, una stagione essenziale per le sorti della ritrattistica di gruppo e non soltanto per quella borbonica commissionata sotto il Vesuvio²³. I Bonaparte sono anzitutto una famiglia venuta dal nulla, senza casata e per-

22 Su questa stagione artistica napoletana si vedano: D'ARBTRIO 2004; SCOGNAMIGLIO 2005; ID. 2006; SPADEA 2006; ID. 2007; RUSSO 2007; SCOGNAMIGLIO 2008; *Cultura e lavoro intellettuale* 2009; BECK-SAIELLO 2010; SCOGNAMIGLIO 2010; TROMBETTA 2011; BUCCARO 2012; *L'âge d'or de la peinture à Naples* 2015.

23 Uno dei casi ritrattistici più esemplificativi è ad esempio il notissimo *Ritratto di Elisa e della figlia Napoleona Elisa* di Pietro Benvenuti del 1809. Su uno sfondo paesistico in cui sono riconoscibili la cupola di Brunelleschi e il campanile del duomo, trovano posto nella composizione un busto di Napoleone cinto d'alloro a cui si rivolge con un gesto delle braccia Elisa Baiocchi, il solito stemma imperiale – l'aquila – posto sul montante del trono. Anche la piccola Elisa Napoleona è coinvolta nel messaggio dinastico che il ritratto esplicita. La fanciulla si rivolge alla statua ed è vestita in abiti ufficiali. Tutto è finalizzato per esaltare l'ammissione della piccola alla successione dinastica di Piombino, cfr. MEYER 1969, pp. 262, 267; BEYELER 2009.

tanto desiderosa di conquistare l'ambita legittimazione. Il primo importantissimo risultato in tal senso si concretizza nella definizione della galleria dei ritratti di famiglia allestita presso il castello di Saint-Cloud, che diventa in poco tempo un prototipo esportato in tutto l'impero e quindi anche in Italia. Durante questi dieci anni a Napoli viene ricreato puntualmente questo modello – con tutte le dovute differenze – prima a Palazzo Reale e poi anche a Portici attraverso le politiche di promozione artistica messe a punto inizialmente da Giuseppe Bonaparte (1768-1844) e da Gioacchino Murat (1767-1815) poi. Il fratello maggiore di Napoleone riceve per primo l'incarico di amministrare i territori meridionali della penisola e del Regno di Napoli seppur per pochissimo tempo (1806-1808) e appena due anni più tardi verrà sostituito dal cognato Murat (a Napoli tra il 1808 e il 1815)²⁴.

Proseguendo l'analisi degli sviluppi iconografici del ritratto familiare dinastico è opportuno ribadire che in questa nuova stagione, sebbene un pittore autoctono come Costanzo Angelini (Santa Giusta, Rieti, 1760-Napoli, 1853) riceva l'incarico di ritrarre Giuseppe nel 1808, è la presenza consistente di pittori francesi nell'orbita imperiale a determinare i caratteri della nuova committenza di corte, specie durante l'epoca murattiana²⁵. Con le dovute eccezioni, le prospettive di sostentamento dei pittori francesi meno considerati rispetto a Jacques-Louis David (Parigi, 1748-Bruxelles,

1825), a Antoine-Jean Gros (Parigi, 1771-1835) e François Gérard (Roma, 1770-Parigi, 1837), si moltiplicano in poco tempo grazie alla portata politica che va assumendo il mecenatismo pubblico e le esigenze di riallestimento dei palazzi reali.

Spetta a Giuseppe Bonaparte rivolgersi per primo a un connazionale, Jean-Baptiste Wicar (1806-1809), elevando di fatto il francese al ruolo di ritrattista privilegiato della cerchia di corte²⁶. Il pittore è peraltro nominato direttore dell'Accademia ed è l'ispiratore di quei provvedimenti riformatori dell'istituzione artistica ritenuti urgenti alla morte del vecchio Giuseppe Mondo (sopraggiunta nel gennaio del 1806) e finalizzati a incentivare l'emulazione degli artisti, come le esposizioni periodiche e il pensionato di perfezionamento a Roma.

Risale al 1809 il grande olio su tela oggi a Caserta in cui il pittore di Lille ritrae *Giulia Clary Bonaparte, regina di Napoli, con le figlie Zeneide e Carlotta* [tav. 2]²⁷. La nobil-

24 Fondamentale è a riguardo il saggio di Gennaro Toscano, cfr. TOSCANO 2006, pp. 361-186.

25 Su Angelini si vedano: BINDI 1883; LORENZETTI 1953; D'ELIA 2013; TOSCANO 2014.

26 Wicar, fervente giacobino, scrive nel settembre 1802 a Canova affinché lo scultore – impegnato in quel momento a Parigi – potesse intercedere con Bonaparte per avere commissioni da colui che lo aveva entusiasmato. I rapporti tra il pittore di Lille e i Napoleonidi erano diventati assai stretti a partire nel 1797, quando il francese incontra a Firenze Giuseppe Bonaparte giunto in Italia per sostituire Cacaault nell'incarico di ambasciatore della Repubblica francese Roma. Wicar riesce finalmente a entrare in contatto con la potente famiglia dell'allora generale dell'armata d'Italia. Il loro legame avrà una duplice veste, quella di uomo di fiducia e di artista di corte. Su Wicar si vedano: ANSALDI [1936] 1937; ID. 1955; ID. 1999, pp. 29-42; *Jean-Baptiste Wicar* 2004; NOCCA 2006. Oltre che a Napoli con Giuseppe Bonaparte, Wicar sarà il ritrattista favorito di Luigi durante il suo soggiorno capitolino, sull'argomento si veda in particolare *Jean-Baptiste Wicar* 2004

27 Il dipinto misura 230x176 cm.

donna aveva raggiunto il marito soltanto da poco tempo, nonostante fossero trascorsi già due anni dalla proclamazione del fratello di Bonaparte sul trono borbonico. Il nucleo familiare così riunito resta a Napoli appena tre mesi poiché Giuseppe è chiamato da Napoleone questa volta ad amministrare i territori della penisola iberica. La regina fa però in tempo a catturare le simpatie dell'ambiente partenopeo e Wicar a ritrarla assieme alla prole. Il dipinto è terminato soltanto dopo la partenza di Giuseppe alla volta della Spagna e del rientro definitivo di Giulia e delle figlie in Francia. Il pittore studia le opere di François Gérard (Roma, 1770-Parigi, 1837), come dimostrano le evidenti affinità con il *Ritratto di Carolina Murat e i suoi figli* del 1808 per la restituzione delle fisionomie dei volti delle figlie. Il riferimento alle regole ormai consolidate dei ritratti ufficiali francesi di corte è riconducibile alla presenza del trono collocato su una pedana rialzata coperta da un prezioso tappeto a frange dorate. Sullo sfondo è collocata una statua di Diana cacciatrice dentro una nicchia. La regina indossa un diadema alla turca sul capo mentre l'abito, che consta anch'esso di preziosi dettagli e di ricami in oro, le aderisce perfettamente al corpo. La figlia maggiore regge un fascio di fiori e guarda verso lo spettatore mentre la più piccola offre alla madre una colomba.

Le opere di Wicar hanno cambiato non poco gli esiti della ritrattistica napoletana determinando le premesse per la crescita e l'affermazione degli allievi e dei futuri maestri locali e francesi attivi a Napoli. Come ha autorevolmente individuato Alba Irollo, con ogni probabilità il fatto che artisti come Gaetano Forte (Salerno, 1790-Napoli, 1871) e

Pierre-Edmond Martin siano chiamati a copiare le opere di Wicar si riconnette direttamente all'intenzione di ricreare in città la galleria di ritratti di famiglia di cui prima si è detto²⁸. Tali circostanze sono rafforzate dall'arrivo dei Murat che continuano a importare opere dei grandi artisti ufficiali della corte imperiale d'oltralpe e a commissionare dipinti a professionisti meno noti trasferitisi al loro seguito a Napoli, come Louis Nicolas Lemasle (Parigi, 1788-Bari-sis-aux-Bois, 1876), François-Marius Granet (Aix-en-Provence, 1775-1849) o ancora Alexandre-Hyacinthe Dunouy (Parigi, 1757-1841). Sono questi pittori adesso a far vivere alla città una nuova stagione artistica di respiro internazionale. Questi artisti sono impegnati nelle decorazioni di Palazzo Reale, nelle dimore dei dignatari di corte e nelle collezioni di Carolina e dei suoi emuli, incidendo inevitabilmente sulle sorti della ritrattistica dinastica di gruppo anche in epoca di Restaurazione²⁹.

Sebbene sia eseguito prima della partenza della famiglia francese per Napoli del 1808, Gérard è ancora l'autore del noto *Carolina Murat, regina di Napoli, con i suoi figli* [tav. 3], l'olio su tela che sancisce ufficialmente l'avvio della stagione artistica promossa dai Murat³⁰. Il dipinto è commissionato da Carolina che intende collocarlo nella 'solita' residenza di Saint-Cloud nonostante il suo momentaneo allontanamento dalla corte e per questo si rivolge direttamente a Napoleone. Si tratta di un ritratto ambientato in cui si distinguono il Vesuvio e il golfo di Napoli. Sono raffigurate

28 IROLLO 2007, p. 14.

29 *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli* 1997, pp. 203-204.

30 Le dimensioni del dipinto sono le seguenti: 21,7x170, 5 cm.

le figlie della coppia imperiale, le infanti Letizia e Luisa che tiene in mano un fascio di fiori. Il giovane in piedi è il secondo principe Luciano Murat, che morirà senza discendenti, mentre il bambino in abito rosso seduto ai piedi della donna dovrebbe essere, allo stato attuale degli studi, un loro parente³¹.

Sono adesso artisti francesi come Charles de Clarac (Parigi, 1777-1847) e Benjamin Rolland (Guadalupa, 1777-Grenoble, 1855) ad assecondare le richieste avanzate dai coniugi Murat di ritratti e di reportage. È un obiettivo fondamentale per la coppia quello di decorare il nuovo e prestigioso domicilio partenopeo³².

31 Fondamentale è il commento sull'opera che si registra in una lettera da una degli eredi Murat: «Mia madre [...]. È rappresentata tra i suoi quattro figli, la sua figura non è ben riuscita, sembra molto alta e forte il che non era, la priva di quell'impronta di grazia femminile che le era propria. I bambini sono molto ben fatti [...], e soprattutto la figura di Luciano, di somiglianza perfetta, è affascinante. Anche la mia è venuta benissimo e ci si ritrovano i miei tratti». Risalgono a questa altezza cronologica anche i ritratti familiari che sanciscono il rinnovo delle consolidate alleanze e di rapporti familiari e dinastici tra gli eredi della monarchia francesi di antico regime e i Borbone confinati in Sicilia, nonostante l'allontanamento dai loro rispettivi troni di entrambe le dinastie. A tal proposito, contribuire a chiarire ciò è un noto ritratto di François Gérard. Il francese ritrae infatti Maria Amalia d'Orleans con il figlio Ferdinando duca di Chartres su una grande tela (250x184 cm), anch'essa attualmente conservata a Capodimonte. L'effigiata è la figlia del re Ferdinando IV delle Due Sicilie e di Maria Carolina. Il suo giovane figlio, Ferdinando, nato dalle nozze con Luigi Filippo d'Orleans, diventerà il futuro re di Francia dal 1830. L'opera rientra nell'iconografia abituale del pittore che era solito ambientare in un insieme architettonico semplice e con moduli schematicamente ripetuti sovente, costituito da qualche gradino e da una colonna dal fusto poligonale, cfr. *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli* 1997, pp. 305 e sgg.

32 MARTORELLI 2002.

Al 1811 risale, invece, la notissima quanto mai complicata committenza dei ritratti dei figli dei Murat affidata a Rolland, il pittore scelto da Carolina come maestro di disegno dei suoi amati figli, nonché successore di Wicar alla direzione dell'Accademia³³. Le controverse tele in esame sono quelle originariamente realizzate per essere esposte a pendant negli ambienti della residenza regia di Portici. In particolare, quelle di Achille e di Letizia sono costruite come auliche scene di conversazione fra i due fanciulli e i busti dei loro rispettivi genitori. Gli altri due dipinti raffigurano Luciano e la sorella Luisa mentre danzano la tarantella³⁴. Tre dei quattro ritratti – ad eccezione di quello di Achille –, sono ambientati nei pressi della residenza di Portici. In quello di Letizia si riconoscono la reggia a sinistra e il convento dei Camaldoli della Torre sulla collina a destra. Dietro Luciano si scorge una porzione architettonica dell'edificio di famiglia che dà sul mare, la collina di Castel Sant'Elmo e quindi il golfo. Alle spalle di Luisa, il Vesuvio domina il paesaggio.

33 Oggi a Caserta.

34 Luciano è in procinto di ballare la tarantella e appare agile, aggraziato e sciolto nel ballo e nella posa tenendo le mani alzate nel movimento delle nacchere. Indossa una giacca corta con camicia dal collo aperto sostenuto da un fazzoletto annodato sul petto e la fusciasca in vita annodata sul fianco orlata da frange. Sul pavimento vicino ai piedi del fanciullo sono raffigurati un drappo d'oro, un tamburello e una chitarra, ossia gli strumenti tipici della tradizione musicale partenopea. Luisa infine è ritratta in giardino, il viso è incorniciato dai riccioli neri, indossa come la sorella un vestito in stile impero. La giovane erede è colta mentre balla la tarantella e mantiene tra le braccia un drappo, cfr. *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli* 1997, in particolare le pp. 387 e sgg.

L'ambientazione della tela di Achille Murat è evidentemente diversa. A proposito del dipinto sono stati giustamente messi in dubbio, già in occasione della mostra *Casa di Re* del 2005, la datazione di esecuzione e finanche la paternità di Rolland³⁵. Alba Irollo ha poi identificato sullo sfondo di questo quarto ritratto il castello di Malmaison e chiarito condivisibilmente che l'opera è frutto di un'operazione di collage in cui il giovane erede è ritratto in abito militare accanto al busto della madre poggiato su una semicolonna³⁶. Nonostante i nodi critici ancora da sciogliere, è utile insistere sul fatto che persino le opere di Rolland sono state oggetto di copia in quest'epoca³⁷. Prima del tragico epilogo

35 Ornella Scognamiglio in *Casa di Re* sostiene quanto segue: «Ancora non completamente decifrabile appare, quindi, l'autore del ritratto di Achille. Potrebbe trattarsi di un'opera di Rolland realizzata a Parigi – forse l'iniziale contatto del pittore con il Murat – replicata dallo stesso autore in più varianti». Si veda: SCOGNAMIGLIO 2005, p. 301.

36 Secondo Alba Irollo invece l'opera oggi a Caserta è frutto di un'operazione di collage, poiché «la figura del principe è letteralmente ripresa dal ritratto di Carolina Murat con i figli dipinto da Gérard nel 1808 [...] Pertanto, nel ritratto che raffigura Achille, il principe ci viene presentato più piccolo dei suoi dieci anni, cioè come avrebbe a vederlo Gérard nel 1808, e non come avrebbe potuto vederlo Rolland tre anni dopo», cfr. IROLLO 2007, p. 11.

37 Il dubbio circa la paternità di Rolland è alimentato anche dall'esistenza di una nota replica oggi conservata al Museo Praz di Roma. A proposito della quale sempre la Irollo sostiene che «l'iscrizione [...] indurrebbe ad attribuire [...], o quantomeno a mettere in forse l'assegnazione dello stesso a Benjamin Rolland. A complicare la questione, offrendo però allo stesso tempo delle piste possibili per risolverla. [...] Si aggiunge l'esistenza un dipinto di Ducis del 1810, e del 1855 al Museo Versailles, che rappresenta *L'empereur Napoleon 1er sur la terrasse du Chateau de Saint Cloud entouré des enfants de sa famille*. Quest'opera è un frutto di un 'montaggio' addirittura più articolato di quello di cui è costruita l'altra», accertando dunque il ricorso a tali pratiche, cfr. IROL-

LO 2007, p. 12.

38 Si veda MARTORELLI 1997.

39 Per un fine simile di pubblica riconoscenza a Torino nello stesso momento viene edificata la fabbrica della Grande Madre, cfr. PINTO

go di Murat, le immagini del sovrano raccontano puntualmente i diversi momenti della sua ascesa militare e politica, quelle della sua famiglia e della vita di corte attraverso la koinè figurativa imposta dal governo imperiale centrale, determinando, di fatto, lo sviluppo di un genere ritrattistico di autocelebrazione attraverso il linguaggio neoclassico degli allievi di David. È stato del resto più volte indicato dalla storiografia di riferimento che, rispetto agli altri Napoleonidi, la galleria iconografica di Murat sia favorita dalla sua prestanza fisica e dal suo diretto ruolo e coinvolgimento nelle battaglie, oltre che dalla sua attenta sapienza collezionistica paragonabile soltanto a quella di Napoleone³⁸.

La compattezza dei legami e degli affetti ha prodotto la conservazione della maggior parte di questi dipinti e di molte delle loro repliche nelle collezioni pubbliche francesi in cui le stesse sono confluite subito dopo la terribile fine del regno.

All'indomani del Congresso di Vienna, i Borbone si rivolgono verso le monarchie mitteleuropee raccolte nella Santa Alleanza diventando fedelissimi seguaci degli Asburgo-Lorena. Oltre agli equilibri politici mutano la promozione culturale di Stato, la committenza, la didattica artistica e le esposizioni d'arte. La prima affermazione simbolica e artistica della Restaurazione è costituita dai lavori commissionati per il tempio cattolico di San Francesco di Paola, ordinati per adempiere al voto fatto per il ritorno³⁹. In se-

LO 2007, p. 12.

38 Si veda MARTORELLI 1997.

39 Per un fine simile di pubblica riconoscenza a Torino nello stesso momento viene edificata la fabbrica della Grande Madre, cfr. PINTO

guito si modificano anche i tratti peculiari della ritrattistica dinastica di gruppo.

A ciò si deve aggiungere che i sovrani restaurati si impegnano sin da subito nella ripresa di tutte quelle consolidate pratiche finalizzate alla celebrazione della vita privata della famiglia reale. I Borbone, come d'uso, continuano a essere educati alle arti, che coltivano sia da dilettanti che da protettori. Francesco Borbone, duca di Calabria e principe ereditario, per esempio, prima di salire al trono nel 1825, decide di raggiungere i centri più periferici del regno scegliendo come suo accompagnatore ufficiale il giovane vedutista Salvatore Fergola (Napoli, 1796-1874)⁴⁰. Leopoldo di Borbone, principe di Salerno, nonché terzogenito di Ferdinando, è il proprietario di una magnifica collezione pervenutagli grazie alla quota di sua spettanza dell'eredità Farnese e di un maggiorascato. Delle inclinazioni artistiche delle due sorelle si è già detto a proposito del ritratto di Tischbein che le coglie giovanissime impegnate a cimentarsi nell'arte del disegno.

Invero, non sono meno significativi gli esiti della ritrattistica di gruppo commissionata dalla corte così come buona parte della produzione pittorica napoletana risalente agli anni compresi tra il 1815 e il fatidico 1848, quando l'intero sistema politico del vecchio continente inizia a vacillare sotto i colpi della borghesia liberale e i Borbone si stringono in un'intesa letale con lo Stato pontificio.

Giuseppe Cammarano (Sciacca, Agrigento, 1766-Napo-

1982, pp. 923 e sgg.

⁴⁰ Su Fergola si confrontino almeno: COMANDÉ 1950; CAUSA 1967; FERGOLA 2016.

li, 1850) è l'autore de *La famiglia di Francesco I* [tav. 4], un olio su tela di grande formato, eseguito dal pittore nel 1820⁴¹. L'opera è anche oggetto del racconto dell'illustre Francis Napier che nel 1855 sottolinea come tra il 1823 e il 1828 il ritratto di famiglia venga collocato nell'anticamera del palazzo di Portici. Questa segnalazione è davvero rilevante in quanto mette in evidenza che l'opera per volere regio è immediatamente messa a confronto con la tela della Kaufmann del 1783⁴². Il dipinto esplicita direttamente le ragioni della committenza e le circostanze originarie di esecuzione. L'opera è infatti dedicata al re Ferdinando in occasione del sessantanovesimo onomastico del monarca del «30 maggio 1820», come recitano i versi dell'iscrizione composti e fatti apporre dalla famiglia del figlio sulla tela. Sono raffigurati in successione Maria Isabella, Maria Cristina, Maria Luisa, Leopoldo, Carlo, Ferdinando, Antonietta, Amalia e Antonio. La scena è resa con precisione nella restituzione delle fisionomie e dell'abbigliamento, nonostante il ricorso al grande formato e i rimandi figurativi neoclassici riscontrabili nella composizione. Il sedile marmoreo su cui poggia Maria Isabella, ad esempio, corrisponde a una tarda citazione del *Ritratto di Amalia von Wimar* di Tischbein⁴³. Il dipinto costituisce evidentemente una prestigiosa quanto impegnativa committenza per Cammarano, come testimoniano i numerosi disegni preparatori che riprendono gli effigiati a mezzo busto⁴⁴.

⁴¹ L'opera di Cammarano misura 313x397 cm.

⁴² Sul pittore napoletano si vedano: NAPIER 1855, pp. 27-29; DORIA, BOLOGNA 1954, pp. 27 e sgg.; RICCI 1959, pp. 18 e sgg.; *The Age of Neo-Classicism* 1972, in particolare si rimanda alle pp. 25 e sgg.

⁴³ *Ritratto di Amalia von Wimar* di Tischbein.

⁴⁴ Sempre a Capodimonte si conservano i disegni preparatori.

È datato 1833, invece, il *Ritratto di Maria Isabella di Spagna*, oggi al Museo di San Martino, eseguito da Bernard Chevalier de Guérard durante il regno di Ferdinando II (sul trono dal 1830 al 1859)⁴⁵. L'autore del dipinto è un artista di provenienza straniera specializzato nella miniatura, giunto in Italia attorno al 1827. Questi ritrae l'anziana Maria Isabella di Spagna che a questa altezza cronologica è vedova di Francesco I e, perciò, è perfettamente calata nel ruolo ufficiale di regina madre di Ferdinando II. La resa pittorica del volto della donna e dell'abito tradisce la vera vocazione artistica dell'autore del quadro. Sono inoltre presenti nella composizione tutti gli attributi iconografici regali. Il giovane re compare mediante un busto in marmo, sistemato dal pittore sul consueto e sontuoso tavolo impero, che ne riproduce tutta l'ufficialità del ruolo e il prestigio politico legati al trono. Accanto alla scultura trovano posto la corona, un paio di guanti bianchi e dei fiori. La donna tiene nelle mani un acquarello monocromo raffigurante un paesaggio di scuola nordica. Sullo sfondo, al di là del tendaggio, si riconosce l'isola di Capri⁴⁶.

È verso la metà del secolo che si rintracciano segnali di cambiamento nella ritrattistica familiare nell'orbita mecenatizia borbonica. Un esempio assai significativo è costituito dalla committenza dei Ruffo di Sant'Antimo [tav. 5], una delle famiglie più antiche della nobiltà partenopea, blasonata e annoverata tra le sette più grandi casate del Regno di Napoli. Nel 1852 il principe di Sant'Antimo,

Vincenzo Ruffo, raffinato collezionista e mecenate, ingaggia per la realizzazione del proprio ritratto insieme ai figli un altro pittore francese, Édouard Louis Dubufe (Parigi, 1819-Versailles, 1883)⁴⁷. Il fine e colto aristocratico ricorre questa volta a uno dei ritrattisti più affermati nell'alta società europea. Nella tela di grandi dimensioni, che è attualmente conservata presso il museo partenopeo di San Martino, padre e figli sono raffigurati raccolti entro una loggia. L'intimismo è dato dalle pose e dal reciproco rapporto tra i personaggi⁴⁸. Il principe cinquantenne indossa l'assisa di gentiluomo di corte, mentre lo spadino e la feluca sono poggiati sul contiguo tavolo coperto da un pensante broccato il cui pannello cade sul tappeto. I figli vestono secondo la moda del tempo: la primogenita è Nicoletta Lucrezia (nata nel 1841), seguita da Fabrizio (nato nel 1843) e da Carlotta Leopoldina che qui indossa i caleçons sotto la veste⁴⁹. Fanno da contrappunto a quello dei Ruffo *I ritratti di Francesco di Borbone e di Maria Sofia di Baviera* [tavv. 6a-6b], due dipinti che appartengono al rocambolico periodo che conduce all'unità d'Italia. Si tratta dei ritratti-pendant

47 Il ritratto misura 280x200 cm.

48 Vincenzo Ruffo, appena qualche anno prima, per la realizzazione del ritratto della moglie Lady Sarah Louise Strachan Ruffo di Motta si era rivolto a Francesco Hayez, attivo a Napoli per portare a termine i *Vespri*. L'opera era stata eseguita in due riprese tra il 1840 e il 1844, ossia negli anni che corrispondono ai due soggiorni partenopei del pittore veneziano. Il ritratto restituisce un'immagine levigata ai limiti di un'ammaliante e virtuosistica resa delle stoffe e degli accessori dell'abito in gara con i ritratti di Molteni e di alta qualità introspettiva. Sull'opera si vedano: MAZZOCCA 1994; ID. 1997.

49 Sulle collezioni di Ruffo fondamentale è lo studio condotto da di MAJO 1997. Si veda anche: DI DOMENICO 1979, pp. 331-347.

45 Un olio su tela di 218x159 cm.

46 Una soluzione inconsueta, benché già comparsa nel *Ritratto Schikel* di F. Catel, opera sempre conservata a Napoli.

di Francesco II di Borbone (sul trono napoletano dal 1859-1861) e della consorte Maria Sofia di Baviera che Camillo Guerra (Napoli, 1797-1874) realizza attorno al 1859⁵⁰. Le tele oggi in collezione privata sono state esibite per la prima volta in occasione della mostra *Civiltà dell'Ottocento* del 1997⁵¹. La coppia di sovrani è ancora una volta descritta pittoricamente secondo i canoni del ritratto ufficiale. Sono messi infatti in evidenza i consueti attributi iconografici necessari a esaltare l'esercizio del potere: lo scettro, la corona, il trono, la posa, le vesti, l'espressione dei volti. L'erede di casa Borbone è raffigurato con l'ordine dello Spirito Santo e la sciarpa ad armacollo. Maria Sofia reca l'ordine di Carlo III di Spagna con la sciarpa a strisce bianche e azzurre di seta. La vicenda dinastica e familiare degli effigiati di Guerra è indicativa ed emblematica. Francesco II di Borbone è l'ultimo re delle Due Sicilie, salito al trono nel maggio del 1859 (nello stesso anno del matrimonio) e depresso il 13 febbraio 1861 con l'annessione al Regno d'Italia dei territori meridionali peninsulari. L'uomo è nato dal matrimonio tra Ferdinando II e la principessa Maria Cristina di Savoia, figlia del re Vittorio Emanuele I di Savoia (re di Sardegna dal 1802 al 1821), morta dando alla luce il suo unico erede. I due genitori erano peraltro cugini di secondo grado poiché entrambi bisnipoti dei già citati Francesco I di Lorena e di Maria Teresa d'Austria⁵². Le loro nozze erano state defi-

nite attraverso un affare dinastico alquanto tortuoso, lungo e sofferto che corrisponde a una fase di laboriose trattative matrimoniali avviate a principio del terzo decennio dell'Ottocento a cui avevano preso parte sovrani, preti e avventurieri. Il matrimonio sancisce in qualche modo quel rinnovato e profondo legame tra le città di Napoli e Torino, prontamente raccontato dalla ritrattistica dinastica tanto partenopea quanto piemontese⁵³.

Dietro gli importanti mutamenti dei modi di rappresentazione, dietro il volgere dell'attenzione da certi particolari elementi ad altri e nell'atteggiamento stesso nei riguardi del ritratto si rivelano soprattutto gli avvenimenti principali della storia dell'Italia dell'Ottocento con le sue profonde lacerazioni, dal Regno italico dei Napoleonidi di inizio secolo alla Restaurazione, sino alla lotta risorgimentale, all'unificazione nazionale e allo stabilirsi di nuovi sistemi culturali, di più complesse strutture burocratiche e delle relative problematiche emergenti nella realtà statale unificata. Alla riorganizzazione politica fa da sfondo innegabilmente l'emancipazione dei gruppi borghesi. Certo, occorre necessariamente tenere conto anche delle culture figurative locali, delle singole tradizioni artistiche e ovviamente delle differenti personalità degli artisti specializzati nel ritratto. Ugualmente in Piemonte il passaggio dall'antico al nuovo regime è scandito dalla serie di noti fatti storici accaduti in rapida successione, che determinano nel Regno di Sardegna

50 Costituendo uno dei rari casi in cui sono messe in evidenza le qualità di ritrattista del pittore.

51 *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli* 1997, pp. 483 e sgg.

52 Maria Cristina muore agli inizi del 1836, quindici giorni dopo la nascita del loro unico figlio Francesco, che successe al padre sul trono. Donna di eccezionale carità e spirito religioso, Maria Cristina di Savoia

è stata beatificata nel 2014.

53 Sulle turbolente vicissitudini matrimoniali tra le due altezze reali si veda in particolare FERRARA 1971.

altrettanti radicali cambiamenti⁵⁴. Rispetto a quanto succede nelle regioni mediterranee della monarchia borbonica, le sorti del sistema delle arti dei Savoia si caratterizzano per esiti diversi. Al principio dell'Ottocento, durante i quasi quindici anni di lontananza dei reali sabaudi da Torino, il regime francese non riesce a imporre un proprio linguaggio artistico capace di non sfigurare al confronto con la produzione artistica promossa dalla dinastia allora confinata in Sardegna, anche in termini di fortuna critica internazionale. Prima di entrare in *medias res* con le opere selezionate, è utile premettere alcune considerazioni sull'ambiente artistico sabauda di fine Settecento e sulle abitudini di rappresentazione della corte. Nei decenni che segnano la chiusura del Secolo dei Lumi, ovvero quelli corrispondenti ai regni di Vittorio Amedeo III (sul trono dal 1773 al 1796) e di Carlo Emanuele IV di Savoia (re di Sardegna tra il 1796 e il 1802), la corte sabauda è composta da centinaia di persone, a cui si affiancano famiglie più piccole sulla base del principio ereditario dei membri della dinastia. La nobiltà è il fulcro di ogni rituale. Dame e cortigiani erano scelti non solo per il blasone, ma anche in base alla loro provenienza geografica.

54 Tra la prima campagna napoleonica in Italia (1796-1797) e l'annessione dello stato sabauda alla Francia (1802), trascorre poco tempo. Un periodo denso di eventi eclatanti, dai moti insurrezionali giacobini, l'abdicazione di Carlo Emanuele IV e il Governo provvisorio, all'invasione austro-russa e la seconda campagna napoleonica sino a quando, dopo la battaglia di Marengo, i francesi prendono stabilmente possesso del territorio piemontese. Per la bibliografia essenziale per le sorti della pittura in Piemonte nel periodo francese si veda *Cultura figurativa e architettonica* 1960; *Arte di corte a Torino* 1987. Per le trasformazioni in epoca di Restaurazione si vedano almeno: *L'Accademia Albertina di Torino* 1982; *L'arte in Piemonte* 1963.

La corte aveva un ruolo centrale per l'economia dell'antico stato, garantiva il lavoro e la sopravvivenza a una parte non esigua della popolazione, compresi architetti, artisti e maestranze impegnati nelle residenze e nei castelli di famiglia. Torino, già a metà del secolo, era ritenuta del resto una delle più importanti realtà d'Europa, tra le mete predilette dai rampolli delle maggiori dinastie europee giunti in città per completare la propria educazione e istruzione.

La trasposizione delle gerarchie familiari sulle tele dei pittori sembra esprimere in questa fase la rivendicazione di quel destino regale che per diritto divino spettava ai componenti di Casa Savoia e alla loro progenie⁵⁵.

Un'efficace metafora visiva del potere dinastico è offerta da *La famiglia di Vittorio Amedeo di Savoia* [tav. 7], realizzato tra il 1759 e il 1760 da Giuseppe Duprà (Torino, 1703-1794), attualmente conservato presso il Palazzo Reale di Torino⁵⁶. È un olio su tela di grandi dimensioni che è senz'altro uno dei capolavori del genere. A tutt'oggi, restano oscure le circostanze legate alla commissione così come l'originaria collocazione del dipinto⁵⁷. Vittorio Amedeo, principe ereditario, è raffigurato insieme alla moglie, Maria Antonia Ferdinanda di Borbone, e ai figli Carlo Emanuele, Maria Anna, Maria Teresa e Vittorio Emanuele⁵⁸. Nella composizione è evidente il ruolo di Vittorio Amedeo raf-

55 PINTO 1982, pp. 782 e sgg.

56 L'opera in esame misura 273x328 cm.

57 Le etichette inventariali note segnano i passaggi per la villa reale di Monza e per il castello di Moncalieri.

58 L'assenza di Maria Giuseppina (nata alla fine del 1760) garantisce evidentemente il termine post quem di datazione della grande tela, cfr. *Cultura figurativa in Piemonte* 1960, pp. 108 e sgg.

figurato come filosofo che educa i figli all'esercizio della pace e all'abbandono delle armi. Si tratta evidentemente di indirizzi programmatici richiamati dalla presenza sullo sfondo del tempio neoclassico. Il dipinto ostenta eleganza, coglie il duca durante la lunga fase di attesa che lo avrebbe condotto all'età di quarantatré anni sul trono nel 1773. Si tratta di un periodo non facile per la vicenda del futuro re. Il principe era stato educato secondo i canoni culturali francesi e, pertanto, conosceva a stento la lingua e la cultura piemontesi. Il padre, Carlo Emanuele III (regnante dal 1730 al 1773), non era solito impegnare il figlio negli affari statali, preferendo piuttosto dialogare con i suoi ministri. In contrapposizione a tale atteggiamento, Vittorio Amedeo sceglie di farsi ritrarre al centro della scena tenendo per mano affettuosamente il primogenito Carlo Emanuele, gesto che diventa il fulcro visivo dell'opera.

Le imprevedibili vicende storiche legate all'incedere della Rivoluzione francese portano alla crisi del sistema sociale che il ritratto della famiglia dell'allora duca sembra fissare. L'annessione del Piemonte alla Francia introduce nel campo delle arti notevoli innovazioni riguardanti prevalentemente l'istruzione artistica e il rapporto tra gli artisti con il pubblico. In questo mutato clima culturale, allo stato attuale della ricerca, il numero dei ritratti di gruppo familiari risulta latente, specie se messo in relazione con le opere di vocazione familiare di rappresentanza dell'impero come quelle ordinate contemporaneamente a Milano, Venezia, Firenze e Napoli, promosse dai vari membri delle dinastie Napoleonide.

Il ritorno della corte sabauda al termine dei lavori del Congresso austriaco comporta ulteriori sviluppi per quantità di

commissioni e per tipologie iconografiche ritrattistiche volute dai sovrani restaurati. Il rientro di Vittorio Emanuele, diventato nel 1802 re di Sardegna in seguito all'abdicazione del fratello Carlo Emanuele IV, coinvolge l'entourage artistico e le maestranze sabaude prevalentemente nel cantiere della Gran Madre. L'imagerie celebrativa deve adeguarsi lentamente alla riorganizzazione dell'assetto statale e trova riscontro soltanto nelle testimonianze di Amedeo Lavy (Torino, 1777-1864) o nei ritratti dell'anziano Giuseppe Bonzanigo (Asti, 1745-Torino, 1820)⁵⁹. Sandra Pinto ha ampiamente chiarito che tanto la pittura di storia quanto il ritratto occupano adesso una posizione meno favorevole rispetto al recente passato. È mancato un ricambio generazionale di artisti di corte e restano vacanti persino alcune cattedre in Accademia. In fatto di ritrattistica di gruppo e di famiglia, un'eccezione è però rappresentata dall'opera di Luigi Bernero (Torino, 1775 circa-1848)⁶⁰, autore del noto e importante dipinto *Ritratto di Vittorio Emanuele e la sua famiglia*, eseguito in duplice versione, di cui una è attualmente

⁵⁹ Nel decennio francese la città di Torino vive adesso il rango delle capitali europee del movimento artistico. Basti far riferimento alle tre esposizioni che hanno luogo in città negli anni francesi: la prima è quella del 1805 organizzata in occasione dell'ingresso in città di Napoleone; la seconda è datata 1811, segue l'ultima del 1812, cfr. PINTO 1982; PANZETTA 2008.

⁶⁰ Circa Luigi Bernero, figlio dello scultore Giovanni Battista, pittore di matrice davidiana, è da rilevare l'uso costante del pastello, tecnica tipicamente settecentesca ma di largo seguito anche nella Francia rivoluzionaria e praticata tra Sette e Ottocento anche in Piemonte. Si veda sul pittore *Cultura figurativa in Piemonte* 1960, pp. 108 e sgg.; CINELLI 1986.

conservata a Racconigi mentre l'altra si trova a Vienna⁶¹. Quella torinese è terminata appena tre anni dopo il rientro dalla Sardegna dei monarchi, misura 121x149 cm e reca la seguente titolazione, *Vittorio Emanuele I con Maria Teresa d'Austria-Este e le figlie*. Al centro della scena è raffigurata la regina mentre tiene per mano la figlia minore Maria Cristina (dal 1832 regina consorte di Ferdinando II di Napoli). Affiancano la piccola erede Savoia – rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra – le sorelle gemelle Marianne e Maria Teresa (nate a Roma nel 1803), che sposeranno la prima nel 1820 Carlo Ludovico duca di Lucca e la seconda nel 1831 Ferdinando I d'Austria. Nella scena Maria Teresa è colta mentre indica alcuni disegni appoggiati a terra raffiguranti paesaggi. Una soluzione iconografica, quest'ultima, finalizzata a insistere sul fatto che entrambe le sorelle si dilettano all'epoca con la pittura⁶². Non sono chiare le ragioni della duplice committenza del medesimo soggetto. Con ogni probabilità, la destinataria della versione viennese del dipinto doveva essere la madre di Maria Teresa, Maria Beatrice d'Austria d'Este o forse, più semplicemente, all'anziana donna è dedicato il ritratto di famiglia. I dubbi scaturiscono dall'osservazione e dal confronto di alcuni dettagli compositivi. Vittorio Emanuele reca tra le mani un biglietto su cui si legge «A mia Figlia la regina di Sardegna». Maria Teresa rivolge al contempo la propria attenzione alla lettera che stringe in mano destinata invece alle «Cariss.me Nipo-

61 *Ibidem*.

62 Non compare la primogenita Maria Beatrice sposatasi nel 1812 con Francesco IV d'Austria duca di Modena, cfr. *Cultura figurativa in Piemonte* 1960, pp. 108 e sgg.; CINELLI 1986.

ti». Infine, un altro dettaglio figurativo significativo in tal senso è rappresentato dall'album recante sulla copertina un piccolo ritratto – probabilmente della madre austriaca – che la regina sorregge. Sicuramente la vicenda collezionistica e di committenza restituisce ancora una volta l'importanza riconosciuta dalla famiglia regia ai rapporti familiari, agli affetti domestici e al ruolo che questa struttura primaria della società ricopre per tutto il XIX secolo.

A eccezione del ritratto di Bernero, il sovrano restaurato è impegnato con l'organizzazione e il riassetto della nuova politica. Spetta al fratello Carlo Felice, duca di Genova, e specialmente al più giovane nipote, Carlo Alberto, preoccuparsi direttamente della celebrazione figurativa e simbolica dell'immagine storica e politica del re e dell'intera dinastia. Carlo Alberto Emanuele Vittorio Maria Clemente Saverio di Savoia-Carignano, com'è noto, pur non essendo destinato al trono per successione dinastica diretta, diviene capo dello Stato sabauda nel 1831, alla morte dello zio Carlo Felice che non aveva eredi. Appena salito al trono Carlo Alberto prende una serie di decisioni correlate fra loro anche se non tutte attinenti alla specificità del sistema delle arti locale, dettate dalla volontà di conferire un'impronta personale e soprattutto programmatica, in risposta all'inesistente politica artistica e 'apologetica' di Vittorio Emanuele I e di quella portata parzialmente a compimento dal suo predecessore. Il sovrano prende subito delle decisioni incalzanti che mettono in risalto la funzione storica attribuita alle arti figurative⁶³. In breve tempo istituisce la Pinacoteca Regia,

63 Sceglie ad esempio come residenza di famiglia Racconigi che già abita con la moglie Maria Teresa di Lorena e i figli, Vittorio Emanuele

la Galleria Reale di Palazzo Madama (1832), la libreria reale sistemata nella medesima sede e rifonda l'Accademia (1833). Il sovrano mira infatti a costruire una politica del consenso attraverso la glorificazione e la 'nazionalizzazione' della dinastia, ottenuta ad esempio tramite la grande stagione della monumentalistica torinese e la chiamata diretta di artisti come Palagio Palagi (Bologna, 1775-Torino, 1860) che giunge in città da Milano alla fine dell'anno 1832.

Carlo Alberto affida la definizione della propria immagine a Ferdinando Cavalleri (Roma, 1794-1865), nominato dal sovrano appena salito sul trono «pittore di gabinetto» e direttore dei pensionati artistici capitolini⁶⁴. Cavalleri è soprattutto l'autore di un capolavoro della ritrattistica familiare, ovvero dei due ritratti-pendant oggi a Racconigi datati 1832. La coppia di dipinti consta del *Ritratto aulico di Carlo Alberto re di Sardegna* e del *Ritratto di Maria Teresa regina di Sardegna con i figli Vittorio Emanuele principe di Piemonte e Ferdinando duca di Genova*, due tele di grandissimo formato (300x200 cm). Carlo Alberto è rappresentato nel costume secentesco del Supremo Or-

dine dell'Annunziata⁶⁵. Sul tavolo a sinistra si trovano dei fogli arrotolati dei quali si leggono alcuni dettagli non poco rilevanti: il primo documento è intitolato «Plan du Troca [dero]», che costituisce un'evidente allusione alla partecipazione delle truppe francesi di Luigi XVIII alla repressione dei costituzionali spagnoli del 1823. L'altra carta, come si deduce dall'iscrizione «Reale stabilimento di belle arti in Roma 1831», è un omaggio di Cavalieri al mecenate, già suo pensionato a Roma. La regina nell'altra tela stringe con una mano uno dei figli. I principi ancora fanciulli sono raffigurati di tre quarti, la posa è molto simile ai busti scolpiti da Carlo Marochetti (Torino, 1805-Passy, Parigi, 1867), la cui opera traduce in marmo l'ennesimo soggetto iconografico familiare⁶⁶.

Alla medesima stagione politica e artistica risale il cospicuo numero di ritratti dei membri di casa Savoia eseguiti dal piemontese Francesco Gonin (Torino, 1808-Giaveno, Torino, 1889) a partire dalla fine del secondo decennio dell'Ottocento e per tutto il ventennio successivo⁶⁷. Si tratta di un'operazione artistica che restituisce inequivocabilmente il favore riscontrato dal pittore e litografo presso la corte.

Nelle raccolte della Galleria civica d'arte moderna di Torino si conserva un album di ventitré fogli eseguiti a matita nera su velina e montati su cartoncino. Si tratta di opere grafiche in gran parte non datate e su alcune di esse sono

(futuro primo re dell'Italia unita), Ferdinando e Maria Cristina. Guida le forze che condurranno alla prima guerra di indipendenza contro l'Austria, ma, abbandonato da papa Pio IX e Ferdinando II di Borbone, nel 1849 sarà sconfitto e abdiccherà in favore del figlio Vittorio Emanuele. Morirà in esilio qualche mese dopo nella città portoghese di Oporto. Il suo tentativo di liberare l'Italia settentrionale dall'Austria rappresenta il primo sforzo dei Savoia di mutare gli equilibri della penisola dettati dal Congresso di Vienna. L'opera sarà ripresa con successo dal figlio Vittorio Emanuele che diverrà il primo re d'Italia, *Cultura figurativa in Piemonte* 1960, si rimanda in particolare alle pp. 108 e sgg.; CINELLI 1986.

64 Cfr. almeno *Cultura figurativa in Piemonte* 1960.

65 Esattamente come richiederà Carlo Felice, cfr. *Cultura figurativa in Piemonte* 1960, pp. 108 e sgg.

66 Sullo scultore si veda almeno: SCARPELLINI 1968.

67 Sul pittore e litografo cfr. GONIN s.a.; DALMASSO 1959; MONETTI 1989; DAL MASSO 1991;; DROUOT 1997; BOSCO 2000; GENTILE 2015.

state apposte a penna delle annotazioni relative ai personaggi ritratti. Questi documenti costituiscono una delle preziose testimonianze di elaborazione attraverso le quali l'artista giunge all'opera finita. Sono presenti nel fascicolo quasi tutti i rappresentanti della famiglia Savoia, da Carlo Alberto e la moglie Maria Teresa, sino ai quattro degli otto figli di Vittorio Emanuele II (ultimo re di Sardegna tra il 1848 e il 1861, nonché primo re d'Italia dal 1861 al 1878). Il disegno che raffigura Umberto Amedeo di Savoia e Maria Clotilde, figli del futuro primo re dell'Italia unita e di Maria Adelaide d'Austria, è uno dei pochi datati e risale al giugno 1846. Sul foglio i due eredi di Casa Savoia sono ritratti in età infantile mediante una formula iconografica che trova un suo illustre precedente pittorico nel dipinto di Antoon van Dyck (Anversa, 1599-Londra, 1641) del 1635 in cui compaiono i tre figli di Carlo I d'Inghilterra⁶⁸.

Dalla rassegna rapsodica dei casi pittorici sin qui individuati, non vi è dubbio dunque che, anche per i Savoia, la discendenza dinastica e la famiglia costituiscano un'unità identitaria essenziale celebrata mediante una tradizione ritrattistica plurisecolare che nell'Ottocento alterna committenze e iconografie in continua trasformazione.

Alla metà del secolo le forme di mecenatismo reale così come impostate fino alle generazioni di Restaurazione risultano impraticabili e bisogna adesso tenere conto dell'incidenza di alcuni nuovi fattori che investono il sistema delle arti. A ciò fa da sfondo il successo delle esposizioni artistiche europee diventate ormai una prassi consolidata, cui

⁶⁸ Cfr. *Cultura figurativa in Piemonte* 1960, si vedano in particolare le pp. 108-109.

anche i sovrani d'Italia iniziano adesso ad adeguarsi. Basti pure fare riferimento all'acquisto nel febbraio del 1856 da parte di Vittorio Emanuele II de *Il lutto del Piemonte*. L'opera, sebbene tratti il soggetto storico di una morte celebre – nella fattispecie quella di Carlo Alberto –, non era stata eseguita per volontà della famiglia reale. Il dipinto era stato invece presentato l'anno prima all'Esposizione universale di Parigi e valse tra l'altro la medaglia di terza classe in oro al suo esecutore, Gaetano Ferri (Bologna 1822, Oneglia, Imperia, 1896), entrando a far parte delle collezioni reali di Torino solo a un anno di distanza⁶⁹.

Nel frattempo, già prima della conclusione dell'epopea risorgimentale e in anticipo rispetto a quando i fatti storici dell'Unità nazionale diventeranno «materia agiografica per i concorsi nazionali d'arte post-risorgimentale»⁷⁰, il conte di Cavour (al secolo Camillo Benso, Torino, 1810-1861) prepara una veste figurativa specifica per i componenti dello stato sabauda, in cui l'immagine del Piemonte egemone e della famiglia Savoia è diffusa grazie ai nuovi strumenti offerti dall'editoria e dalla fotografia che permeano le pa-

⁶⁹ Com'è noto la prima opera acquistata dal sovrano è *I funerali di Tiziano* di Enrico Gamba (Torino, 1831-1883), che con le sue cinquanta figure distribuite su dieci metri quadrati di superficie non poteva che ambire del resto a una destinazione finale che non fosse quella pubblica o reale. Il dipinto costituisce di fatto il manifesto del tardo Romanticismo, l'opera è realizzata per suscitare la partecipazione emotiva di chi osserva. Per quanto riguarda l'opera di Ferri intitolata all'esposizione parigina *La nouvelle de la mort du roi Charles-Albert* si vedano LAMBERTI 1980, p. 654; ROVERE 1858. Il successo dell'opera è ampiamente sottolineato dalle cronache contemporanee, cfr. *Gazzetta* 1856, n. 58, s.n.p.; VOLO 1856, p. 6 e ancora LAMBERTI 1980, p. 654.

⁷⁰ PINTO 1982, pp. 1012-1013.

gine dei giornali di cultura popolari e dei testi scolastici⁷¹. La famiglia Savoia ha un ruolo centrale nella costruzione del sentimento collettivo e condiviso di identità nazionale. Nonostante il successo degli innovativi ed efficaci strumenti di rappresentazione cui è adesso affidata la commemorazione dei reali, il ritratto di gruppo familiare continua a essere oggetto di importanti e ancora significative committenze artistiche, di provenienza non soltanto regia.

Non stupisce, pertanto, che l'intreccio dei due concetti di famiglia e di nazione fondamentali per la cultura risorgimentale trovi puntuale 'applicazione' nella rappresentazione pittorica di due dei più illustri componenti della dinastia sabauda nel *Carlo Alberto ritratto seduto, con un libro fra le mani. Appesa al muro la mappa di Oporto* [tav. 8]. È questo un ritratto che risale al 1865 commissionato dal marchese Luigi Pizzardi (1815-1871), rappresentante di quella moderna borghesia che discende dalle schiere più progressiste dell'aristocrazia bolognese, nonché primo sindaco del comune felsineo all'indomani dell'unificazione. L'opera è realizzata dal toscano Antonio Puccinelli (Castelfranco di Sotto, Pisa, 1822-Firenze, 1897)⁷² che costruisce una scena di conversazione familiare tra Carlo Alberto e il figlio Vittorio Emanuele II. La presenza di quest'ultimo è evo-

cata mediante la riproduzione litografica posta sul tavolo adiacente al sovrano colto durante l'esilio in Portogallo. Carlo Alberto appare affaticato e invecchiato, gravato psicologicamente dal fallimento delle sue iniziative politiche e militari mentre medita sugli scritti di Vincenzo Gioberti (Torino, 1801-Parigi, 1852) con il quale condivideva gli ideali neoguelfi. Non si può prescindere dal sottolineare che anche in questa occasione è il tema familiare reso attraverso l'espedito della conversazione ad essere prescelto per omaggiare i due savoardi nonostante l'opera sia inserita all'interno di un progetto iconografico più ampio e finalizzato, com'è noto, alla commemorazione delle patrie glorie e degli uomini italiani illustri all'interno di un moderno e memorabile salone borghese, concepito come tributo al Risorgimento⁷³.

La produzione ritrattistica familiare che cade sotto il segno della maestà è costituita da esempi pittorici qualitativamente alti raggiunti dal genere. Sicuramente si tratta dei casi più celebrati e commemorati della variante iconografica del

71 Tra i numerosi esempi del caso si segnala la copertina del secondo numero del 1896 de «La Tribuna Illustrata», un periodico romano particolarmente attento a intervenire nel discorso patriottico. In questa testimonianza grafica un veterano delle patrie battaglie addita il busto di Vittorio Emanuele a tre generazioni di propri familiari attorno all'immagine del padre comune, già edito in PORCIANI 2007, pp. 97-98.

72 Sull'attività del pittore si veda almeno BELLONZI 1967 e relativa bibliografia.

73 Pizzardi negli anni in cui ricopre la carica di primo cittadino di Bologna (nel biennio 1860-1861) fa realizzare la decorazione del suo salone d'onore della propria residenza situata al civico 38 di via d'Azeglio. «Per il salone, di amplissime dimensioni, si progettano i dipinti seguendo il filo della celebrazione della gloria italiana: dagli uomini illustri del passato, che avevano contribuito alla cultura, alla scienza e alla politica, sino agli artefici "istituzionali" della recentissima unificazione. Nel decennio 1861-1871 vengono così commissionati e realizzati i ritratti di Galileo Galilei, di Pier Capponi (risultato disperso nel 1959), di Dante, di Michelangelo Buonarroti e Cristoforo Colombo da una parte, e dall'altra Vittorio Emanuele II, Vittorio Emanuele II e le annessioni (anch'esso risultato disperso nel 1959), Napoleone III, e, unici contemporanei non di stirpe regale, Cavour e Minghetti», cfr. *I dipinti del salone del Risorgimento* 2011.

ritratto di gruppo qui indagata. Del resto sono opere concepite per essere esposte e ammirate nelle magniloquenti residenze reali e presso i palazzi di potere. È adesso necessario mettere a confronto queste grandi tele con la coeva produzione ritrattistica richiesta dal resto dell'aristocrazia e dal ceto borghese delle professioni, a proposito della quale saranno individuate e analizzate nelle pagine che seguiranno le costanti e le discontinuità iconografiche. Bisognerà pertanto chiedersi, ad esempio, se anche i componenti delle famiglie della borghesia, che hanno continuato a lungo a considerare la nobiltà come il gruppo di riferimento normativo nonché il ceto a cui avvicinarsi e di cui imitare lo stile di vita, usino forme di indirizzo di distacco e di deferenza e se ciò risulta evidente anche nelle opere d'arte di vocazione familiare da questi stessi commissionate. Mantenere le distanze per l'alta aristocrazia è stato per molto tempo «un principio di vita, un'ossessione, un'arte»⁷⁴.

Il successo del tema familiare è persino ritracciabile alla fine del secolo a Roma nel celebre e ampio ciclo di pittura murale che decora le pareti dell'atrio della Galleria Sciarra, eseguito negli stessi anni in cui si decora la sede del Senato italiano, in un luogo non privo di significato, ubicato a pochi metri da Montecitorio e da piazza Venezia. Ciò che è necessario far emergere qui è il fatto che, ancora una volta, spetta al volere di un aristocratico, il principe Maffeo Sciarra Barberini Colonna (1850-1925), la commissione degli affreschi portati a termine da Gaetano Cellini (Ravenna, 1873-Torino, 1937) nel 1888, mediante i quali è raccon-

tata una storia di ordine e di disciplinamento familiare in cui vengono messe in luce le qualità spirituali della perfetta moglie e madre borghese nella sua vita quotidiana⁷⁵.

Per concludere, dal vaglio critico dei materiali pittorici della ritrattistica regale familiare dell'Ottocento emerge chiaramente che i tempi, i modi e gli spazi con cui essa si è andata delineando sono analoghi a quelli determinati dall'accelerazione degli accadimenti politici e sociali che condurranno al superamento degli Stati dinastico-territoriali fino alla nascita dello Stato-nazione.

La fotografia non vincerà facilmente la sua battaglia con la pittura, tuttavia gli artisti si lasceranno coinvolgere nel suo utilizzo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e sempre di più nei decenni successivi. I pittori si serviranno direttamente o allusivamente del *medium*, per rispondere alle richieste compiaciute e sempre più numerose degli orgogliosi aristocratici e ricchi borghesi che esporranno fieri i loro ritratti allineandoli alle pareti delle loro dimore. La grande affermazione del mezzo si verifica in tutti i campi figurativi e, senza dubbio, un posto non trascurabile spetta alla ritrattistica post mortem che la borghesia individuerà come veicolo forse più idoneo all'autorappresentazione, alla memoria e alla celebrazione della propria discendenza⁷⁶, ossia, per usare le parole di Roland Barthes, quel «ritorno del morto [...] cosa vagamente spaventosa che c'è in

⁷⁵ Sulla decorazione della Galleria sono essenziali i contributi di LODI 1893; FONTI 1975, pp. 66-75; FALKENHAUSEN 1993; PRATESI 2002.

⁷⁶ Sull'argomento si vedano almeno GALLOTTA 1920; SCARDINO 1998; LINKMAN 2006, pp. 309-347; *La mort à l'oeuvre* 2013.

ogni fotografia»⁷⁷. Sarebbe interessante svolgere un'indagine comparata tra tali proposte artistiche differenti, confronto che necessariamente esula dai limiti di questo contributo.

1.2. Il culto dei lari. *Souvenir pieces* con il defunto

L'ampia documentazione che Mario Praz raccoglie per la stesura del suo volume *Scene di Conversazione* edito a Roma nel 1971 da Ugo Bozzi e che, di lì a poco, sarà utilizzato da Luchino Visconti come fonte di ispirazione per la sceneggiatura del pluripremiato *Ritratto di famiglia in un interno* (1974)⁷⁸, costituisce il punto di partenza dello studio e dell'approfondimento di una particolare tipologia del ritratto di gruppo familiare ottocentesco che si intende qui prendere in esame, ossia la rappresentazione del nucleo familiare coinvolto nella conversazione con il busto scultoreo o con il ritratto pittorico di un proprio parente defunto, espediente figurativo che Praz, considerando evidentemente sola una delle possibili varianti iconografiche del tema, ha denominato *Il culto dei lari. Ritratto con busto*⁷⁹.

Lo studioso e collezionista romano è con ogni probabilità il precursore delle ricerche su questa categoria della ritrattistica familiare. Egli inizia a esplorare tale territorio artistico della moderna pittura italiana appropriandosene integralmente e rimanendo isolato fino a non molto dalla morte. Lo stato degli studi sul genere è rimasto fermo, ad eccezione di alcuni apporti recenti che sono stati offerti e che derivano

⁷⁸ Il film diretto da Luchino Visconti nel 1974 della durata centocinquante minuti; soggetto di Enrico Medioli; scenografia di Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; produttore: Giovanni Bertolucci.

⁷⁹ PRAZ 1971. Sullo stesso argomento si segnala anche un breve ma prezioso articolo che Praz dedica e confronta nello specifico alle scene di conversazione europee e americane eseguite a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo, si veda: ID. 1971b.

dalle monografie e dai cataloghi di mostra dedicati a singole personalità artistiche o agli influenti nuclei familiari operanti in Italia durante il XIX secolo⁸⁰.

Praz continua di fatto il filone di ricerca che aveva avviato con *La casa della vita* (1958) e proseguito con *La Filosofia dell'arredamento* (1964)⁸¹, che testimoniano il suo interesse storico e documentario per le opere d'arte. Sono pagine in cui egli propone la propria interpretazione iconografica delle opere esaminate e le attribuisce secondo i criteri della sua *connoisseurship*. In questi testi letterari Praz racconta dei quadri e degli oggetti che ha amato e delle vicende che hanno accompagnato l'acquisto di molti di essi.

In *Scene di conversazione* egli traccia un'accurata e minuziosa definizione di conversation piece e giunge alla determinazione di una tassonomia del genere stesso analizzando gli esiti pittorici e i caratteri principali della fortuna critica

80 Quando Praz si dedica alla scrittura del testo, già da qualche tempo abita gli ambienti di Palazzo Primoli in largo Zanardelli a Roma. Il palazzo è attuale sede della Casa-Museo Mario Praz, istituzione museale posta sotto la giurisdizione del Polo Museale del Lazio. Appena due anni prima aveva abbandonato la prediletta e storica residenza di via Giulia optando per una nuova sede che offriva allo studioso la possibilità di riordinare e di sistemare i suoi libri e le collezioni d'arte in spazi maggiormente adeguati, oltre che la vantaggiosa vicinanza geografica sia con la Fondazione Primoli che presidierà, com'è noto, fino all'anno della morte (1982), che con il Museo Napoleonico, le cui raccolte evidenziano non poche affinità con quanto aveva collezionato.

81 In realtà già con la pubblicazione di *Gusto Neoclassico* nel 1941 Praz aveva aperto nuovi orizzonti critici sul sottogenere qui indagato. Lo studioso dichiara apertamente nel testo il suo interesse collezionistico per le scene di conversazione già a questa data, ammettendo che da circa un decennio «il colloquio si era fatto denso e fecondo», cfr. PRAZ 1941; ID. 1967.

raggiunti in Europa dal Rinascimento sino all'età vittoriana, un arco cronologico di riferimento evidentemente molto ampio.

Ciò che più interessa, come anticipato, è l'individuazione fornita da Praz dell'ulteriore sottogenere delle scene di conversazione familiare che egli approfondisce all'interno dell'ultima sezione tematica del volume. Sebbene lo studioso non riuscirà a portare a compimento il progetto allestitivo che aveva previsto per i suoi «ritratti familiari col busto dei lari», significativi restano gli interrogativi e le riflessioni che egli affida alle pagine di quello che per alcuni passaggi narrativi può considerarsi un suo *egodocument*:

«Questi ritratti con busto li ho messi l'uno accanto all'altro solo nella mia fantasia [...]. Ma ogni volta che torno a visitare la stanza del mio cervello che li contiene, provo una singolare soddisfazione di “collezionista” che ai più parrà degna d'un sorriso di compatimento. [...] Sull'ideale parete dove le ho raggruppate, queste “conversazioni” di vivi con marmorei busti fanno un curioso vedere: le mani che s'appuntano indicando, gli occhi che fissano i venerati simulacri, gli attributi allegorici negligenemente posati sul suolo, tutto ciò parla d'un culto di cui non s'è conservata tra noi che una debole memoria. Che vuol dire questa pantomima un po' enfatica? Questa pittura morale che ammonisce e ammaestra? Nulla di simile ci capita di vedere nelle case moderne; oggi tal retorica può stupire. Eppure era così familiare un secolo fa, come milleottocento anni prima. La gente che si faceva così rappresentare [...] e non era poi così distante dai Romani antichi che nel più nobile luogo della casa custodivano i busti di cera dei loro maggiori»⁸².

82 PRAZ 1971, p. 215. Soltanto qualche anno più tardi, nel 1987, Stefano Susinno e Elena di Majo rendono merito al progetto praziana-

È opportuno mettere in luce un ulteriore aspetto chiarito dallo studioso relativo alla tematica iconografica indagata: egli rintraccia le origini di questo fenomeno pittorico all'interno della produzione artistica classica, ossia negli antichi busti greci e romani. A proposito di queste opere e dei loro autori egli evidenzia alcuni caratteri culturali essenziali:

«Anche i Romani s'erano fatti rappresentare accanto alle immagini degli antenati, come s'è visto dalle statue dei Musei Capitolini e a Villa Albani. [...] Per quelle generazioni, la storia si risolveva in biografia, guidava la vita attraverso grandi figure ideali, gli avi, i benefattori, i maestri, perenni presenze, ombre tutelari alla cui ombra ci si immaginava di vivere. Divenuti alcunché di divino, di leggendario, quei trapassati continuavano sì a vivere alla memoria dei viventi, ma d'altronde conferivano alla vita di costoro certezza e saldezza: la certezza di appartenere a una linea di tradizione, la salvezza d'un punto d'appoggio nel perpetuo fluire del tempo»⁸³.

Sebbene la cultura classica fornisca, ancora una volta, quel sistema di immagini il cui contenuto simbolico e allegorico si carica di valenze sociali, culturali ed estetiche, e non ci

no mediante la messa a punto negli spazi della Galleria nazionale di arte moderna di Roma della mostra dedicata alle collezioni d'arte dello studioso in cui, tra le sessantatré opere esposte, è possibile rintracciare alcune delle predilette scene di conversazione con il busto dei lari. SUSINNO, di MAJO 1987. Si segnala anche la recensione della mostra romana di Francis Haskell. All'interno dell'articolo lo studioso inglese racconta il piacevole aneddoto del primo incontro con lo studioso e le riflessioni scaturite dalla personale visita compiuta tra le collezioni di Palazzo Primoli, cfr. HASKELL 1987. Sull'argomento si vedano anche FOHR 1989; RANIERI 1989, p. 17.

83 PRAZ 1971, p. 215.

sia dubbio che il discorso sulla rappresentazione pittorica della famiglia in rapporto con i propri antenati sia molto antico – anzi in qualche modo costituisce una radice importante della tradizione culturale italiana –, occuparsene significherebbe risalire alle origini della 'cultura dei marmi' greco-romana e della relativa storiografia e ciò comporterebbe aprire testi che si collocano evidentemente molto al di fuori dell'orizzonte di questa ricerca.

È invece utile considerare il modo sistematico con cui Praz affronta l'analisi iconografica, specifica i motivi che sottintendono l'esecuzione e l'influenza che le opere d'arte nederlandesi indirizzate verso il medesimo soggetto iconografico del Secolo d'Oro e di quello successivo hanno avuto sulla pittura europea specie tra il 1750 e il 1870. Agli albori del XVIII secolo dai Paesi Bassi questo genere di ritratto arriva in Inghilterra incontrando il favore di mecenati, artisti, nobiltà, famiglia reale. Infine, lo studioso individua il periodo – da fine Settecento al 1820 circa – in cui lo stereotipo del ritratto informale di gruppo con defunto sembra godere di maggiore successo in tutt'Europa e in special modo in Italia; in tale periodo che corrisponde al limite cronologico ultimo della sua ricerca Praz riesce a individuare un numero alquanto esiguo di opere appartenenti al genere ricercato.

Invero, alcuni dei capolavori afferenti a tale tipologia sono ritratti di famiglie eseguiti per le classi medie dell'Italia postunitaria (ammesso che l'etichetta 'borgnese' abbia ancora validità) e le stesse saranno richieste ai pittori almeno sino alla fine del secolo.

Cogliendo l'invito rivolto proprio da Praz ai suoi lettori di

visitare le collezioni d'arte dei Cholmondely, dei Kaunitze, dei Colonna e dei Ruspoli, si è inteso approfondire gli esiti di questo sottogenere e delle possibili varianti iconografiche commissionate agli artisti italiani durante il lungo Ottocento. Il fine è quello di comprendere il significato, il ruolo e le articolazioni di tale tipologia all'interno del complesso comparto della ritrattistica familiare e delle principali inflessioni del mercato artistico italiano. Nonostante i limiti storiografici e il complesso articolarsi delle molteplici componenti culturali e stilistiche che hanno segnato la vicenda pittorica ottocentesca, è possibile distinguere sia pure con le necessarie cautele alcune costanti e linee di tendenza che costituiscono i caratteri peculiari di questa tipologia iconografica del ritratto familiare.

Tuttavia è imprescindibile considerare preliminarmente un dato assai rilevante di carattere sociale e culturale che si osserva nel corso dell'Ottocento europeo: la famiglia diviene il principale strumento rappresentativo del nuovo rituale della morte nella società borghese, come hanno dimostrato gli autorevoli studi di Michel Vovelle⁸⁴. Il gruppo familiare non è mai stato tanto presente quanto in quella che, per comodità, lo studioso francese chiama «la morte borghese ottocentesca»⁸⁵.

È infatti necessario tenere conto di alcuni rilevanti indicatori attraverso i quali si esprimono le nuove forme

di socializzazione della morte, la cui analisi chiarisce la definizione di precisi rituali e pratiche come, ad esempio, il posto smisurato che viene a occupare il cimitero⁸⁶, gli esiti della statuaria funebre pubblica e privata, la fortuna della letteratura sepolcrale, i precetti sul lutto offerti dai galatei e testi sulle buone maniere, nonché l'enfaticizzazione del lutto e dei funerali, i cambiamenti in materia di moda e di costume. I cimiteri diventano a metà Ottocento il luogo di maggiore espressione del sentimento familiare⁸⁷ e l'enfaticizzazione della famiglia si manifesta anche attraverso gli epitaffi e la scultura funeraria che decorano le medesime strutture architettoniche: «il ricorso ai busti rende visibile all'occhio dei vivi tutta una folla di morti celebri o anonimi che si vuole sottrarre all'oblio»⁸⁸. Per ragioni legate allo iato rivoluzionario alla Francia spetta un incontestabile primato, sebbene la diffusione degli stessi si verificherà nel vecchio continente con modalità e tempi differenti⁸⁹.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Si moltiplica contestualmente anche il ricorso all'epitaffio biografico. All'interno di questo *corpus* testuale, l'attenzione si concentra ora sulle virtù familiari del defunto. L'enfaticizzazione del defunto stesso nella grande maggioranza dei casi individuati dallo studioso francese viene raccontata attraverso il ruolo del morto all'interno del gruppo familiare, cfr. VOUVELLE 1993, p. 562.

⁸⁸ VOUVELLE 1986, p. 572. Sull'argomento si vedano almeno: VOUVELLE 1993; PRAZ 1931; ROWELL 1978.

⁸⁹ Una conferma dell'invasione familiare nella colonizzazione del territorio dei morti sono le concessioni perpetue varate dal governo francese per la costruzione delle tombe e il passaggio dal sepolcro individuale – ancora predominante attorno agli anni Trenta del secolo – a quello di famiglia. La cappella funeraria, sede per eccellenza del culto familiare, raggiunge la massima diffusione tra l'ottavo e il nono decennio del secolo. In particolare, negli anni centrali del Secondo Impero,

⁸⁴ Si tratta nello specifico di uno dei filoni di studio più vasto della ricerca condotta a oggi dallo storico francese. Sull'argomento si vedano almeno: VOUVELLE 1986; ID. 1990; ID. 1993; Sull'argomento si vedano anche: CHESNAIS 1826; *L'homme, la vie et la mort* 1972.

⁸⁵ VOUVELLE 1993, p. 598.

Raramente la morte è stata un soggetto letterario così diffuso come nella stagione neoclassica. La tradizione era stata inaugurata dai best seller della letteratura sepolcrale d'oltralpe, specie quella protestante inglese⁹⁰. Un fattore non poco rilevante per la fortuna dei ritratti familiari con l'effigie dei parenti defunti si lega al culto dell'antichità che in Inghilterra ha radici lontane. Gli inglesi sono tra i primi a farsi ritrarre all'antica durante il Settecento. Appare utile ribadire, ancora una volta, l'eredità lasciata da John Richardson (1667-1753) e dal suo *An Account of some of the statues, bas-reliefs drawings, and pictures in Italy* del 1722 in cui egli afferma: «Nessuna nazione sotto il cielo somi-

essa prende l'aspetto di una casa in formato ridotto: «la famiglia trasporta il proprio domicilio postumo al cimitero» e le cappelle funerarie di famiglia divengono la «riproduzione simbolica nella città dei morti dell'habitat dei vivi», cfr. VOUELLE 1983, p. 572 e sgg. Gli esempi parigini dei cimiteri monumentali di Père-Lachaise, di Montmartre e ancora quello di Montparnasse, luoghi costruiti extra moenia ma che già nel 1840 lo sviluppo urbanistico della città assorbirà nel tessuto urbano, costituiranno un modello di riferimento di portata internazionale. In Inghilterra, ad esempio, tale transizione avviene con la creazione di un movimento di opinione, seguito dall'istituzione di una commissione parlamentare che denuncia gli scandali e che raccomanda la creazione sistematica di cimiteri, sino a giungere nel 1852 all'istituzione dei London Necropolis e della National Mausoleum Company, che normeranno per tutto il secolo la costruzione degli stessi, giungendo alla iterazione del modello funerario della sepoltura neoclassica inglese connotato dal tradizionale ricorso a urne, sarcofagi, salici piangenti, fiaccole spente VOUELLE 1993, p. 572.

90 I principali modelli di riferimento sono i celebri *Night thoughts* di Edward Young (1742-1745), le *Meditations among the tombs* di James Hervey (1748) e la *Elegy written in a country churchyard* di Thomas Gray (1742-1750), dei veri e propri successi editoriali tradotti in più lingue.

glia quanto noi agli antichi Greci e Romani»⁹¹. Il testo di Richardson, com'è noto, diventa nel giro di poco tempo il vademecum di ogni viaggiatore anglosassone, di ogni gentileman giunto a Roma in visita alle collezioni di antichità, di sarcofagi e di stampe e che, una volta rientrato in patria, rinnova puntualmente il proprio palazzo di città o la sua *country house* secondo questa nuova esigenza pittorica.

La ritrattistica familiare inglese già nei decenni centrali del XVIII secolo ha un ritmo produttivo sorprendente. Tale sviluppo si è infatti stratificato in Inghilterra da un punto di vista geografico, sociale e culturale, come ha dimostrato Kate Retford⁹². Se a Londra era stato l'innovativo William Hogarth a dare l'avvio alla ritrattistica familiare dai toni intimi ed essenziali, successivamente le scene di conversazione inglesi si svolgono negli spazi in cui trovano esecuzione i rituali quotidiani della vita familiare. Molti degli effigiati sembrano essere consapevoli della presenza dello spettatore e quindi di essere in posa. Dapprima il numero delle persone raffigurate era solitamente limitato ai membri della famiglia nucleare, poi l'accento viene spostato sull'interazione

91 RICHARDSON 1722.

92 Fondamentali sull'argomento sono stati gli studi pionieristici condotti da Lawrence Stone, vedi almeno: STONE 1977; della copiosa storiografia inglese sull'evoluzione sociale del rapporto padri-figli si segnalano almeno: TOBIN 1994; CARTER; successivamente la studiosa inglese Kate Retford si è occupata della rappresentazione pittorica della vita domestica inglese nel corso del XVIII secolo, individuando un particolare focus sugli esiti del ritratto familiare inglese del Settecento e ponendo l'accento sul ritratto familiare di gruppo con defunto finalizzato all'evocazione e celebrazione della paternità già nelle conclusioni della sua tesi di dottorato. Gli esiti di tali ricerche sono poi confluiti in RETFORD 2006.

tra i membri di un gruppo sempre più esteso. La Retford, nella sua puntuale classificazione dei ritratti di famiglia britannici della seconda metà del Settecento, individua un particolare sottogenere che prevede la rappresentazione della famiglia con il ritratto del marito-padre defunto⁹³.

La questione del culto dei defunti in Italia già a inizio Ottocento è nella fattispecie un tema molto dibattuto, a cominciare dall'estensione nel Regno d'Italia del *Décret Impérial sur les Sépultures*, il cosiddetto 'editto di Saint-Cloud', emanato da Napoleone nel giugno 1804⁹⁴. Nei decenni centrali del secolo la gestione dei cimiteri viene municipalizzata e completamente regolamentata. Un caso esemplare è il noto cimitero di Staglieno a Genova ove sono presenti più versioni in scultura della scena del letto di morte, momento in cui all'agonizzante la famiglia riunita rende l'estremo straziante addio⁹⁵.

93 Tra gli esempi più significativi si segnalano le opere dei ritrattisti Charls Jervas, Enoch Seeman e George Knapton. Restano significative ai fini di questa ricerca opere come: *Elizabeth Howland, Duchess of Bedford and her Children* del 1713, oggi presso Woburn Abbey; il ritratto di famiglia di Enoch Seeman dal titolo *Anne Cust with her Children* (1743-1744), attualmente conservato presso la Belton House e ancora il dipinto *A Scene in King John di John Hamilton Mortimer*, datato 1768, oggi conservato presso il Garrick Club. Cfr. RETFORD 2006, pp. 83-148. Si veda anche il catalogo della mostra *Victoria e Albert. Art e Love* 2000.

94 L'editto stabilisce che le tombe venissero poste al di fuori delle mura cittadine, in luoghi soleggiati e arieggiati, e che fossero tutte uguali. Si volevano così evitare discriminazioni tra i morti. Per i defunti illustri, invece, era una commissione di magistrati a decidere se far scolpire sulla tomba un epitaffio. Questo editto aveva quindi due motivazioni alla base: una igienico-sanitaria e l'altra ideologico-politica; si veda almeno: VOUVELLE 1993, p. 555 e sgg.

95 Sulla decorazione scultorea del cimitero si rinvia alle seguenti voci

Le meditazioni ispirate dalle sepolture hanno una funzione prevalente ed essenziale: forniscono immagini e motivi per le discussioni sui destini dell'uomo, sulla morte, sull'immortalità, che diventeranno il codice di riferimento per buona parte del secolo.

La letteratura è a questo punto un tramite fondamentale *a embellir le néant* e il sepolcro diventa il luogo di incontro e di un'affettuosa e spirituale corrispondenza. In Italia una prova aggiuntiva è offerta dai versi incompiuti che Ippolito Pindemonte dedica alle emozioni maturate in un contesto culturale e sociale che ha integrato gli aspetti più diversi e contrastanti del vivere e del morire⁹⁶. A Firenze nel chiostro di Santa Croce vengono letti i versi de *La sépulture* (1797) di Ernest Legouvé e de *L'imagination* (1806) di Jacques Delille⁹⁷, i noti capisaldi della tradizione francese sulla sepoltura e, contestualmente, nel 1806 Ugo Foscolo pubbli-

storiografiche di riferimento: CAPURRO 1990-1920; *Il cimitero di Staglieno a Genova* 1913; VOUVELLE 1993, p. 566; *Percorsi d'arte a Staglieno* 2004.

96 Cfr. PINDEMONTE 1805.

97 Da questo clima culturale e letterario prende le mosse Ugo Foscolo per la redazione *Dei Sepolcri*. Nella sua opera giovanile dimostra di essersi nutrito della letteratura sepolcrale del secolo e nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* lascia trasparire, assai più scopertamente che nel carne, l'efficacia che quella letteratura ha avuto su di lui. Ma se per gli altri poeti "argomento sepolcrale rappresenta un episodio della loro attività letteraria o semplicemente il tributo a una moda, il motivo del sepolcro è per Foscolo uno di quei temi che un poeta porta con sé tutta la vita, come espressione caratteristica della sua personalità. Sul dibattito intorno al culto dei morti nel discorso illuminista e sulla concezione foscoliana si vedano almeno: NASELLI 1923; BINNI 1957, pp. 203-303; PERINI; NEPPI 2006; PALUMBO 2016. Sulla querelle nata di seguito alle letture in Santa Croce del 1806, cfr. PELLEGRINI 1965, pp. 85-104.

ca il carne *Dei Sepolcri*. Le soluzioni figurative adottate adesso dagli artisti devono rievocare il messaggio centrale dell'intera opera foscoliana, riassumibile negli emblematici versi tratti dal carne:

«Ahi! Sugli estinti
Non sorge fiore, ove non sia d'umane
Lodi onorato e d'amoroso pianto ...»⁹⁸.

Invero, già a partire della seconda metà del Settecento anche a Roma il dibattito critico e la storiografia artistica sembrano confermare tali tendenze. La temperie neoclassica aveva spostato l'accento su valori più tangibili dell'ammirazione del defunto e sul dolore di chi sopravvive. Francesco Milizia (Oria, Brindisi, 1725-Roma, 1798) ne è convinto quando dichiara: «la vita del morto sta nella memoria del vivo» e che, di conseguenza, un'opera d'arte o un monumento dovevano «dimostrare nella sua semplicità il carattere della persona ricordata, non presentare simboli che non siano immediatamente intellegibili»⁹⁹. L'accento veniva pertanto posto sul dolore di chi sopravvive, considerato «il tributo più eloquente reso al morto»¹⁰⁰.

Nell'urbe, oltre che all'ostinazione teorica di Milizia grazie alle consolidate pratiche del *Grand Tour* che avevano favorito inevitabilmente l'*aemulatio* e la competizione tra le nuove generazioni di artisti operanti in città, si sviluppa una rinnovata concezione di ritratto che evidentemente ha contribuito anch'essa al successo collezionistico dell'acce-

zione iconografica qui analizzata. I primi esiti risalgono a metà Settecento e si rintracciano all'interno dello straordinario e vasto catalogo di Pompeo Batoni (Lucca, 1708-Roma, 1787), prendendo forma e consistenza pittorica all'interno del suo atelier di via della Croce, il «più illustre della Pittura in Roma»¹⁰¹. La notorietà di Batoni come ritrattista matura proprio tra le fila dei viaggiatori di origine anglo-irlandese che con poche eccezioni si rivolgono a lui per questo compito, benché il pittore avesse già riscontrato un discreto successo con l'esecuzione di numerose pale d'altare, di allegorie, di dipinti mitologici. Aveva da poco concluso il suo *San Bartolomeo* per Lucca, quando si recano nel suo atelier i coniugi Barret-Lennard, giunti a Roma convinti di alleviare il dolore per la scomparsa precoce della loro giovane figlia Barbara Anna. I coniugi richiedono a Batoni l'esecuzione di un ritratto che potesse rendere eterno il ricordo della figlioletta morta. Nel 1750 Batoni realizza il celebre *Ritratto di Mr. Thomas and Mrs Barret-Lennard, poi Lord e Lady Dacre, con la figlia Barbara Anna*¹⁰². La raffigurazione della giovane viene eseguita attraverso la miniatura, attribuita all'artista inglese Thomas Hudson (Devon, 1701-Twickham, 1779), fornita al pittore dal milord Thomas Barret. L'attività di Batoni trova sin dagli esordi un'immediata connessione con la richiesta di scene di conversazione familiare eseguite nella variante con il ritratto pittorico di un

98 FOSCOLO 1806, s.n.p.

99 MILIZIA 1822, p. 216; Dello stesso autore si veda anche: MILIZIA 1944, in particolare, le pp. 53 e sgg.

100 HONOUR 2010, pp. 107-108.

101 Cfr. BONI 1787. Sulle opere e la vicenda legata alla produzione di ritratti del pittore si vedano almeno: QUIETO 2007; *Intorno a Batoni* 2008, *Pompeo Batoni 1708-1787* 2008, EDWARD 2011; ELIASSON 2012; BOWRON 2016; MARELLI 2017; STEFFI 2017.

102 Un olio su tela di 100x136 cm. Sull'opera si veda: QUIETO 2007.

parente. A distanza di sedici anni, sempre per un committente britannico, Batoni torna a cimentarsi in questo sottogenere con la realizzazione del *Ritratto di Wills Hill, primo conte di Hillsborough, poi marchese di Downshire*, oggi in collezione privata e datato 1766. Il committente Hill apparteneva a una potente famiglia di origine anglo-irlandese (1719-1793) e aveva sposato lady Margaret Fitzgerald (1729-1766). I coniugi erano giunti in Italia nel 1765 con la speranza che il precario stato di salute della donna potesse migliorare, ma a pochi mesi dall'arrivo a Napoli, nel gennaio dello stesso anno, la stessa muore. L'uomo, nel frattempo giunto a Roma, sceglie Batoni per farsi raffigurare poggiato davanti a un'ara sacrificale mentre contempla intensamente il ritratto ovale della consorte, probabilmente ricavato – anche questa volta – da una miniatura che allo stato attuale della ricerca non è stato possibile identificare. Tra i due coniugi compare Imeneo, il bellissimo giovane dio greco alato che sostiene il ritratto della donna mentre spegne con l'altra mano una torcia¹⁰³.

L'opera di Batoni rappresenterà il modello di riferimento per la produzione ritrattistica almeno fino al secondo decennio del secolo successivo¹⁰⁴. Egli evidentemente non è il solo ri-

103 La presenza nel dipinto della divinità greca delle nozze era ben nota in Inghilterra grazie all'*Hymenaeus* di Catullo. Nel tardo Settecento l'attenzione verso tale figura si deve al nuovo interesse illuministico rivolto all'amore coniugale, cfr. DUNCAN 1973, p. 579. Sull'opera si vedano: STEEGMAN 1946, p. 60, n. 43, fig. IV; CLARK, BOWRON 1985, p. 304, n. 30, fig. 275; FORD, INGAMILLS 1997, p. 499; MCKINSTRY 1999, p. 77, fig. 1; BOWRON 2008, pp. 278-279.

104 Ciò avviene per ragioni di molteplice natura. Dal vaglio della letteratura odepórica inglese meglio si evince l'apprezzamento rivolto all'artista italiano, alle sue conoscenze dell'arte antica romana e va-

trattista dei 'milordi' e delle rispettive famiglie di passaggio a Roma in quegli anni. Vi sono altri pittori impegnati in questa fetta del mercato artistico, dei quali spesso, a causa della dispersione delle collezioni, risulta difficile l'individuazione. È lecito, a questo punto, seguire l'intreccio in pittura del ritratto di famiglia con il busto marmoreo o il ritratto dipinto di un proprio avo defunto e di tutte le altre possibili varianti iconografiche, interrogandosi sulle ragioni che spingono i committenti a farsi ritrarre in mezzo alla propria famiglia fra gli oggetti del proprio ambiente, spesso anche con gli amati animali domestici, nonostante la frammentazione geopolitica dell'Italia ottocentesca e le traumatiche vicende storiche che segnano la politica della Penisola nell'arco di circa settant'anni, sino alle nuove problematiche e alla realtà sociale ed economica che contraddistingue il regno unitario. Le origini della fortuna ottocentesca di tale variante della ritrattistica familiare in Italia risalgono e sono debitrice anzitutto al successo ininterrotto dei conversation piece e del ritratto di famiglia di piccole dimensioni che si registra, come detto, nella pittura inglese durante un prolungato arco temporale che va dagli inizi del Settecento sino a tutta l'epoca vittoriana e che, contestualmente, ha influito mediante le pratiche del Gran Tour e la circolazione delle stampe sugli esiti pittorici degli artisti e sulle richieste del collezionismo e del mercato italiani.

ticana e della letteratura classica, alla sua abilità pittorica nel capire le giuste fattezze del personaggio e nel catturarne la fisionomia. Un altro motivo potrebbe essere riconducibile alla spesa necessaria per ottenere un'opera del genere, che se richiesta a Batoni poteva voler dire investire una cifra inferiore rispetto a quella richiesta dai colleghi d'oltremarina.

I caratteri generali del ritratto neoclassico, che acquisisce sempre più importanza anche in Italia, riflettono un modo di sentire e di coltivare pittoricamente un'immagine della famiglia destinata a durare per lungo tempo, forse senza una chiara ed esplicita consapevolezza.

Il ruolo svolto dalla città dei papi nella diffusione di modelli culturali e artistici è indubbio: Roma è il ginnasio per eccellenza deputato alla formazione artistica europea e conserva la sua maestà di «universale ed eterna capitale delle arti» per buona parte dell'Ottocento¹⁰⁵.

Allo stesso tempo, la città «popolare e insieme solenne, intima e papalina» ancora per tutto il secolo si raccoglie nelle manifestazioni di culto che sono molto sentite e celebrate sia mediante la solennità delle lunghe processioni alle quali partecipa il clero secondo i propri ordini gerarchici, ma anche in quelle che percorrono l'urbe nelle festività dei patroni delle università, nelle corse dei barberi o nel famoso Carnevale¹⁰⁶.

105 La coscienza del ruolo centrale di Roma nella geografia artistica europea tra Settecento e Ottocento è stata sollecitata dalle ricerche avviate da Stefano Sussinno e da Liliana Barroero. Si vedano gli scritti di Susinno ora raccolti in SUSINNO 2009; i cataloghi delle mostre di Philadelphia (USA) del 2000 e di Roma del 2003, cfr. *Art in Rome in the Eighteenth century 2000*; *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia 2003*; *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas 2003*.

106 Si tratta di spettacolo sfrenato, che comprendeva il lancio di confetti, la sfilate di maschere e carri trionfali raffiguranti scene mitologiche o allegoriche, ossia uno degli argomenti puntualmente più dibattuti nei reportage dei giornali eruditi romani, specie quelli editi tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo successivo; si veda sull'argomento si vedano almeno: CHECCHETELLI 1843; *Il Carnevale di Roma 1876*; ADEMOLLO 1883; DE ANTONIS 1884; MEZZETTI 1995; *Carnevale romano 2010*; Non si può non fare riferimento anche alle grandiose scenografie temporanee allestite all'interno delle chiese che accompagnano le ceri-

Il mese di novembre, in particolar modo, è dedicato ai defunti e si caratterizza per la rievocazione di antichi usi romani connotati dalla solennità e dall'ordinato silenzio dei cortei, dei ceri, delle torce accese, delle corone di fiori poste in capo ai defunti¹⁰⁷. Stendhal ne rimane colpito e puntualmente ne sottolinea nei suoi scritti gli aspetti più ridondanti: «tutti i trasporti funebri di una certa importanza passano sul coroda ventitré ore, sul far della notte»¹⁰⁸. Antoine Jean-Baptiste Thomas ha straordinariamente illustrato queste scene tradizionali nella loro drammatica realtà sugli sfondi di San Pietro e del Campidoglio (1823)¹⁰⁹ e ancora Ferdinand Gregorovius esprime la sua impressione sulle lugubri processioni serali capitoline nei *Wanderjahre in Italien* (1856-1877)¹¹⁰.

Gli aspetti della tradizione pittorica romana tardo settecentesca e l'importanza riconosciuta ai riti funebri costituiscono una delle chiavi essenziali per spiegare le immagini di famiglia con defunto che continuano a essere realizzate a Roma almeno sino alla metà dell'Ottocento.

monie funebri dei grandi del tempo, come quella allestita a Sant'Antonio dei Portoghesi per l'estremo saluto e tributo a Giovanni V di Portogallo, il sovrano che dalle rive del Tago, aveva tanto amato la città eterna, AMEDEI 1947, pp. 27-29.

107 Tutti questi elementi testimoniano il fasto ottocentesco del rituale della morte capitolino: è ancora costume portare le salme sui catafalchi che i penitenti si caricano sulle spalle fino alla chiesa parrocchiale mentre i girovaghi cantori intonano melodie spirituali raccogliendo elemosine. Esistono confraternite e pie unioni che nell'urbe celebrano l'ottonario e il mese dei morti, *Ibidem*.

108 STENDHAL [1838], 1854, p. 54.

109 THOMAS 1823; Sull'attività del pittore francese e per un quadro di riferimento bibliografico completo e aggiornato si segnala il saggio di Giovanna Capitelli, cfr. CAPITELLI 2016.

110 GREGOROVIVS 1856-1877.

Risulta notevole l'opera di un artista locale, operativo a cavallo tra i due secoli, Carlo Labruzzi (Roma, 1748-Perugia, 1817), paesista di formazione¹¹¹ diventato nel giro di pochi anni il *topographical painter* di una nutrita cerchia di *grand tourist*¹¹². Tuttavia egli adegua e muove la sua ricerca anche verso una ritrattistica più attenta alla descrizione dell'ambiente e del costume. In tal senso risulta interessante richiamare qui il suo *Ritratto di Teresa Pincler Monti*. La giovane effigiata è la figlia dell'intagliatore di pietre preziose Giuseppe Pincler (Roma, 1760-1820) diventata moglie di Vincenzo Monti (Alfonsine, Ravenna, 1754-Milano, 1828), a quanto sembra mai ricambiata dal già citato Foscolo. Nel dipinto lo sfondo esibisce misura e discrezione, vi si riconoscono la veduta della basilica di San Pietro e quella del tempietto dell'Asprucci a Villa Borghese. La figura femminile veste à l'antique. Il suo corpo leggiadro è coperto da leggerissime mussole drappeggiate come le tuniche austere delle statue antiche. Il rigoroso bianco del tessuto si deve appunto all'adeguamento alla moda francese post rivoluzione¹¹³. L'abito ha la vita alta segnata da un nastro

che esalta conseguentemente il seno, soluzione sartoriale che contribuisce alla resa della verticalità della silhouette. Anche le calzature – la donna indossa delle scarpe scollate, leggere, assolutamente piatte – testimoniano il successo dei *dicta* del costume d'oltralpe. Il volto di Teresa appare serio e pensieroso, le braccia e le spalle sono scoperte, i capelli fermati da una fascia del medesimo colore tagliati sulla fronte su cui ricadono artificiosamente scomposti. Labruzzi raffigura Teresa priva di gioielli e gli ornamenti sono ridotti all'essenziale, la figura tiene nelle mani un libro di piccolo formato. Nel quadro oggi a Firenze «Theresa», così come recita l'iscrizione incisa sul piedistallo, è raffigurata in una posa declamatoria come inconsolabile orfana in devozione perpetua al busto marmoreo del defunto padre¹¹⁴. Per inciso in tale ritratto il pittore romano riproduce una scultura conservata in Campidoglio e commissionata a Christopher Hewetson nel 1797 per i Virtuosi del Pantheon, individuata da Maria Vera Cresti¹¹⁵. La tela costituisce un personalissimo *memento mori*, in cui la donna sembra quasi compiacersi dei suoi affetti domestici: oltre al padre effigiato, la presenza del marito è evocata dal libricino che la donna tiene

111 Della produzione paesaggistica di Carlo Labruzzi si veda: GUATTANI 1807, p. 26; WATSON 1960; *Paesisti romani dell'Ottocento* 1963, in particolare le pp. 21-33, 73 e sgg.; *Disegni, acquerelli, tempere di artisti italiani* 2002.

112 Il suo nome ricorre spesso nei diari dei viaggiatori stranieri accanto quello di Batoni, di Hackert e di Maron. Egli esegue segue una serie di ritratti a figura intera sullo sfondo di giardini romani, offrendo alle dame della borghesia letterata aggiornati sugli sviluppi delle scene di conversazione di derivazione anglo-irlandese, si rimanda alla bibliografia individuata nella nota 16. di questo segmento del lavoro.

113 Le nuove caratteristiche non corrispondono più a un gioco sociale *en travesti* come era uso nell'*Ancien Régime*. Gli spunti non erano tratti

solo dalla cultura greco-romana. Si tratta di apporti di natura essenzialmente diversi ma sostanzialmente concordanti, non bisogna infatti dimenticare l'influenza per l'esotismo e le turcherie, si veda almeno LEVI PISETZKY 1999.

114 Sul quadro si segnalano gli studi di Maria Vera Cresti, CRESTI 1984; ID. 1987, pp. 73-83. Tra il 1807 e il 1808 Labruzzi realizza altri ritratti della stessa donna, nello specifico si tratta del *Ritratto di Teresa Pincler Monti* 1008, Roma, Museo Napoleonico e il *Ritratto di Teresa Pincler Monti* a Villa Borghese 1808, oggi conservato presso i depositi della Galleria nazionale di arte moderna di Roma, collezione Praz.

115 *Ibidem*.

in mano, dall'alloro ai piedi del cippo e dal salice piangente che concorrono all'esaltazione del medesimo significato. Verosimilmente il quadro è stato realizzato in occasione di uno dei due soggiorni a Roma, avvenuti rispettivamente nel 1807 e nel 1808, durante i quali la famiglia Monti trascorre l'estate in Palazzo Sciarra al Corso. Sono gli anni in cui il marito dell'effigiata è il più acclamato poeta del momento, attivo nell'entourage di Pio IV Braschi (1775-1799).

Non vi è in questa scena di conversazione quell'articolarsi di comunicazione sentimentale e quella nostalgia per l'assente che caratterizza invece il secondo ritratto aderente al genere eseguito da Labruzzi poco tempo dopo quello della Pincler. Nel *Ritratto di Anna Krasinka presso il busto del consorte*, oggi conservato a Varsavia, è riscontrabile al contrario un atteggiamento meditativo e austero che richiama il tema antico della dolente. Si può considerare l'opera un'immagine di devozione coniugale che prosegue oltre la morte¹¹⁶.

Lo studio della ritrattistica neoclassica attraverso l'individuazione di una comune valenza ideale che anima le effigi rappresentate e le inclinazioni etiche – che sul piano figurativo si traducono in una razionale sintesi naturalistica – consente di riscontrare anche in opere coeve a quelle romane del Labruzzi ma realizzate in contesti storico-artistici distanti, alcuni denominatori comuni: tali accostamenti si esplicitano anche nelle manifestazioni pittoriche sulla tematica della contemplazione familiare del ritratto del proprio avo defunto, caratterizzati frequentemente da

un tono sobrio, misurato, alieno da ogni lusso superfluo¹¹⁷. A Milano la ricerca di tali aspetti era già stata promossa dalle riforme culturali e artistiche dei monarchi asburgici illuminati di fine Settecento e successivamente viene perseguita presso la committenza napoleonica di inizio secolo. La Pinacoteca Ambrosiana conserva l'opera riconosciuta come uno dei capolavori assoluti della ritrattistica europea tout court del periodo, uno straordinario esempio del sottogenere qui analizzato, ossia il *Ritratto dei fratelli Maria Teresa e Giovanni Edoardo De Pacis* [tav. 9] di Giovanni Battista Gigola (Brescia, 1767-Tremezzo, Como, 1841), le cui iconografie e i cui ritratti miniati costituiscono, com'è risaputo, una valida alternativa all'allure della ritrattistica di Andrea Appiani (Milano, 1754-1817) sui Napoleoni¹¹⁸. Per quanto riguarda invece il committente dell'opera, Giovanni De Pacis, fra i più influenti collezionisti milanesi della prima metà dell'Ottocento, facendo anche seguito a precedenti commissioni, richiede e ottiene dall'artista bresciano tra il 1804 e il 1805 l'esecuzione di un acquarello di grande formato (150x200 mm) e gouache e su avorio. Si deve a Fernando Mazzocca la condivisa e ormai accettata proposta di identificare nei due protagonisti di questa scena

117 Fondamentali per lo studio del linguaggio artistico neoclassico (specie per gli esiti della ritrattistica) sono i testi di seguito indicati: *The Age of Neoclassicisms* 2010; *L'Antiquité rêvée* 2010; *Roma e l'Antico* 2010; *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova* 2002; GRIENER 1989; HASKELL 1989; HONOUR [1980] 2010; PINELLI 2005; POMMIER 2000; ROSSI PINELLI 2009; ROSEMBLUM [1967] 2002.

118 Grande ritrattista e sperimentatore di tecniche della miniatura, è stato adeguatamente studiato e riscoperto appena due decenni fa. Cfr. *L'età neoclassica in Lombardia* 1959; MAZZOCCA 1978; FALCONI 2001; PARISIO 2002; FALCONI 2008.

di conversazione ambientata in un interno proprio i due fratelli De Pacis, immortalati in mesto raccoglimento davanti ai busti marmorei dei due genitori, Giuseppe De Pacis e Gina Le Blond de la Mothe¹¹⁹. Lo studioso è giunto all'identificazione del gruppo familiare mettendo in relazione tra loro la rappresentazione dell'allegoria fluviale presente sul bassorilievo sottostante l'effigie del padre Giuseppe, che era stato sovrintendente delle Acque, delle Strade e dei confini della Lombardia austriaca; inoltre l'altro rilievo scultoreo raffigurante la musa Euterpe e l'allegoria della Pittura, rappresentata con tutti i crismi della Poesia muta, alludono alle arti coltivate da Gina Le Blond in vita, con l'evidente riferimento alla trasmissione di tali doti per via ereditaria tra consanguinei alla figlia Maria Teresa rappresentata in atto di suonare l'arpa, mentre il fratello tiene nella mano un libro di piccolo formato. Tutti questi elementi iconografici concorrono alla considerazione di un'idea precisa che la miniatura sottintende, ovvero quella che l'opera possa essere stata richiesta dal committente come strumento per evocare le passioni coltivate nell'*hortus conclusus* di casa, esaltando di fatto le qualità dell'aristocrazia ambrosiana della prima metà dell'Ottocento¹²⁰. L'incantevole miniatura che il ritrattista bresciano destina alla tematica della conversazione familiare con il busto di un proprio avo defunto

119 MAZZOCCA 1978, p. 74.

120 Per i riferimenti bibliografici essenziali sull'opera si vedano: MARAZZONI 1943, p. 11, tav. 17; DELL'ACQUA 1967, pp. 95, 516, fig. 197; FALCHETTI 1969, pp. 41, 238, n. 161; FITZ-GERALD 1972, pp. 959-960; VERCHI 1975, p. 275; MAZZOCCA 1978, p. 74; CERA 1987, n. 426; LANCKHEIT 1988, p. 89; MAZZOCCA 1990, p. 151, ROSSI ROVETTA 1997, p. 232; MAZZOCCA 2001, p. 129; LEONE 2007, in particolare le pp. 69 e sgg.

costituisce una soluzione iconografica davvero eccezionale e piuttosto rara poiché è l'unico caso iconografico sin qui conosciuto eseguito dall'artista. Dallo spoglio sistematico del suo carteggio autografo emerge chiaramente quanto Gigola sia restio alla trasposizione nelle sue opere delle fisionomie di defunti.

Quando l'opera viene eseguita, l'artista è rientrato dal lungo soggiorno di studio parigino: durante i quindici mesi trascorsi oltralpe aveva esposto alcuni dei suoi ritratti al *Salon* del 1802, specializzandosi nella miniatura a smalto. Di ritorno a Milano riprende la gestione a pieno regime del suo atelier sito nella prestigiosa contrada di Moroni. Il viaggio a Parigi rappresenterà il suo ultimo allontanamento da Milano, tuttavia la produzione matura per la committenza aristocratica milanese manterrà degli esiti elevati anche durante la Restaurazione. Sulla base di quanto appena descritto è significativo segnalare un'altra opera dedicata al medesimo sottogenere d'inizio Ottocento, un caso pittorico che sintetizza una volta in più la comune matrice caratterizzante la ritrattistica neoclassica. Si tratta di un dipinto del pistoiese Teodoro Matteini (Pistoia, 1754-Venezia, 1831), tardo epigono di Pompeo Batoni e della sua ritrattistica internazionale¹²¹.

121 Come Gigola, anch'egli si era trasferito nella capitale pontificia per frequentare i corsi mensili dell'Accademia del nudo in Campidoglio, trattenendosi successivamente a Bergamo a partire dal 1770, dove è impegnato con le richieste della colta società locale guidata all'epoca da Giacomo Carrara, raccoglitore intelligente e fondatore dell'omonima accademia. Sul pittore pistoiese si vedano: DIEDO 1841; *Neoclassicismo, Romanticismo, Realismo* 1971; *Venezia all'età di Canova* 1978; MAGANI 1933; MAZZOCCA 2010; GORI 2011.

Matteini è l'autore della tela *Alberico di Belgiojoso in abito del Tosone con la figlia marchesa Litta*, realizzata tra il 1796 e il 1797¹²². Un dipinto curato minuziosamente nei particolari e di sapiente esecuzione pittorica, riuscito nell'ambientazione in cui compare la facciata principale dello storico palazzo milanese della famiglia Belgiojoso, la dimora neoclassica progettata da Giuseppe Piermarini (Foligno, 1772-1781)¹²³. Le due figure che risaltano sullo sfondo scuro scandito dalla presenza delle due colonne monumentali che fanno da quinta architettonica, sostano in raccoglimento davanti al busto – realizzato nel 1780 da Giuseppe Franchi – della defunta Anna Ricciardi d'Este, ultima erede degli Estensi del ramo di San Martino in Rio, sposata dal principe Belgiojoso nel 1757, che aveva così aggiunto al proprio casato anche quello della illustre famiglia della consorte morta nel 1777. Il nobile settantaduenne appare abbigliato in tutta la sontuosità del rango e del potere dell'antica e ricca famiglia milanese d'appartenenza. L'uomo esibisce l'onorificenza della Giarrettiera sotto il ginocchio sinistro lasciato scoperto dal mantello di velluto e broccato foderato all'interno di raso bianco e al collo indossa fiero quella dell'ordine del Toson d'oro; stupisce infine la minuta decorazione in pizzo che sporge dal polsino destro. Questi tiene teneramente la mano della figlia Litta, a sua volta raffigurata in piedi e avvolta da una deliziosa e

morbida veste terminante in frange dorate. I riccioli neri della donna sono tratti da una fascia di raso intrecciata con una piccola coroncina di perle¹²⁴.

Le manifestazioni del lutto continuano ad assumere un'evidente sontuosità. A Milano già durante l'epoca napoleonica si registrano esequie di macabra solennità, come nel caso della veglia funebre per l'arcivescovo Filippo Visconti durata undici giorni e allestita in duomo nel febbraio del 1802, sino alla grandiosità spettacolare delle esequie di Ferdinando II a Firenze che avevano previsto la costruzione di un grande catafalco sormontato da un maestoso baldacchino

124 La vicenda collezionistica del dipinto appare piuttosto complessa. Sino al 1987 il quadro risultava sconosciuto nonostante la presenza del suo titolo nell'elenco manoscritto del pittore e nella testimonianza di Cesare Massa Saluzzo che lo vide a Monza in collezione privata nel 1941. Proprio in quell'anno la tela viene presentata a una esposizione milanese di ritratti di personaggi illustri, senza il corredo dei dati essenziali di riferimento. L'occasione espositiva ha poi condotto alla definitiva attribuzione a Matteini, grazie alle ricerche di Nina Gori Bucci. Il pittore, dunque, realizza l'opera prima di essere chiamato a ricoprire dal 1802 la prestigiosa cattedra di disegno presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, rifondata per volontà del governo francese nel 1807 e presieduta da Leopoldo Cicognara (Ferrara, 1767-Venezia, 1834), che lo nominerà in quello stesso anno titolare della cattedra di pittura. Matteini in Laguna dominerà la scena artistica per circa un trentennio, diventando ben presto lo specialista nei ritratti della superstita aristocrazia veneziana. Il pittore passa indenne l'avvicinarsi delle due dominazioni, quella francese prima e quella austriaca restaurata dopo. I suoi effigiati sono sempre rappresentati a figura intera e colti in pose molto 'faticosamente' naturali. Il pittore realizzerà quasi sempre ritratti decorativi, d'arredo, di perfetta piacevolezza ma anche di malinconia che enfatizza la perdita di potere e d'illusione dei giovani rampolli delle grandi famiglie di una generazione esautorata e parassitaria cui non resta che amministrare ciò che resta del paterno, cfr. MARINELLI 2002.

122 Sul ritratto cfr. MASSA SALUZZO 1941, p. 21, nota 1; GORI 1988; p. 57; ID. 1995, p. 66; ARESE LUCINI 1987, p. 387; MORANDOTTI 2001, p. 470, fig. 60; BIANCHI 2002, pp. 58, 414; GORI 2003, p. 759; COLLE, MAZZOCCA 2005, p. 177, fig. 82.

123 Sull'artista si veda almeno: FAGIOLO, TABARRINI 2010.

in velluto nero, oro e ermellino¹²⁵. Ma anche in ambito privato i funerali assumono un carattere sfarzoso e esibiscono spiccati accenti macabri, come quelli napoletani raccontati dalla penna di Carl Mayer che prevedono, ad esempio, l'assenza di noleggiare un numero cospicuo di infermi chiamati a partecipare al corteo funebre, includendo eventualmente l'accompagnamento militare¹²⁶.

Anche nella produzione ritrattistica del Regno Borbonico compaiono alcuni indicativi saggi pittorici appartenenti ancora una volta al genere considerato. Desta particolare attenzione la scena di conversazione del messinese Natale Carta (Messina, 1790-1884)¹²⁷ raffigurante *Carlo Filangeri con la famiglia*. Il dipinto, attualmente conservato presso i depositi del Museo Filangeri di Napoli¹²⁸, presenta una soluzione iconografica davvero innovativa rispetto a quelle precedentemente analizzate. Il principe di Satriano (1784-1867), che avrà una lunga e costante presenza nella vita politica e militare del Regno delle Due Sicilie sin dai moti del 1799 e per tutta la Restaurazione borbonica e almeno fino

125 *Esequie di Ferdinando III principe I d'Austria* 1824, p. 36.

126 Sulle descrizioni dei cortei funebri ottocenteschi partenopei si veda il racconto di MAYER 1948.

127 Il pittore appartiene alla seconda generazione di artisti ottocenteschi le cui origini insulari e la cui sicilianità costituiscono soltanto un dato anagrafico. Il percorso artistico di Carta si svolge del resto al di fuori dei confini della Trinacria: dopo l'iniziale formazione artistica avviata presso Giuseppe Velasco (Palermo, 1750-1827), il maggiore esponente del Neoclassicismo siciliano, questa viene completata a Roma all'interno dell'atelier di Vincenzo Camuccini (Roma, 1771-1844). Per la bibliografia completa sulla vicenda artistica del pittore siciliano si veda BARBERA 2013.

128 Il dipinto viene menzionato anche da Mario Praz, che nel 1971 pubblica per la prima volta la nota foto Brodi, cfr. PRAZ 1971, p. 223.

agli anni Cinquanta, è rappresentato al centro della scena in posa stante, attorniato dal resto della famiglia compresi i suoi due cani. La scena si articola in primo piano attraverso un delicato e intimo intreccio di mesti e teneri sguardi che si scambiano le eleganti figliolette della coppia. La madre siede accanto al marito e all'unico figlio maschio avuto dai due coniugi, Gaetano Filangeri junior (Napoli, 1824-1892), fondatore dell'omonimo museo partenopeo sito in Palazzo Como. La donna e il bambino rivolgono il proprio sguardo verso lo spettatore. Il dato che più colpisce di questo ritratto di famiglia è sicuramente il gesto del capofamiglia che con la mano destra richiama l'attenzione verso la decorazione scultorea della struttura architettonica che domina lo sfondo del dipinto, benché la scena sia ambientata in un esterno. È infatti possibile riconoscere nell'effigie inserita entro un ovale su una delle pareti dell'edificio sito alle spalle del gruppo, il volto di Gaetano Filangeri, illuminato giurista napoletano morto nel 1788, padre di Carlo e marito di Caterina Frenzel, nobile ungherese chiamata a Napoli dalla regina Maria Carolina per educare la secondogenita di famiglia. L'espedito iconografico reso attraverso il ricorso a questa peculiare rappresentazione del ceppo familiare riunito all'esterno di quella che probabilmente doveva essere la cappella cimiteriale di famiglia, a una più attenta osservazione sembra esemplificare l'affermazione di François-René Chateaubriand nel *Génie du Christianisme* (1799): «Les tombeaux sont les vrais monuments du voyageur»¹²⁹ e, altresì, sembra richiamare le suggestive specu-

129 CHATEAUBRIAND 1799, p. 78.

lazioni di Scipione Piattoli intorno alle antiche vie romane che, costeggiate da monumenti e iscrizioni, sono considerate dall'intellettuale fiorentino i luoghi «ove il passeggero nazionale, e straniero apprendeva le glorie della nazione, il cittadino si esercitava ad emulare gli esempi, e si scuoteva coll'utile pensiero di sua fralezza»¹³⁰. Nonostante si conoscano pochissimi dati documentari sull'opera, non data, ci è possibile qui tuttavia collocare l'esecuzione della stessa agli albori del terzo decennio del secolo, ovvero nello stesso torno d'anni in cui Carta viene chiamato a realizzare i due ritratti di Carlo e Gaetano Filangeri junior, entrambi attualmente conservati presso l'omonimo museo di famiglia. In quest'ultimo dipinto Gaetano ha dieci anni, età che può essere attribuita anche al fanciullo presente nella scena di conversazione familiare presa in esame¹³¹. Non bisogna trascurare alcuni particolari biografici sul conto del pittore: Carta, cinquantenne, è attivo a Napoli dal 1834 dove realizzerà prima del rientro definitivo nell'urbe (1839) diversi ritratti dei regnanti Francesco I e Ferdinando II e parteciperà attivamente, con l'esecuzione del *San Nicola*, alla decorazione della chiesa di San Francesco di Paola, il tempio neoclassico partenopeo per eccellenza. Sul piano stilistico i confronti più persuasivi si possono avanzare con almeno un altro ritratto del catalogo del pittore messinese, il *Giovane con toga romana*, oggi a Trapani, con cui condivide il dettaglio compositivo, la matrice neoclassica del soggetto e la predilezione per una stesura pittorica morbida

¹³⁰ PIATTOLI 1774, p. 87.

¹³¹ *Gaetano Filangeri principe di Satriano* 1892; IPPOLITI 1998; CASANI 1997; MARINO 1997, pp. 25-27.

e levigata con accenti di natura vagamente purista.

Anche Francesco Hayez, il grande e longevo artista veneziano durante la sua lunga e celebrata carriera, a partire dalla fine del secondo decennio del secolo, viene chiamato con una certa frequenza dalle più prestigiose famiglie aristocratiche lombarde a eseguire dipinti destinati alla celebrazione e alla memoria della propria stirpe. Il sottogenere del ritratto familiare con busto di un proprio caro defunto, in effetti, viene trattato dall'artista in almeno due occasioni.

Il primo conversation piece nella variante iconografica fin qui vagliata risale al 1822 e ben si intona con la cultura romantica dell'epoca¹³². Tuttavia già da un'osservazione preliminare della tela [tav. 10], la raffigurazione del busto marmoreo del parente defunto risulta assente, o meglio, appare evocata dalla presenza della colonna posta a destra dello spazio pittorico. A commissionare la tela è Teresa Borri Stampa (1799-1861), la giovane signora che veste in lutto al centro della scena. Da poco vedova di Stefano Decio Stampa, la nobildonna si fa infatti ritrarre circondata dai suoi familiari, la madre Marianna Meda, il fratello Giuseppe colto di profilo in una posa davvero penetrante e il piccolo figlio Stefano.

La soluzione iconografica che presenta oggi il dipinto è infatti l'esito di un'antica controversia nata tra la committente aristocratica e il pittore. La donna appena ricevuto il quadro

¹³² Sull'opera si vedano: SCHORN 1822, p. 388; FLORI 1930, p. 45; FRANZI 1931, p. 124; FLORI 1932, pp. 81, 84-85; CORADESCHI 1971, p. 89; MAZZOCCA 1982, p. 44, fig. 109; GINZBURG 1983, p. 159; *Pinacoteca di Brera* 1993-1996, p. 328, n. 368; MAZZOCCA 1994, p. 157, n. 65; MARELLI 2016, p. 122.

riscontra da subito numerosi difetti che descrive risentita in una lettera indirizzata alla madre nel 1823:

«Del ritratto di Peppino ne sono poco soddisfatta. Sul mio non faccio parola [...] si accordano tutti nel dire ch'egli è perfettamente dipinto». [...] In quanto a me, dico solo che mi fece un gozzo rispettabilissimo, e che io ne ho uno discretamente visibile. Ma quello dello Sfeffanino, quant'è interessante, quanto gentile, vago e simile»¹³³.

Trascorsi alcuni mesi, Teresa espone direttamente le sue perplessità al pittore chiedendone opportune modifiche, ma nella sua immediata replica Hayez si dichiara pronto a ritirare la tela e restituire la cifra ricevuta per l'esecuzione del quadro che se modificato «corre il rischio di essere impasticciato quando si vuole rinnovare qualcosa»¹³⁴. Ma l'insistenza della Borri Stampa fa sì che il dipinto rientri nell'atelier del pittore per l'esecuzione delle correzioni attese. Considerando che tali modifiche nel 1827 ancora non risultano apportate a causa degli innumerevoli impegni del pittore, ciò spinge puntualmente Teresa a scrivere un'altra lettera di sollecito chiedendo più dettagliatamente di correggere lo sfondo giudicato troppo scuro e di togliere «quel monumento al quale nessuno dei personaggi di quel quadro pon mente». Per molto tempo si è ipotizzato che il monumento a cui la donna fa riferimento nella corrispondenza epistolare fosse il 'solito' busto ritratto del marito defunto, alla fine ridipinto da Hayez. Occorre evidenziare che tra

tutte le correzioni richieste, verrà esaudita dal pittore solo quella che interessava il presunto busto marmoreo commemorativo. Soltanto le indagini diagnostiche compiute tra il 2011 e il 2015 hanno accertato il ricorso a uno straordinario e inconsueto espediente pittorico da parte di Hayez, che evidentemente sotto il paesaggio ridipinto aveva previsto la presenza di una grande *lekythos* sulla quale aveva dipinto un medaglione con il profilo del marito e l'iscrizione tratta dal IV libro dell'*Eneide* «Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores/abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro», soluzione che chiaramente non aveva conquistato l'esigente committente.

A distanza esatta di un decennio Hayez torna a confrontarsi ulteriormente con il sottogenere del ritratto familiare. Nel 1832 il pittore realizza il *Ritratto di Luigia Mylius Vitalia* [tav. 11], oggi conservato a Loveno¹³⁵. Si tratta di un dipinto eseguito per Enrico Mylius, un importante collezionista che aveva già ingaggiato il pittore per il ritratto della moglie Federica. La commissione questa volta è finalizzata alla rappresentazione della giovane nuora, Luigia, rimasta vedova del figlio del committente, Giulio Mylius, morto trentenne a Trieste nel 1830. La tela resta invero una delle prove più superbe della ritrattistica hayeziana, un altro pezzo di straordinaria qualità pittorica che si aggiunge, tra l'altro, a una delle più preziose raccolte d'arte milanese del tempo. L'impianto iconografico riprende a un anno di

¹³³ MARELLI 2016, p. 122.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Sul ritratto si vedano: AMBROSOLI 1832, p. 454; CAROTTI 1890, p. 277; BIORCI 1831, p. 22; FUMAGALLI 1832, p. 397; PEZZI 1832, p. 1495; *Glorie* 1832, p. 76; SACCHI 1832, pp. 58, 59, 650; NICODEMI 1962, tav. 71; CORADESCHI 1971, p. 95; MAZZOCCA 1982, p. 86.

distanza quello del magnifico *Ritratto di Cristina Belgiojoso*, sebbene in quest'ultimo episodio pittorico l'iconografia prescelta scaturisce dalla commistione tra l'amore filiale e la malinconia scaturita dalla lontananza dai propri affetti da parte dell'esula effigiata. Luigia, invece, viene fermata in una silenziosa conversazione con il ritratto del marito scolpito da Pompeo Marchesi (Saltrio, Varese, 1783-Milano, 1858) posto da Hayez sulla tela con le spalle rivolte verso lo spettatore. La sua effigie risulta più austera rispetto al precedente illustre ed emotivamente più intensa. Hayez evita i fastosi riferimenti di costume e di ambiente, la concentrazione della scena è tutta rivolta sull'espressione dolorosa e «quasi risentita» della giovane vedova che appare straziante. Il quadro colpisce Defendente e Giuseppe Sacchi che definiscono l'opera il migliore ritratto dell'esposizione braidense del 1831. Ma è soprattutto la minuta analisi proposta all'interno delle *Glorie* (1829) a sintetizzare bene e omaggiare, oltre che la maestria e le innovazioni tecniche apportate da Hayez, l'importanza che il genere della conversazione familiare con il busto scolpito di un proprio caro defunto raggiunge a quell'altezza cronologica, diventando motivo imprescindibile di evocazione sentimentale e domestica, nonché di conservazione della memoria familiare:

«Mirabile è la somiglianza, colpita in uno di que' momenti di tristezza che rendono sì cara la beltà. Ma più mirabile ancora è l'artificio dell'artista di conseguire tanto rilievo in una massa chiara, di condurre ad impercettibili toni le mezze tinte, di aver quindi quelle insensibili variazioni di piani sulle carni sì vere e naturali, che si direbbe sentir la vita. Che distacco non ha egli ottenuto dell'abito nero alla carnagione del petto con piccola striscia di bianco puro

gettato sul merletto, che divide l'uno dall'altro? Quella mano che stendendosi abbandonata sul nero velluto, qual altro pittore l'avrebbe fatta sì vaga, sì morbida, sì rilevata? Il busto collocato sul piedistallo è anch'esso un fedelissimo ritratto: l'autore che l'avrebbe voluto rilegarlo tra gli accessori non turbasse l'effetto della principale figura, sì mirabilmente composta, prese il partito di smorzare alquanto la candidatezza del marmo»¹³⁶.

Un'altra interessante prova pittorica, risalente però alla metà del secolo, è costituita dal *Ritratto di Camilla Besozzi Figliodoni* [tav. 12]¹³⁷ di Giuseppe Sogni (Crema, 1785-Milano, 1861), che fa parte delle collezioni della Quadreria dei benefattori dell'Ospedale Maggiore della città lombarda¹³⁸.

136 SACCHI 1829; *Glorie* 1829, s.n.p.

137 Un olio su tela di 141,3x210,6 cm.

138 Sul dipinto si vedano almeno: *Catalogo della mostra dei benefattori* 1953, p. 6; CAIMI 1857, p. 14; PECCIAI 1927, p. 125, n. 240; La Quadreria, è conveniente ricordarlo, è una parte delle raccolte d'arte dell'Ospedale, di esse costituisce il nucleo più consistente. Le origini della ricchissima serie di ritratti dei benefattori, oggi se ne contano ottocentonovanta, risale agli albori del XVII secolo. Nella Milano della prima metà dell'Ottocento il ritratto, gode di una grande fortuna presso i ceti aristocratici e altoborghesi, rappresentando il genere più legato alle esigenze specifiche dei committenti per ragioni diverse, sia affettive sia di prestigio sociale. Nell'ambito di tale indirizzo le preferenze vanno a ritratti che si risolvono non in una celebrazione di fasto e di potere autorappresentativo ma piuttosto in una sobria affermazione «di un impegno di vita serio, grave e ponderato». Da ciò deriva il carattere domestico, scevro da orpelli della maggior parte dei dipinti prodotti in questa fase e conservati in Quadreria. Con il trapasso all'età Romantica le necessità di esprimere per traslato un vivo spirito patriottico attraverso i fatti esemplari della storia d'Italia non determinano alcuna brusca frattura nella ritrattistica dell'Ospedale dove si registra la costante fedeltà dell'effigie gratulatoria, dunque la sostenutezza e l'alto livello del ritratto neoclassico perdurano almeno per tutto il terzo decennio del secolo. Sulla storia collezionistica della Quadreria nel corso dell'Otto-

Con questo saggio di ritrattistica composta si chiude l'attività di Sogni allora sessantanovenne per la Ca' Granda¹³⁹. Il pittore appartiene infatti alla generazione dei protagonisti (Eliseo Sala, Giuseppe Bertini, Eleuterio Pagliano) di un circuito artistico tutto meneghino, roccaforte della tradizione ritrattistica lombarda in cui sono presenti e richiesti gli altrove sconfitti tutori del classicismo bossiano e palagianno. Sogni resta confinato nel recinto figurativo dei portici dell'Ospedale dove si esibisce annualmente per la festa del Perdono con le ininterrotte serie di ritratti di numerosi benefattori che si rivolgono puntualmente al pittore bergamasco. L'effigiata è la vedova del marchese Lunati, Camilla Besozzi Figliodoni, morta ultrasessantenne nel 1854. La donna è raffigurata nel suo ambiente quotidiano, un interno arredato con la solita eleganza, posta davanti a uno scrittoio mentre è intenta a stilare il suo testamento. Nella soluzione iconografica messa a punto dal pittore bergamasco secondo le prescrizioni lasciate dalla donna e affidate ai documenti

cento si vedano almeno gli studi condotti da Gian Alberto Dell'Acqua, cfr. DELL'ACQUA 1981.

139 Sull'attività di Sogni in Ca' Granda si veda DELL'ACQUA 1981, pp. 53-54. Dal 1824 al 1854 Sogni è chiamato all'esecuzione di un numero assai cospicuo di ritratti, nell'ordine realizza: il *Ritratto di Pietro Moscato*, 1824, olio su tela 135x105 cm, inventario 195; *Ritratto di Giuseppe Chiappetta*, 1828, olio su tela 136x106 cm, inventari 201; *Ritratto di Giuseppe Ciceri*, 1848 circa, olio su tela 224x143, inventario 209; il *Ritratto di Giovanni Battista Piatti*, 1839, olio su tela di 198x123 cm, inventario 213; il *Ritratto di Fermo Secco Comnemo*, 1842, olio su tela di 243x169 cm, inventario 219; il *Ritratto di Antonio Cassoni*, 1849, olio su tela di 220x139 cm, inventario 234. Per un approfondimento delle opere qui elencate si veda almeno *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia dell'arte* 1981, in particolare, pp. 211, 214, 216-217, 219, 221, 228.

ufficiali conservati presso l'archivio dell'istituzione milanese, ritorna la presenza di alcuni degli elementi già individuati nei casi iconografici del genere finora esaminati. La donna con lo sguardo coinvolge direttamente lo spettatore mentre con la mano indica il busto marmoreo del marito, quasi a renderlo partecipe del suo gesto caritatevole. Con un testamento rogato nel giugno 1848 la nobildonna aveva infatti istituito erede il nipote Paolo Taverna con l'onere di beneficiare l'istituzione milanese di opere pie attraverso il patrimonio rimasto all'esaurimento dei legati. Qualche tempo dopo, nel 1853 (un anno prima dalla sua morte), con un apposito codicillo si precisava ulteriormente che con il capitale rimasto dopo il pagamento dei lasciti il conte Taverna avrebbe dovuto devolvere all'Ospedale la cifra residua rinunciando alla propria quota di eredità. Tanto premesso, dall'esame delle vicende collezionistiche dell'opera, dal vaglio del contratto superstite e dal confronto con gli elementi iconografici caratterizzanti il dipinto, è possibile ricostruire un particolare rapporto professionale tra committente e autore. L'opera di fatto esemplifica le precise volontà enunciate dalla marchesa *ante mortem* e il suo forte temperamento, nonché le sue doti discrezionali, d'altronde esaltate nel suo epitaffio funebre che recita quanto segue: «velato d'umiltà il bagliore del patriziato, mise le sue sostanze a disposizione dei bisognosi». Più specificatamente, nelle carte ospedaliere si conserva una nota di effetti personali della defunta consegnati al pittore per meglio caratterizzarla, tra cui l'abito di seta iridescente e di velluto nero e la cuffia di pizzo col nastro bianco indossati nel dipinto dalla benefattrice. L'esecuzione della tela viene fissata con un contratto datato

1 aprile 1854 e l'opera risulta già terminata in agosto, ma verrà consegnata solo qualche mese dopo, più esattamente in novembre, su esplicita richiesta del pittore che manifesta e precisa puntualmente negli incartamenti contrattuali superstiti la volontà di partecipare all'esposizione braidense di quello stesso anno. In questa opera sopravvive il decoro neoclassico, nel rispetto del quale i benefattori di estrazione aristocratica tendono ad assimilarsi a quelli provenienti dal ceto borghese delle professioni.

Un'ultima prova pittorica oltremodo preziosa sulla tematica familiare e appartenente a un contesto collezionistico peculiare è offerto da un'opera alla moda realizzata da Antonio Zona (Gambarare di Mira, Venezia, 1814-Roma, 1892) nel 1855. A distanza di un anno dall'opera di Sogni e nella stessa Milano del vecchio Hayez, egli realizza un ennesimo conversation piece con il busto di un parente defunto, il *Ritratto della famiglia Cipollato*, oggi conservato in collezione privata¹⁴⁰.

Benché non sia stato ancora possibile ricostruire gli aspetti salienti della storia collezionistica di questo dipinto, e chiarire i legami tra l'autore della tela e i committenti e nonostante la famiglia Cipollato resti ancora di fatto sco-

nosciuta, il dipinto rappresenta una straordinaria scena di conversazione familiare in cui il busto in marmo del capostipite estinto costituisce esattamente il perno dell'intera composizione figurativa. Intorno alla scultura posano l'anziana vedova Cipollato, il cui volto è incorniciato da un elegante e raffinata cuffia ricamata, il figlio, la nuora e i nipoti del defunto. La giovane madre è raffigurata a sinistra del dipinto in atto di sorreggere la più piccola dei quattro impeccabili bambini, a sua volta impegnata nella degustazione di un biscotto. Accanto al minuto gruppo femminile trova posto uno dei due figli maschi della coppia che poggia la testa sul busto dell'avo rivolgendo lo sguardo verso lo spettatore. L'altro figlio maschio, invece, è impegnato in un serratissimo scambio di sguardi con la sorella maggiore che si trova dall'altro lato del tavolo, effigiata a fianco del padre. L'uomo, invece, è raffigurato seduto racchiuso in posa elegante con le gambe incrociate. Attraverso il ritratto viene trasposto sulla tela l'intimo microcosmo del nucleo familiare, articolato dalla messa in scena degli affetti domestici. Vengono messi in risalto i legami fra le differenti generazioni all'interno di un ordinato spaccato borghese. La decorazione dell'interno, anche in questo caso, appare rigorosa ed essenziale, ad eccezione di piccoli dettagli: lo sgabello rivestito di una stoffa rossa damascata, il drappo che scende dal tavolo sul quale è collocato il busto marmoreo dell'avo, le appena intraviste decorazioni a stucco che incorniciano il camino, la finestra aperta sul giardino. Zona è un artista prolifico, la cui vicenda artistica si caratterizza per il «forte ingegno e il sicuro mestiere», sebbene secondo le critiche mosse dai suoi contemporanei la sua attività professionale

140 Un olio su tela 167x215 cm. L'opera, com'è noto, è stata identificata da Giuseppe Pavanello nel 1998 sulla base di una recensione di Tommaso Locatelli all'Esposizione veneziana del 1855 comparsa sulle pagine della «Gazzetta Ufficiale di Venezia» di quell'anno. In questa segnalazione il cronista ammette di essere rimasto colpito all'interno delle sale dell'Accademia proprio da quest'opera in quanto raro esempio pittorico in grado di competere con il coevo successo tra i committenti aristocratici che la fotografia stava man mano registrando. Si veda PAVANELLO 1991, pp. 132 e sgg; MARINELLI 2002.

sia corrotta dalla ricerca di successi mondani «seguendo la convenzionalità voluta dalla folla». Anche questa tela del resto sembrerebbe aderire a tale cliché¹⁴¹.

Si è proceduto fin qui a prendere in esame una selezione mirata di opere d'arte di un gruppo minuto di artisti che possono essere interpretate come casi studio del genere che si sta analizzando e del contesto collezionistico in cui sono state eseguite. Tuttavia è importante estendere la ricerca alle altre possibili varianti iconografiche elaborate dai pittori.

La panoramica sugli esiti del ritratto familiare di gruppo con la rappresentazione del parente defunto non può pre-

141 Egli è un viaggiatore di successo, la cui esperienza si esemplifica, almeno agli esordi, attraverso quella stagione artistica caratterizzata dall'esodo occasionale degli artisti che si muovono all'interno del Regno asburgico sull'asse Venezia-Milano, città in cui egli si sistemerà definitivamente a partire dal 1860; tuttavia il suo percorso professionale resta in attesa di un maggiore approfondimento. La sua fortuna come ritrattista intorno alla metà del secolo è documentata dai cataloghi delle esposizioni milanesi in cui Zona spesso figura con ritratti abbinati e mezze figure femminili, a testimonianza dei due generi pittorici dichiaratamente allusivi al recupero della pittura di Tiziano Vecellio e di Paolo Veronese. In verità in questo dipinto egli appare ancora legato alla tradizione pittorica dei suoi maestri Odorico Politi (Udine, 1785-Venezia, 1846) e Michelangelo Grigoletti (Rorai Grande, Pordenone, 1801-Venezia, 1870) e, dunque, ancora lontano dagli esiti puristi che successivamente faranno dell'artista la «creatura prediletta e pupillo di Selvatico». Cfr. a tal proposito LAZZARI, SELVATICO 1852, p. 128; BOITO 1871, p. 951; *Cultura figurativa negli Stati del Re di Sardegna* 1980, p. 717. Sull'opera si veda almeno: *Il Veneto e l'Austria, vita e cultura* 1989.

scindere dall'esame di alcune delle principali varianti iconografiche del genere richieste dalla variegata committenza italiana durante il XIX secolo che, come già ribadito, Mario Praz esclude dalla sua analisi e dalla costruzione della sua tassonomia sul genere delle scene di conversazioni italiane di primo Ottocento, sebbene alcuni ritratti siano stati menzionati dallo studioso e inseriti nel repertorio in appendice al testo.

Per quanto riguarda la variante che prevede il ritratto pittorico dell'avo defunto è possibile individuare le origini di questo particolare soggetto iconografico nella ritrattistica di gruppo dei Paesi Bassi, in cui la scena familiare con defunto sembra godere di grande fortuna sin dal Cinquecento, ma soprattutto nel Secolo d'oro e, ancora, fino a tutto il secolo XVIII. Rientrano in questa tradizione iconografica il ritratto di Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679) e i dipinti di Cornelis Troost (1696-1750). Ad esempio, in un dipinto di Quinkhard del 1746 si vedono gli effigiati riuniti in piacevole compagnia: le figure presenti sulla tela riempiono le pipe di tabacco mentre viene servito il caffè; assiste alla scena un antenato ritratto in un quadretto posto sopra il camino sulla parete di fondo dell'interno. Le espressioni artistiche di questo periodo sembrano ancora quelle di un Paese consapevole di aver perso il proprio ruolo internazionale e costretto a contare unicamente sulle proprie forze economiche. I tanti ritratti di gruppo e i copiosi conversation piece mostrano i borghesi appagati dal loro piccolo microcosmo; è opportuno precisare che in queste scene manca qualsiasi accenno a una vera conversazione o relazione reciproca fra i personaggi.

In Italia echi di questo fenomeno si rintracciano, come detto preliminarmente, a Roma nel catalogo batoniano già nella seconda metà del Settecento. Tuttavia è Milano, negli anni Trenta del secolo successivo, la città detentrica di un assoluto primato per ciò che concerne la ritrattistica, supremazia conquistata a suon di capolavori, presentati e immediatamente recensiti alle settembrine rassegne ambrosiane che contano sull'enorme domanda di un'entusiasta clientela.

L'approfondimento di questa variante iconografica impone di aprire una breve parentesi sulle specificità dell'intera ritrattistica lombarda, ovvero quella costituita dalla famosissima querelle critica tra Hayez e Molteni. Il topos esegetico nella parallela letteratura dei due artisti, poi rimasto in auge almeno fino all'Unità, viene, com'è noto, inaugurato dalla celebre dichiarazione del 1829 di Giuseppe Sacchi espressa dalle colonne de «Il Nuovo Raccoglitore di Milano»¹⁴². Tuttavia essa può trovare un puntuale riscontro anche nel confronto di due casi sulla tematica pittorica qui considerata, eseguiti dai due grandi ritrattisti italiani del XIX secolo a poca distanza di tempo l'uno dall'altro.

Hayez, fuoriclasse ormai trentenne, nel 1829 realizza l'interessante ritratto della ancora indecifrabile Elisabetta Bassi

142 Sacchi nel 1829 riassume emblematicamente gli aspetti peculiari di tale querelle: «Se i ritratti di Molteni trovarono il massimo numero di lodatori, quelli di Hayez ebbero il massimo numero di ammiratori. Egli aveva saputo così mirabilmente congiungere il vero coll'arte il far perspicuo della natura col vezzo più eletto dell'imitazione che all'effigie della Pasta avrebbersi detto, tu vivi con essa; ai ritratti di Hayez si sarebbe aggiunto, e tu parli con essi. Il pennello di Molteni ricerca più l'insieme, quello di Hayez studia più le singole parti: il primo maggiormente colpisce, il secondo vieppiù rapisce: nell'uno tutto è marchiato, nell'altro tutto è finito», cfr. SACCHI 1829, p. 725.

Charlé [tav. 13]¹⁴³. La donna è immortalata nella sua cuffia gonfia di trina. La posa trae ispirazione da un precedente pittorico illustre di Hayez, il *Ritratto di Federica Cristina Mylius Schnauss* (1828), dal quale riprende la posa rigidamente frontale che il pittore aveva aggiornato rispetto alla tradizione antica. La donna in questo caso punta lo sguardo un po' connivente direttamente verso lo spettatore e mostra l'immagine di un uomo – molto probabilmente il marito scomparso – mediante l'opportuno espediente pittorico del ritratto nel ritratto.

Il quadro appartiene a quel gruppo di dipinti di soggetto femminile eseguiti tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo, come ad esempio, il *Ritratto delle sorelle Malossi* e quello di Anastasia Spisi, o ancora quello della battaglia vedova Francesca Majnoni d'Intignano dell'Aquafredda (1829), nei quali è evidente la presa diretta sulla realtà che non trova precedenti nella pittura lombarda del tempo. Le effigiate appartengono tutte alla schiera tipologica delle forti donne lombarde incuranti della bellezza e della moda. Piace credere che Hayez avesse disposto questo minuto gruppo di opere sui leggi che affollano, attorno a quella data, il suo atelier: immagine che sarà restituita da Defendente Sacchi nelle pagine letterarie della visita allo studio¹⁴⁴.

Anche la storia collezionistica del dipinto è molto complessa e misteriosa: dopo essere stato esposto alla retrospettiva milanese sul pittore del 1934, il dipinto scompare improv-

143 Sul ritratto preso qui in esame si vedano: CAROTTI 1890, p. 276; CORADESCHI 1971, p. 93, n. 125; MAZZOCCA 1983, p. 191.

144 SACCHI 1829, pp. 725 e sgg.

visamente, riapparendo soltanto in occasione della mostra monografica su Giuseppe Carnovali (Montegrino Valtravaglia, Varese, 1804-Coltaro, Como, 5 luglio 1873) allestita a Cremona nel 2007¹⁴⁵.

A distanza di circa due anni dall'esecuzione della tela hayeziana e dal suo battesimo a Brera con l'eclatante presentazione dei suoi diciotto ritratti ambientati, Giuseppe Molteni è chiamato per la prima volta a confrontarsi con il genere della scena di conversazione di famiglia con la variante del ritratto dell'avo defunto per la nobile e potente famiglia dei Barbiano di Belgiojoso d'Este [tav. 14], realizzando nel 1831 un'opera che prontamente raccoglie consensi di pubblico e di critica¹⁴⁶.

Si tratta di un quadro di gruppo ambizioso per dimensioni (un olio su tela di 250x180 cm), per l'originale invenzione iconografica e per l'impegno formale che consacra definitivamente Molteni come il ritrattista più apprezzato e richiesto non solo dall'alta società milanese, ma anche dai viaggiatori di alto rango trattenutisi nella capitale del regno lombardo per qualche tempo: è il *Ritratto della famiglia Belgiojoso*¹⁴⁷. Centro emotivo della scena è la committen-

te del quadro, la contessa Amalia Belgiojoso (1808-1871), congiunta premurosamente ai figli, grazie a quella linea sottile che unisce le loro mani, ma contemporaneamente anche allo spettatore mediante lo sguardo aguzzo e serafico che lancia al di là del dipinto. Il suo abito rilucente, elogiato dalla critica militante per la virtuosistica esecuzione, è impreziosito dal medaglione che la nobildonna indossa attorno al polso legato a una collana. Attraverso il ciondolo, che racchiude il ritratto miniato del defunto marito Francesco Ludovico Barbiano Belgiojoso d'Este (1767-1805), Molteni risolve straordinariamente la sua prova personale sulla tipologia iconografica indagata. L'oggetto costituisce l'unico prezioso ornamento che sembra scintillare sulla campitura cromatica dell'abito nero. La donna si dimostra davvero affettuosa nei confronti dei tre distinti figli maschi. Accanto alla contessa trova posto Antonio Alberico (1804-1882) che adagia delicatamente l'avambraccio sulla spalla materna. Il giovane rappresentato seduto in corrispondenza della donna e pronto a mostrarle un disegno, probabilmente un'allegoria in cui si intravedono due figure vestite all'antica, una madre e un figlio che rendono omaggio al simulacro di qualche divinità pagana, è il secondogenito Luigi Alidosio (1801-1862), ufficiale nella brigata Casale durante i moti rivoluzionari del 1848. Accanto a lui in piedi Emilio (1800-1858) sembra dominare la scena per la sua altezza e il suo fascino che ha contribuito a renderlo un personaggio mondano conosciuto nei salotti di tutta Europa.

È ovvio che la competizione tra i due grandi pittori non

145 Si fa riferimento alla mostra *Piccio. L'ultimo romantico* 2007.

146 «Tra grandi e piccoli, tra ritratti semplici e composti e quadretti di genere egli esibì [...] ben sedici lavoro. Diremo de' principali. Primo ti si offriva un quadro di famiglia composto da quattro grandi figure grandi al vero, di commissione della signora Amelia Belgiojoso. A primo a petto ti pareva scorgere un po' di durezza nelle attitudini, ma eri vinto a perdonarla mercé in quell'aria [...] ch'ei pose in volto alla madre amorosa, di quella rispetto da confidenza con cui le stavano intorno i cari figli, [...], degli accessorj trattati come il Molteni li tratta che vuol dire sempre bene», cfr. *Almanacco* 1832, p. 53.

147 Sull'opera si vedano AMBROSOLI 1831, p. 446; *Esposizioni di Belle*

Arti in Brera 1832, p. 53; *Glorie* 1831, p. 46; SACCHI 1831, p. 66; *Giuseppe Molteni (1800-1867)* 2000, pp. 215 e sgg.

possa esaurirsi in un confronto stilistico e iconografico articolato da soli due saggi. Esso rappresenta soltanto un piccolo tassello di una vicenda evidentemente più complessa. Tuttavia i due casi esaminati confermano il fatto che tale tipologia ritrattistica venisse interpretata come una categoria autonoma, particolarmente ricercata dalla clientela aristocratica dell'epoca. Risulta importante mettere in luce che il quadro che i Belgiojoso richiedono a Molteni nel 1831 costituisce il primo saggio di una serie di commissioni artistiche che sorprende per il ritmo incalzante di richiesta e di produzione di ritratti che tiene fortemente legati i membri della famiglia milanese da un lato e i due artisti dall'altro¹⁴⁸. Altra importante soluzione offerta alla ormai codificata tipologia iconografica in esame è costituita dal ritratto de *La famiglia dell'ingegner Antonio Lavagnolo* [tav. 15] di Giovanni Paglierini, datato 1852 e oggi conservato presso i Civici Musei di Udine. Il quadro può essere definito a pieno titolo un gruppo di famiglia in un interno di intonazione patriottica e morale, in cui anche l'avo defunto raffigurato in un quadretto di ridotte dimensioni posto sulla parete di fondo della stanza contribuisce a rafforzare il sentimento di amor patrio, oltre che l'attaccamento profondo alle tradi-

148 Ci si riferisce, anzitutto, a uno dei quadri più celebri della pittura italiana della prima metà dell'Ottocento, il *Ritratto della principessa Cristina Barbiano di Belgiojoso Trivulzio* (1830-1831) di Hayez. L'effigiata è una delle protagoniste femminili indiscusse del Risorgimento che giovanissima aveva sposato il principe Emiliano Belgiojoso e dal quale ben presto si separa a causa della condotta libertina del marito. A questo quadro si aggiungono il doppio ritratto dei fratelli Antonio e Emilio Belgiojoso, che Molteni realizza tra il 1830 e il 1835, e il ritratto del principe Emilio che Hayez esegue nel 1864.

zioni di famiglia. Il gruppo è messo in posa nel salotto buono di casa in osservanza della cifra stilistica biedermeier. Il capofamiglia è l'ingegner Lavagnolo, che esercita a Udine per lungo tempo la professione di capo dell'ufficio tecnico municipale, preoccupandosi di progettare la sistemazione delle strade cittadine e degli scoli delle acque. Tra il 1842 e il 1850 egli disegna un'accurata pianta della città friulana, ovvero la carta topografica che appare nel dipinto¹⁴⁹. Lavagnolo, che è anche affiliato alla Giovine Italia, indossa nel dipinto una giacca da camera rossa damascata e un cappello nero ed è intento a mostrare la suddetta mappa. Il foglio viene srotolato dal figlio Pietro (nato nel 1835), avviato agli studi di ingegneria. Questi si arruolerà giovanissimo nel reggimento Piemonte Reale fino alla pace di Villafranca, prendendo successivamente parte alla seconda spedizione garibaldina e a numerose battaglie combattute tra Napoli e Palermo. Pietro morirà sul campo nel 1860, lottando contro un gruppo di filo-borbonici¹⁵⁰. All'estrema sinistra trova posto Italiceo, il figlio maggiore, raffigurato di profilo e seduto su uno sgabello. Indossa la divisa da ufficiale di artiglieria e indica i luoghi dell'eroica resistenza alla quale aveva preso parte tra il 1848 e il 1849, mostrando ai familiari il pane con cui si sfamavano i suoi colleghi al fronte. Accanto all'uomo trova posto la madre Antonietta, che manifesta tangibilmente il proprio disappunto e la pena

149 La cartina successivamente verrà fatta incidere da Giovanni Battista Garlato presso lo stampatore R. Ripamonti Carpano a Venezia, poi venduta a terzi, cfr. almeno Hayez 2016, p. 67.

150 Giuseppe Garibaldi invierà da Caprera il 1860 una lettera di cordoglio datata 5 dicembre ai genitori, cfr. Picco 1881, pp. 258-260.

per il drammatico racconto del figlio, contrariamente al marito che pare piuttosto orgoglioso del giovane soldato. La coppia di coniugi di fatto costituisce il perno della scena. Completano il gruppo anche gli altri due figli, Vittorio e la giovane sorella visibilmente più timida che sorregge una cesta piena di carte all'impavido fratello maggiore.

Il dipinto costituisce il ritratto di una famiglia borghese abbigliata con conveniente eleganza. Lo stile di vita è quello di un nucleo familiare agiato, ciò traspare chiaramente dalla foggia degli abiti riprodotta dal pittore con minuzia. Il vestito verde della madre di famiglia, costituito dal corpetto rigido, dal punto vita ribassato e dal colletto bianco plissettato che le nasconde il collo, si contrappone ai toni scuri dei tessuti delle giacche, dei panciotti e dei pantaloni dei figli maschi. Tutti questi elementi raccontano un'esistenza dedita al lavoro e alla famiglia che caratterizza la borghesia delle professioni che a quell'altezza cronologica si sta affermando. Anche l'interno dell'abitazione è arredato con sobrietà: trova posto, oltre alla ricca tenda damascata sulla destra e al già citato ritratto dell'avo defunto, un armadio alto su cui poggia una statuetta bronzea di Napoleone stante e con le braccia conserte. Il quadro è pertanto un esempio di rappresentazione di una microstoria locale, del contributo di un intero nucleo familiare alla lotta risorgimentale. Il pittore ferrarese è il protagonista di un'indiscussa stagione ritrattistica prevalentemente ad argomento familiare messa a punto tra le città di Ferrara, Trieste – che abbandonerà a causa della competizione con Giuseppe Tominz (Gorizia, 1790-Varmo, Udine, 1866) – e appunto Udine.

Un'altra opera di cui serve fare cenno per l'originalità ico-

nografica attraverso la quale viene rappresentata la conversazione familiare con defunto è un dipinto di Silvestro Valeri (Roma, 1814-1902), oggi conservato a Perugia in collezione privata. Si tratta del *Ritratto della famiglia Rossi Scotti*, un olio su tela di grande formato e datato 1850. Senza dubbio alcuno si tratta di uno dei dipinti più belli e rappresentativi dell'intero Ottocento umbro. Fulcro visivo della grande tela nonché dell'immagine dell'intera famiglia è il conte Gaspare Rossi Scotti, «onesto padre di famiglia» secondo il racconto autobiografico del figlio Luigi¹⁵¹ e dilettante nella pittura, nonostante la formazione e le ambizioni giovanili coltivate in seno all'Accademia perugina¹⁵². Irriunciabile è il forte rapporto di amicizia che lo legherà per tutta la vita a Tommaso Minardi (Faenza, Ravenna, 1787-Roma, 1871), conosciuto quando questi era maestro di pittura della moglie.

Il gruppo familiare è colto in pose composte e raffinate. Il conte Gaspare è raffigurato nelle vesti di pittore: ha in mano la tavolozza ed è intento a terminare un ritratto, probabilmente quello dei suoi genitori, mentre si rivolge amorevolmente verso la propria famiglia composta dalla moglie, la contessa Eleonora Baldeschi, da tre dei quattro figli maschi e dalle due giovani figlie. La madre di famiglia è impreziosita da un abito in seta, siede al centro del salotto su una confortevole poltrona, mentre solleva gli occhi dall'album di suoi disegni. Appoggia invece il capo sulla spalla del-

151 ROSSI SCOTTI 1864, p. 3.

152 Egli era «[...] un uomo colto e ricco signore di Perugia, amatissimo delle arti», secondo la testimonianza di Ovidi del 1902, cfr. OVIDI 1902, p. 97.

la madre la piccola Vittoria, accanto alla quale trova posto la sorella più grande, Teresa, impegnata nel ricamo all'uncinetto¹⁵³. Luigi è, invece, il fratello maggiore, ritratto da Valeri mentre legge le *Vite* vasariane. Questi aveva di fatto preferito la letteratura e la poesia agli studi giuridici a cui era stato inizialmente avviato. Tiberio, che morirà prematuramente nel 1852, all'epoca del ritratto ha nove anni ed è raffigurato mentre abbraccia il cane. Accanto al fanciullo vi è Lemmo, l'ultimo figlio e l'unico ad ereditare le attitudini artistiche dei genitori. Studierà a Roma presso l'ormai anziano maestro Minardi. Manca all'appello il secondogenito Giovanni Battista (nato nel 1836), la cui assenza secondo gli studi condotti da Fedora Boco è stato possibile giustificare in quanto in quell'anno vive a Siena presso il collegio Tolomei, dove studia archeologia. L'interno in cui è ambientata la scena di conversazione è animato dalla contrapposizione tra la parete di fondo adornata da una ricercata tappezzeria e l'arredo del resto della casa che si compone di pochi ma signorili oggetti che rendono la composizione ben calibrata: le due sedie a sinistra della scena, su una delle quali è appoggiato un drappo rosso, la *bérgere* Luigi Filippo, il prezioso e colorato tappeto steso a terra. Infine, è posta a destra della tela la piccola natura morta circondata dagli strumenti del pittore (colori, pennelli, fogli e tamponi). Colpisce, infine, la presenza – non certo accidentale – di un ritratto di Pietro Vannucci, una copia del celebre autoritratto

¹⁵³ Entrambe le giovani donne si trasferiranno fuori città dopo i rispettivi matrimoni con il marchese Ignazio Vitelleschi degli Azzi e il conte Icilio Biancoli, mentre i figli maschi rimasti a Perugia contribuiranno ad arricchire il prestigio cittadino. ROSSI SCOTTI 1864, pp. 3 e sgg.

degli affreschi del Collegio di Cambio. Il quadretto è posto sulla parete in alto e costituisce uno straordinario tributo al Perugino elevato a mentore artistico paterno dell'intera famiglia.

La richiesta della produzione delle scene di conversazione di famiglia con il ritratto pittorico di un proprio caro defunto da parte dei committenti borghesi prosegue ininterrotta e spedita anche dopo gli straordinari eventi connessi all'unità d'Italia.

In questi stessi anni, anche i manuali sulle buone maniere rivelano rapporti, contesti e conflitti che riguardano la società nel suo complesso, lutto compreso¹⁵⁴. I galatei testimoniano visioni politico-pedagogiche che vanno al di là della codificazione di semplici norme di comportamento, contribuendo segnatamente anche alla definizione del sistema delle pratiche della morte ottocentesca¹⁵⁵. L'Italia in questi anni

¹⁵⁴ Sebbene sia un genere letterario di difficile delimitazione poiché tende a sconfinare non solo sul libro di educazione morale, ma anche nel catechismo, nel manuale di ginnastica, di economia domestica, di igiene e talvolta nelle guide matrimoniali. Le élite borghesi individuano nei testi delle buone maniere e nella retorica della creanza uno strumento capace di veicolare modelli ideali, visioni complessive delle gerarchie di valori che avrebbero regolato i rapporti tra individui e classi. A inaugurare questo campo di ricerca è stato il sociologo tedesco Norbert Elias con la pubblicazione a Basilea nel 1939 del *Über den Prozeß der Zivilisation*, cfr. ELIAS 1939.

¹⁵⁵ In Italia la letteratura ottocentesca sul comportamento è stata finora poco frequentata. Luisa Tasca evidenzia in particolare che, quando ciò è avvenuto, è stato però condotto con un limite metodologico e concettuale, ossia quello di aver preso in considerazione l'intero corpus di testi come un tutto indifferenziato, «come una formazione discorsiva unanime», cfr. TASCA 2004, p. 13. Fondamentali sono state le ricerche di FIOCCA 1976; TURTUNATI 1985, BOTTERI 1999, pp. 108-109.

è sommersa da una miriade di libri di buone maniere come ha dimostrato Luisa Tasca. Sin dalla Restaurazione, uno dei topoi più ricorrenti del genere è il culto della domesticità concepito come una forma di allontanamento dal mondo, specie se si considera il sottogenere dei galatei morali, connotati dai toni ammonitori e duri e dall'impostazione enciclopedica¹⁵⁶. Con la comparsa nei decenni post quarantotteschi dei manuali d'etichetta, lutto, prima comunione, matrimonio e battesimi occupano molto spazio all'interno di questi testi in quanto reputati riti sociali e borghesi, oltre che cattolici, mentre il culto della domesticità inizia a mostrare segni di cedimento¹⁵⁷. Successivamente l'avanzata sul mercato editoriale delle riviste femminili, specie quelle di moda, determinerà la perdita di popolarità dei galatei¹⁵⁸.

156 Ancora nel 1873, ad esempio, Carolina Cadorna Vinai Visconti prospetta un'esistenza femminile da svolgere interamente entro le pareti domestiche. La scrittrice raccomanda nel suo *Dall'alba al tramonto* che le visite domiciliari e quelle di condoglianza «non si facciano che a parenti stretti». VINAI VISCONTI 1874, p. 201.

157 Nel primo manuale del genere edito a Milano nel 1877, il celebre *La gente per bene* della marchesa Maria Antonietta Torriani Colombi, fa la comparsa per la prima volta l'etichetta del lutto, considerato d'ora in poi, non come un momento di espressione dei propri sentimenti, piuttosto come una esibizione regolata dalle disposizioni della moda e meno dalla morale: «[...] da noi il lutto da vedova è d'un anno. Si può fare il secondo semestre col mezzo lutto. Ma non è più di moda. Dunque un anno di lutto; e non c'è morto per bene che abbia modo di languirsi della propria moglie», sentenza la marchesa. Cfr. COLOMBI 1877, p. 46; evidentemente i manuali di etichetta vengono poco apprezzati dal mondo cattolico, come dimostrano le attente ricostruzioni proposte sempre da Luisa Tasca, cfr. TASCA 2004, pp. 135-138.

158 Fondamentale è lo studio compiuto sulle riviste di femminili e di moda condotto da FRASCHINI 2002; si veda sull'argomento anche: PALAZZOLO 1987, nello specifico, le pp. 16 e sgg.

Questa tipologia di fonti testuali, spesso tarate sulla moda parigina e londinese, contribuirà anch'essa all'aggiornamento dei dettami della moda del lutto. Oltralpe il modello di riferimento sarà l'etichetta del lutto vittoriano, definita attraverso precisi codici a partire dalla morte del principe Alberto (1862) e sarà rigidissima¹⁵⁹.

In Italia durante la Restaurazione il rigore dell'abbigliamento nelle manifestazioni esteriori di cordoglio per la perdita della persona cara prende le distanze dalla tiepidezza del periodo napoleonico e il pathos e la compostezza romantica lasciano il posto al clima conformista che si crea durante il nuovo Regno d'Italia. Dallo spoglio dei numeri del consueto «Corriere delle Dame» è possibile individuare con una certa costanza la presenza di figurini di lutto e di articoli contenenti prescrizioni assai dettagliate che interessano, secondo il grado di parentela e la durata del lutto, la disposizione dei bordi di cespito che guarniscono gli abiti di lana rigorosamente nero opaco¹⁶⁰.

159 Devono trascorrere ventuno mesi prima che il coniuge possa passare con decoro al mezzo lutto. Non sfuggono i bambini all'obbligo del lutto, condannati al cespito nero per sei mesi, dopo dei quali passano al nero ordinario per un altro semestre. È sulle donne che la costrizione grava pesantemente con precisi obblighi in fatto di abbigliamento persino nei confini domestici. Nei decenni centrali del secolo in Inghilterra e Francia gli abiti del lutto diventano espressione di un mercato stabile e garantito, esistono le note etichette di modelli come «The Hours» e «Aesthetic» che offrono alla vedova le tenute da indossare, persino la biancheria intima deve conciliarsi con il dolore, la rispettabilità e la femminilità, cfr. LEVI PISETZKY 1999.

160 In particolare la raffinatezza del mezzo lutto impone un'austerità del vestire. Per la madre di famiglia un lutto non costituisce un tormento. Solo nei casi in cui non le si addice il nero inizia a contare impazientemente i giorni del mezzo lutto che le permettono di indossare

Un'altra testimonianza oltremodo preziosa della tipologia di ritratto familiare fin qui indagato è quello datato 1865 del pittore friulano Antonio Dugoni (Cividale del Friuli, Udine, 1827-1874), che nella sua seppure breve carriera artistica¹⁶¹, ha avuto più volte modo di ritrarre personaggi della nobiltà e della piccola borghesia friulana, raggiungendo risultati rispettabili. L'opera in esame è il *Ritratto della famiglia Cappellari*¹⁶², attualmente conservato a Forni Avoltri (Udine) in collezione privata. Il dipinto, oltre a poter essere considerato come uno dei pochi capolavori dell'esiguo catalogo di Dugoni, come ha già esaustivamente individuato Giuseppe Bergamini¹⁶³, costituisce una prova pittorica assai rilevante e suggestiva ai fini della presente indagine. La so-

le sfumature delle tinte come il bianco il grigio, il viola in tutte le sue gradazioni con certi toni di lilla e di rosati, oppure i grigi per la che consentono di avere *oufit* eleganti e giovanili. Sono ammessi ricami e guarnizioni purché nei colori. Per esempio, portare il mezzo lutto non significa estraniarsi dalla vita sociale. Il nuovo carattere mondano del lutto si riflette nel tono ironico di cui se ne dettano le regole nei periodici di moda del tempo. La vita materiale di una vedova di famiglia buona è fondamentalmente semplificata poiché nei momenti di emergenza si mette in moto tutta l'ampia macchina di soccorso costituita dalla cerchia di parenti, del personale di servizio, dei fornitori ossequiosi. Nel periodo umbertino, invece, il lutto segnerà una parentesi assai severa dalla brillante vita mondana con l'abbandono di tutte le feste e riunioni. Unico momento di conforto e distrazione sono le visite di condoglianza. Ovviamente anche gli uomini delle classi medie e di quelle ricche non possono sottrarsi dall'osservare il lutto, vestendo di nero dalla cravatta al cappello. MERCIER 1800; RIBEIRO 1986; ID. 1995; DE GIORGIO 1987; SÉGUY 1989; BUTTAZZI 1989; ORSINI LANDINI 2007.

161 Il pittore muore tragicamente all'età di quarantasette anni a causa di problemi di dipendenza da droghe e alcool.

162 Un olio su tela di 91x70 cm.

163 Sul pittore friulano si vedano almeno: DI MANZANO [1884-1887] 1966, p. 226; SGRAZZUTTI 1976.

luzione iconografica di rappresentazione dei parenti defunti in questo dipinto è in effetti singolare ed è restituita dall'escamotage pittorico che consta del ricorso al doppio ritratto nel ritratto di tre dei quattro componenti del nucleo familiare effigiato. Sono difatti due i membri defunti di questa famiglia a essere traslati sul dipinto. Più esattamente, uno è costituito dal ritratto della donna a destra della tela ritratta di profilo con il volto orientato verso lo spettatore, intenta a dipingere: con una mano esegue il disegno con l'altra regge la tavolozza. Si tratta della pittrice udinese Felicita Zuppelli scomparsa prematuramente nel 1859. Il secondo defunto effigiato è Pasquale Zuppelli, miniaturista in avorio, di cui attualmente non si conoscono opere, padre della giovane Felicita¹⁶⁴. Il ritratto dell'uomo si trova all'interno di uno dei due scomparti della cornice dipinta sul tavolino a sinistra della tela, mentre nell'altro compartimento compare ancora Felicita insieme al marito, Osvaldo Cappellari (1822-1902), capo del genio civile udinese, il quale, benché vivente, è presente anch'egli due volte sulla tela, riconoscibile nell'uomo stante elegantemente vestito che occupa il centro del dipinto. Affianco a questi è raffigurata la suocera, la vedova Zuppelli, appoggiata sul tavolino. La donna indossa comprensibilmente il lutto e tiene in mano un libro di piccolo formato, con ogni probabilità un testo di preghiere. Anche lei compare dunque due volte nella scena pittorica, il

164 Nato nel 1784, è ricordato dalle fonti coeve come miniaturista specializzato nella tecnica su avorio, ma anche autore di ritratti e di pale d'altare. Egli «[...] espose due ritratti non mancanti di gentilezza d'esecuzione» all'Esposizione d'Arti Belle e Mestieri del 1856 secondo un anonimo cronista dell'«Annotatore Friulano» del 1856, cfr. s.a. 1856, p. 276.

suo volto è riconoscibile accanto al marito Pasquale all'interno della suddetta cornice.

Dugoni, come recita il cartellino riposto in bella vista sul tavolo, dedica il dipinto «Alla gentile/Sig.ra Felicita Zuppelli Cappellari/Udine». Si tratta di un artificio comune nella ritrattistica sette-ottocentesca friulana, specie carnica, in cui si poteva utilizzare il nome dell'effigiato o anche del pittore¹⁶⁵. In questo caso l'iscrizione si riferisce alla giovane pittrice scomparsa prematuramente e si deve quindi pensare che il dipinto sia stato voluto dai familiari come affettuoso gesto, pietoso ricordo della giovane scomparsa. Un ulteriore elemento caratterizzante il dipinto è la forma: il ritratto di gruppo è infatti inserito in un ovale, sembrerebbe la trasposizione macroscopica di una *carte de visite*¹⁶⁶.

165 Per ciò che concerne la produzione pittorica dell'area carnica tra la fine del Settecento e gli inizi del XIX secolo si vedano: PELLIN 2012; PIUSSI 2012; GRANSINGH 2008; FERIGO 2006; CARGNELUTTI 2005; pp. 38-53; BERGAMINI 2003; CARGNELUTTI 1996; VENURO 1993; GANZER 1992, p. 114; RUSSO 1984; PUCCIONI 1982, p. 280.

166 La vicenda artistica di Dugoni chiarisce efficacemente i complessi rapporti artistici tra centro e periferia dell'asse Friuli-Venezia nel secondo Ottocento. Il pittore nello specifico appartiene a quella generazione di artisti dell'entroterra friulano che si formano a Venezia in Accademia, ma conclusi gli studi scelgono di rientrare in patria auto-escludendosi da ogni possibilità di agone offerto dal milieu artistico lagunare e, dunque, restando lontano da tutti quegli ulteriori progressi artistici e tecnici, dagli scambi e dagli eventuali arricchimenti reciproci che avrebbero potuto viceversa istaurare, scegliendo invece di lavorare per la committenza locale. Anche dopo il 1866, che segna l'ingresso di Venezia nel Regno d'Italia, nell'eterogeneo panorama artistico delle estese province venete e, almeno sino alla fine del secolo nella Terraferma, il ritratto costituirà infatti l'espressione più compiuta della nuova borghesia provinciale ormai divenuta cultrice del ritratto familiare e dimostrandosi sempre più assoggetta alla 'verità reale' del nuovo ritratto

Anche Leopoldo Toniolo (Schio, Vicenza, 1833-Padova, 1908), attivo prevalentemente a Padova, nel *Ritratto del piccolo Malmignati Leoni con album di fotografie* [tav. 16] dei Musei Civici padovani, realizzato nel 1879, sintetizza la condizione emblematica assunta dal ritratto di famiglia nell'accezione iconografica qui considerata nella cultura provinciale di secondo Ottocento.

La figura del bambino nobile, leziosamente abbigliato, è posta davanti a una poltrona neobarocca in un interno composto, come sempre, di tende e di tappeti preziosi. Il piccolo effigiato mostra mediante un gesto ostensivo e vagamente provocatorio la *carte de visite* dell'illustre nonno, Carlo Leoni (1812-1872) appena estratta dall'album fotografico che impugna ancora aperto nell'altra mano¹⁶⁷. È ragionevole ipotizzare che nelle due foto in alto della medesima pagina del raccoglitore fotografico si possano riconoscere i genitori del bambino, mentre la terza immagine in basso sia un ritratto fotografico del fanciullo stesso¹⁶⁸. Al di là delle scelte

fotografico. Sul dipinto di vedano: DE MARCO 1948; SGRAZZUTI 1976, p. 124; RIZZI 1978, pp. 511-512; FIRMIANI 1980, p. 1754; BERGAMINI, TAVANO 1984, p. 531; DONAZZOLO 1993; p. 1; BERGAMINI 2001, p. 398; ID. 2003, p. 56.

167 Si tratta della stessa fotografia che compare sul frontespizio di un saggio scritto nel 1875 da un certo A. Malmignati, forse parente della madre dell'effigiato Maria Anna Malmignati, in cui vengono citati i membri della famiglia padovana, cfr. BOCA 2007, pp. 56-68.

168 Il ritratto qui preso in esame è stato identificato grazie agli studi di Fabrizio Magani, che ha rintracciato nell'archivio del museo padovano il testamento della contessa Maria Anna Malmignati, nuora di Carlo Leoni. Da un passo del testamento si desume che i due dipinti conservati a Padova sono i ritratti dei due figli della donna. Anche il secondogenito della contessa qualche anno dopo vien ritratto da Toniolo nel dipinto del 1890 nel *Ritratto del giovane Malmignati Leoni seduto che sfoglia*

dettate dai committenti, in questo saggio pittorico Toniolo introduce un'inedita soluzione tecnica oltre che iconografica, poiché la raffigurazione del fanciullo consta dell'ingrandimento e della traduzione pittorica di una fotografia 'formato gabinetto' di un'albumina color seppia.

Si tratta appunto di una di quelle fotografie che rappresentano spesso i bambini negli ambienti degli studi fotografici, su tappeti, davanti a poltrone o e tende, pratica che si diffuse specialmente verso la metà degli anni Settanta del secolo. Come ha acutamente notato Giuseppe Pavanello, persino «l'aria imbambolata e sottilmente inespressiva» è rivelatrice della posa fotografica.

I pittori si serviranno direttamente o allusivamente del *medium* come nel caso di Toniolo, per rispondere alle richieste compiaciute e sempre più numerose degli orgogliosi aristocratici e ricchi borghesi che esporranno fieri i loro ritratti allineandoli alle pareti delle loro dimore. La grande affermazione del mezzo si verifica in tutti i campi figurativi e, senza dubbio, un posto non trascurabile spetta alla ritrattistica post mortem che la borghesia individuerà come veicolo forse più idoneo all'autorappresentazione, alla memoria e alla celebrazione della propria discendenza¹⁶⁹, ossia, per usare le parole di Roland Barthes, quel «ritorno del morto [...] cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia»¹⁷⁰.

Dalla panoramica presentata si evince che, al di là degli

un libro.

169 Sull'argomento si vedano almeno GALLOTTA 1920; SCARDINO 1998; BARBIERI 2002; *La mort à l'oeuvre* 2013.

170 BARTHES 1980, p. 89. Sarebbe interessante in futuro svolgere, come detto, un'indagine comparata tra tali proposte artistiche differenti, confronto che necessariamente esula dai limiti di questo contributo.

artisti già riconosciuti come straordinari interpreti della ritrattistica ottocentesca, la tipologia della scena familiare di gruppo in conversazione con il busto o il ritratto di un proprio caro defunto viene trattata ora in maniera costante ora saltuariamente anche da artisti di formazione e di estrazione artistica del tutto differenti, ciò lascia dunque intendere che nel XIX secolo il genere diventa una seducente tipologia pittorica a cui ci si dedica seguendo i dettami delle richieste di mercato.

1.3. Genitori, figli e fratelli

I coniugi

«Niuno si fece ad annoverare tra le pubbliche calamità dell'Italia la cagione forse più generale de' privati guai di tutte le famiglie italiane, l'offesa, dico, fatta al sacro del matrimonio con un altro palese nodo, risguardato come onorevole, e che gli stranieri veggono sempre in Italia con eguale stupore, senza poterne comprendere il perché; ed è quello de' *cicisbei* o dei *cavalieri serventi*»¹⁷¹.

In questa celebre pagina critica della sua *Histoire des Républiques italiennes du Moyen-âge*, Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi denuncia nel 1818 la perdurante corruzione dei costumi italiani, specie quelli familiari e sessuali, presentando il cavalier servente come una peculiarità tutta italiana della galanteria. Il cicisbeismo è l'esito di quel processo settecentesco di istituzionalizzazione dell'adulterio all'interno del mondo affettivo delle famiglie aristocratiche e delle élite altoborghesi in cui matrimoni combinati, la *maîtresse-en-titre*, i figli illegittimi costituiscono in Italia la norma, mentre nel resto degli stati nazionali europei (su tutti Francia e Inghilterra) questo stesso sistema sociale e culturale aveva ricevuto un duro attacco sferrato da molti intellettuali d'avanguardia a colpi di articoli di giornale e mediante gli episodi del romanzo epistolare, il genere narrativo allora più in voga¹⁷².

¹⁷¹ DE SISMONDI 1832.

¹⁷² Sui cavalieri serventi e i cicisbei si vedano almeno i seguenti studi: GINSBORG 2007; La bibliografia di riferimento è contenuta in BANTI 2016.

La morale privata e familiare degli italiani era già diventata a cominciare dagli ultimi decenni del Settecento oggetto di una propaganda denigratoria condotta da osservatori europei e, in modo particolare, dal cospicuo numero di viaggiatori che perlustrano la penisola e affidano numerosissimi alla stampa le loro impressioni e i loro ricordi. Quella dell'intellettuale francese è difatti solo l'ultima in ordine di tempo delle molteplici considerazioni contrarie all'etica italiana¹⁷³.

Nel primo Ottocento si registra difatti una decisa offensiva di moralizzazione della famiglia in chiave nazionale. Essa è espressa in una serie di interventi che pur non essendo conformi e coordinati, obbediscono a una logica comune che coinvolge più da vicino l'orgogliosa cultura municipalistica

¹⁷³ Non vi è dubbio che le rinnovate e accorate accuse mosse dagli stranieri costituiscano il presupposto fondamentale di quel cambiamento sociale che si verifica in Italia in seno alla condizione morale della famiglia. Se i decenni che fanno da cerniera tra Sette e Ottocento in Italia vedono le donne e gli uomini ancora calati nel vecchio mondo della conversazione galante, questa stessa dimensione si riduce profondamente nel giro di pochi anni per effetto della commistione tra il sentimentalismo romantico, la morale più austera uscita dalla Rivoluzione francese e la volontà di costruire l'identità nazionale in un serrato confronto con il contesto politico-culturale europeo. Nel 1807, ad esempio, Oswald, il noto protagonista maschile di origine scozzese di *Corinne ou l'Italie*, un romanzo che racconta una storia d'amore scritta da una donna, ribadisce le ragioni del giudizio negativo degli europei sulla morale privata italiana guastata dall'incostanza e dalla leggerezza amorosa delle donne, cfr. MADAME DE STAËL [1807]1985, pp. 160, 153-154, 162. Per un quadro ampio e ben articolato sulla nuova morale della donna e della famiglia, si rimanda per lo studio e alla bibliografia essenziale di riferimento al saggio Roberto Bizzocchi, *Una nuova morale per la donna e la famiglia* del 2007, cfr. BIZZOCCHI 2007. Si veda anche BIZZOCCHI 2016.

italiana preunitaria¹⁷⁴.

Le parole affidate da Carlo Tenca alle colonne del «Corriere delle dame» in occasione dell'annuale esposizione artistica braidense nel 1840, oltre a offrire il personale bilancio dell'intellettuale sull'arte del ritratto attraverso riflessioni che di certo non possono considerarsi entusiastiche nei confronti del genere, costituiscono una condanna assai esemplificativa del successo commerciale di alcune differenti varianti del ritratto familiare che saranno di seguito vagliate criticamente. Un verdetto che può essere esteso certamente anche alle istanze pittoriche mosse oltre i confini del Regno Lombardo-Veneto:

«[...] non sono mai né la migliore né la più pregiata parte dell'Esposizione. [...] Questa sovrabbondanza di ritratti, che sembra crescere ogni anno più, è da notarsi come funesta nell'arte, perché distoglie i pittori, specialmente giovani, da opere più importanti, avanzandoli a facili lavori ed a facile lucro; è [...] finché vi saranno padri di famiglia, tenere mogli, e soprattutto innamorati, i ritratti avranno sempre voga; e tale sia di essi»¹⁷⁵.

La ritrattistica familiare ottocentesca che racconta tramite le tele dei pittori i rapporti intrafamiliari – dai doppi ritratti di coniugi a quelli di madre e figli, fino ai dipinti raffiguranti fratelli e sorelle – attraverso il vestiario, l'atteggiamento e la postura degli effigiati ha molto da svelare sulla concezione della vita familiare dell'epoca. Si tratta naturalmente di un'operazione difficile da decifrare nel suo complesso, ma questi ritratti costituiscono delle «finestre aperte» utili a

scorgere il senso profondo della morale delle famiglie italiane dell'epoca.

È proprio dalle critiche mosse da intellettuali, letterati e artisti che trae origine, come detto, la nuova topografia dei desideri, degli affetti e delle passioni che dominerà la società borghese ottocentesca e che trova nei ritratti di famiglia puntuale traslazione¹⁷⁶.

In riferimento alle specificità della vita coniugale italiana dell'epoca la *pars construens* della polemica anti-aristocratica è un compito che viene svolto vivacemente già nel tardo Settecento da una copiosa serie di trattati, di testi letterati e di opere grafiche di considerevole successo. Si erano diffuse lungo la penisola con grande fortuna editoriale e notevole presa sui lettori italiani opere come *The mariagge à la mode* di William Hogarth in cui l'inglese deride una vita coniugale vissuta nell'indifferenza reciproca e inserisce nelle scene il bellimbusto che fin dal momento successivo alla stipula del contratto di nozze inizia a sussurrare parole dolci all'orecchio della ragazza incurante della presenza del futuro marito e dei rispettivi genitori della coppia. Un altro modello in tal senso è la *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), la cui concezione sentimentale e moralistica metteva fuori gioco ogni forma di galanteria che caratterizzava l'antico regime¹⁷⁷.

176 La bibliografia di riferimento è contenuta in BANTI 2016.

177 Si tratta di un compito che viene brillantemente svolto da una nutrita serie di opere di grande successo. Tra queste si segnalano almeno: *Clarissa* (1747-1748) di Samuel Richardson; *Il fidanzamento paesano* (1761) e *La madre paesana* (1760) di Jean-Baptist Greuze. I testi di Rousseau nel testo citati sono opere letterarie che in varie forme, ma con una comune sensibilità articolano un coerente sistema etico che prende

174 La bibliografia di riferimento è contenuta in BANTI 2016.

175 TENCA 1840, s.n.p., già pubblicato in LEONE 2007, p. 61.

Il rigorismo borghese tardo settecentesco aveva richiesto che il matrimonio diventasse un'unione affettiva, in cui la donna potesse trovare una giusta collocazione in un matrimonio rispettabile, meglio se riscaldato dal felice incontro di due cuori, in cui potersi dedicare alla gestione della casa e all'educazione di figli e, solo se restava tempo, alla lettura e alle opere di beneficenza e di assistenza. La vita matrimoniale è tuttavia fondata su una relazione che riconosceva la superiorità morale e intellettuale dell'uomo sulla donna¹⁷⁸.

Un primo e decisivo cambiamento si verifica nei salotti qui considerati nella loro doppia accezione privata e pubblica. Il salotto è il cuore della socialità familiare e, allo stesso tempo, il posto deputato a ospitare i riti che devono servire a saldare l'armonia delle famiglie. Sono i luoghi in cui si mettono in gioco e si ridefiniscono continuamente i diversi rapporti di potere in vigore tra uomini e donne, oltre che tra aristocrazia e borghesia. Nelle dinamiche del salotto i due sessi consacrano prerogative di genere assolvendo un rito reciprocamente confortante che ne sancisce il destino sociale¹⁷⁹.

In questo contesto socio-culturale possono trovare adeguata

le mosse da una riflessione sul danno morale prodotto dalla pratica dei matrimoni combinati e, più in generale, dall'incontrollato libertinaggio sessuale che è proprio degli ambienti nobiliari, cfr. La bibliografia di riferimento è contenuta in BANTI 2016.

178 Su questo aspetto, anche per la bibliografia precedente, si veda BANTI 2016.

179 Sulle pratiche e le dinamiche culturali del salotto ottocentesco sono stati fondamentali gli studi d'insieme confluiti in BANTI 2016; Nello specifico si vedano le ricerche sull'argomento di Maria Teresa Mori e Maria Iolanda Palazzolo, cfr. MORI 2004, p. 6 e sgg.; Ringrazio Maria Iolanda Palazzolo per i consigli bibliografici e di ricerca offertimi. Della studiosa si vedano sull'argomento: PALAZZOLO 1984; ID. 2004.

collocazione almeno due ritratti di soggetto coniugale che Pietro Benvenuti realizza in un torno d'anni ristretto a cavallo tra la fine del Settecento e gli albori di quello successivo. Attraverso queste due testimonianze pittoriche è possibile rintracciare l'eco delle profonde trasformazioni che connotano il nuovo rapporto di coppia.

Il primo caso in esame è offerto da un disegno raffigurante il *Ritratto dei coniugi Aldovrandi* [tav. 17] eseguito dal pittore aretino nel 1799. Il foglio, oggi conservato agli Uffizi di Firenze, può essere messo più direttamente in relazione alla frequentazione di Benvenuti con l'incisore e collezionista novarese Damiano Pernati (Novara, 1769-1841). Si tratta di un rapporto amicale consolidatosi durante il concomitante soggiorno capitolino degli artisti. Pernati, giunto a Roma nel 1789, è ben inserito all'epoca della realizzazione del doppio ritratto Aldovrandi nella classe intellettuale piemontese presente nell'urbe e piuttosto aggiornata sulle novità che si stanno diffondendo in Europa. Egli è, ad esempio, amico di Luigi Sabatelli nonché protetto di Ulisse Aldovrandi, l'uomo ritratto entro l'ovale di Benvenuti. Il marchese Aldovrandi, un colto discendente dell'illustre casata bolognese, è anch'egli un personaggio ben introdotto nei cenacoli culturali capitolini. Amica dell'incisore è anche la moglie Livia della Somaglia. È questo uno degli esempi più straordinari di grafica neoclassica. La bella nobildonna è rappresentata da Benvenuti di tre quarti ed è abbigliata in stile direttorio con il capo fasciato da un morbido turbante che avvolge i capelli scuri¹⁸⁰.

180 Sull'opera si vedano: DEL BRAVO 1971; CIFANI MONETTI 2001, p. 82; FORNASARI, ID. 2009, p. 88.

I salotti, del resto, sono anche i luoghi in cui le padrone di casa possono avere un contatto diretto con gli artisti ai quali poter richiedere l'eventuale esecuzione di un loro ritratto e rappresentano, al contempo, gli spazi domestici in cui esibire tali effigi.

Tra il 1813 e il 1814 Benvenuti realizza questa volta un dipinto di analogo soggetto. Si tratta del *Ritratto dei coniugi Schubart*, oggi in collezione privata¹⁸¹. La coppia degli effigiati è costituita dal danese Herman Schubart (1756-1832) e dalla consorte, l'olandese Jacoba Elisabeth van Wieling (1765-1814). Marito e moglie risiedono da tempo a Napoli dove l'uomo ricopre la carica di delegato della Danimarca e di procuratore generale per gli affari legati al commercio danese e norvegese. Durante la stagione estiva è abitudine dei coniugi soggiornare a Livorno per sfuggire al caldo partenopeo. A Montenero, piccola località della campagna livornese, i coniugi sono proprietari di una residenza di lusso dalla quale poter godere di una splendida veduta del mar Tirreno e dell'Elba¹⁸². Qui la donna era diventata ormai da qualche tempo un punto di riferimento di un circolo musicale grazie alla sua bella voce.

181 Un olio su tela di 144x197 cm. Per l'opera si vedano: VIVIANI 1921, p. 184; BOBÈ 1922, p. 455; HARTMANN 1958, p. 184; *Arezzo* 1969, pp. 63-64, nn. 44-46; LANKHEIT 1988, pp. 84-89; JORNAES 1989, p. 150, n. 16; LEONE 2003, pp. 225-226; FORNASARI 2004, pp. 281-286.

182 Nel ritratto, la signora Schubart è seduta su una poltroncina finemente decorata si rivolge verso il suo interlocutore indossando un abito di velluto verde. «[...] È pomeriggio. Vapori caldi aleggiano sull'immensa marina. [...] tra due figure vi è fortissima somiglianza caratterizzata da una nobile espressione unita ad un ideale puro». Con queste parole la poetessa danese Friedericke Brun fornisce una bellissima descrizione del doppio ritratto, cfr. FORNASARI 2004.

In realtà, il doppio ritratto coniugale è almeno nelle intenzioni originarie un omaggio della donna al suo amore per la musica messo in evidenza nella scena anche attraverso la presenza dello spartito aperto dell'*Agnese* di Ferdinand Paer¹⁸³. La signora Schubart muore nel gennaio del 1814 quando il dipinto non è ancora portato a termine. Il consorte decide in ogni caso di far completare la tela trasformandola di fatto in un dipinto commemorativo, che diventa l'emblema di un amore interrotto tragicamente. La riproduzione sulla tela dell'*Amore e Pische* di Bertel Thorvaldsen, simbolo di immortalità, potrebbe essere un elemento pittorico fatto aggiungere a Benvenuti proprio in seguito all'evento drammatico. Dalla documentazione superstite sull'opera così come dallo studio dei disegni preparatori dell'aretino non è stato possibile, però, dimostrare tale tesi. La scultura costituisce un regalo che il barone aveva fatto alla donna in occasione di un suo compleanno. Il danese è infatti un progetto dei coniugi Schubart che frequenta costantemente. A Montenero la coppia aveva persino fatto allestire un piccolo studio *ad hoc* per il danese¹⁸⁴.

A inizio Ottocento la donna ha anche il compito di trasformare la sua dimora in un'«oasi di ordine e di pace», in cui il

183 Opera teatrale messa in scena in Italia per la prima volta a Parma nel 1809. FORNASARI 2004, p. 281.

184 Lo scultore danese è registrato presso la casa dei due coniugi nel 1804, 1805 e 1813. Al museo di Copenaghen si conserva un disegno (matita nera, carta bianca, 370x245 mm). Nella lettera alla sorella il barone fa menzione di alcuni schizzi che Benvenuti aveva fatto quando si reca presso la loro abitazione per segnare dal vero gli effigiati che ancor oggi sono conservati dagli eredi riconosciuti come tali nel 1969. Del ritratto verrà fatta eseguire una copia da Giuseppe Colzi Cavalcanti oggi in collezione privata, un olio su tela di 53,5x73,5 cm.

marito può riposare tranquillo. Uno degli espedienti per assicurare serenità al proprio sposo è quello di apparire bella, desiderabile e rasserenatrice. La distinzione di genere viene rimarcata anche attraverso abiti e acconciature. Nell'arco temporale che va dalla caduta di Napoleone alla metà circa del secolo, l'abbigliamento femminile e maschile viene a cambiare totalmente aspetto. C'è dunque perfetta coerenza fra lo spirito romantico e la moda del periodo, anche se quest'ultima costituisce un aspetto naturalmente più superficiale di tale bisogno di cambiamento.

Per le donne essere eleganti in modo semplice e sobrio non risponde solo a un'esigenza individuale e a un obbligo coniugale preciso, ma assolve addirittura a un dovere sociale. Quello che prima era liberamente mostrato ora si copre, anzi si maschera e si travisa. Per vivere in società – o meglio per esservi ben accetta – la donna infatti deve avere maniere gentili.

Una prova è costituita dai ritratti delle mogli di famiglia che secondo il conformismo della buona società mostrano delle donne contraddistinte dal desiderio di voler ben apparire. Gli esiti della ritrattistica coniugale della metà del secolo consentono, come sarà dimostrato più avanti, di immaginarle persino profumate di tenui fragranze francesi, alla violetta, al geranio, alla vaniglia. Il candore della pelle è, ad esempio, uno degli aspetti primari della seduzione fisica delle donne della classe media della prima metà dell'Ottocento che viene ottenuto attraverso l'impiego del sapone, di latti detergenti e soprattutto della polvere di riso¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Su questo argomento è fondamentale il repertorio: LEVI PISETZKY 1969. Fondamentali sono anche i saggi sul costume e la moda ottocen-

Una delle testimonianze che compendia bene gli elementi culturali appena individuati è senza dubbio il *Ritratto dei coniugi Di Demetrio* realizzato da Giuseppe Tominz attorno al 1830. I due coniugi raffigurati sono Antonio Di Demetrio e Lucia Gliko, ripresi a mezzo busto secondo i canoni del ritratto romano antico¹⁸⁶. Tominz si è fatto fedele interprete delle attese della giovane coppia eternando nell'espressione serena dei volti e nel piegarsi amabilmente di Lucia verso il marito quella corrispondenza affettiva formalmente stabilita con le nozze. I due si erano infatti uniti in matrimonio con rito ortodosso nell'aprile del 1830 a Trieste. La coppia, originaria di Lemnos, era stata costretta ad abbandonare l'isola a seguito dell'invasione turca del 1821, riorganizzando la propria esistenza insieme nella città adriatica. Qui l'uomo si afferma nel commercio di legname e di cotone. Nella sua attività professionale sarà successivamente affiancato dai figli maschi nati dall'appagata unione coniugale.

È sempre Tominz, all'epoca sessantenne, a ottenere una nuova commissione di analogo soggetto iconografico con l'esecuzione del *Ritratto del pittore Lorenzo Gatteri con la moglie* conservato a Trieste presso il museo Revoltella¹⁸⁷. L'opera offre l'ennesima prova delle eccezionali capacità ritrattistiche di Tominz, il cui atelier registra a Trieste l'in-

teschi contenuti nei tre volumi *La pittura in Italia. Le arti sorelle* a cura di C. Sisi, cfr. *La pittura in Italia* 2006-2007.

¹⁸⁶ Sull'opera si vedano: COSSAR 1948, p. 324; MARINI 1952, p. 35; CORONINI 1966, p. 118; STELE 1967, p.163; *Michelangelo Grigoletti* 1971, p. 105; DA NOVA 1985, p. 156; MALNI PASCOLETTI 1989, p. 24; PAVANELLO 1995, p. 21; BRESSAN 2002, p. 96; SGUBIN 2002, pp. 54-55.

¹⁸⁷ Sull'opera si veda *Giuseppe Tominz* 1966, p. 124; *Il Veneto e l'Austria* 1989, pp. 137-138.

fittirsi delle commissioni da parte della facoltosa borghesia locale. L'effigiato, Gatteri (Trieste, 1829-1886), già dall'età di nove anni era ricercato nei salotti della città per le straordinarie doti di fanciullo prodigio della pittura. Tominz sembra cogliere perfettamente nel suo dipinto i tratti principali del collega più giovane, che viene raccontato dalle fonti biografiche così come appare nel dipinto, ovvero «intelligente, vanesio e pettegolo, nella cornice dei capelli sapientemente arruffati»¹⁸⁸. Nel quadro l'uomo è raffigurato in una posa disinvolta ed elegante, colto «nel preciso contorno dell'abito scuro falciato dal risvolto del panciotto paglierino»¹⁸⁹. Ma ciò che più interessa è l'efficace e sorprendente escamotage pittorico di rappresentare Gatteri nell'atto di ritrarre la propria moglie, che compare in «tutta plasticità ed evidenza, stacca dallo stesso piano prospettico del finto telaio»¹⁹⁰.

All'interno della casa si agitano passioni contrastanti. L'asimmetria di genere nei rapporti familiari fin qui individuata può esercitare sulle donne nonostante tutto un preciso potere di fascinazione. Già dalla fine del Settecento cominciava a manifestarsi un interesse specifico delle dame di classe alta per i beni di consumo, sia come amministratrici della casa che come prime e dirette fruitrici. Questo elemento trova puntuale riscontro anche nei ritratti richiesti dalle più prestigiose famiglie operanti sul territorio peninsulare almeno fino alla metà del secolo.

Sul finire nel quinto decennio dell'Ottocento, ad esempio, il conte Severino Sevanzi Collio commissiona al pittore Fi-

lippo Bigioli (San Severino Marche, Macerata, 1798-1878) un doppio ritratto pendant che ritrae rispettivamente il nobiluomo e la sua consorte. Si tratta almeno apparentemente di due ritratti di rappresentanza. Le opere sono destinate a uno degli ambienti del palazzo di famiglia di San Severino Marche. L'uomo sceglie di farsi raffigurare nelle vesti di cavaliere di Malta e di commendatore dell'ordine di San Gregorio. Egli indossa una giacca nera con le maniche coi risvolti in velluto e un mantello scuro. Su una delle pareti dell'ambiente addobbato da Bigioli di damasco rosso trova posto l'immane stemma di famiglia.

Nel secondo ritratto la donna è vestita anch'essa di velluto nero e «indossa il grandioso abito a larghe maniche dell'austriaco ordine della Croce Stellata» fissata sul lato sinistro. Bigioli accentua il potere seduttivo della contessa dovuto al suo status, ritraendola in un raffinato abito nero scollato avvicinandola ad «alcune gemme, che su di un tavolino dai loro scrigni sfavillano». Tuttavia l'attenzione della protagonista nella scena non è attratta dai monili di famiglia bensì dal mezzo busto in marmo raffigurante il suocero, Giovanni Battista Servanzi Collio.

«La contessa neppure volge loro il guardo, e passionata, ella contempla l'immagine del caro [...] che le diede di affetto e di stima. [...] a rimembranza poi del cavaliere Gio. Battista Collio che con paterno affetto amò la Benadducci, ne fa nel fondo [...] il busto di marmo in abito militare di Santo Stefano»¹⁹¹.

Con queste sue osservazioni Fabi Montani dimostra già

188 Cfr. *Il Veneto e l'Austria* 1989, p. 137.

189 *Ibidem*.

190 *Ibidem*.

191 PRAZ 1944, pp. 29 e sgg.

nell'ottobre del 1858 di aver colto prontamente le specificità intrinseche del doppio ritratto coniugale. Egli si premura con una lettera inviata a Giovanni de Angelis, allora direttore del periodico romano di Restaurazione, «L'Album. Giornale letterario e di belle arti», di descrivere accuratamente il doppio ritratto pendant del conte, la cui collezione d'arte e di oggetti preziosi era già stata oggetto di approfondimento in diversi numeri del foglio¹⁹². Il cronista erudito pertanto non solo descrive la felice storia coniugale vissuta dai coniugi Servanzi Collio, ma insiste sul forte legame parentale allargato anche a suocero e nuora.

È ancora una volta Mario Praz a cogliere efficacemente i tratti essenziali delle pratiche coniugali all'interno della famiglia nei decenni centrali dell'Ottocento italiano:

«l'epoca dei diari, delle dediche piene di effusione, delle lunghe lettere affettuose, degli albi di schizzi di viaggio, dei fiori secchi nei libri, dei ricordi curiosi e ingombranti. [...] le famiglie [...] aggruppate. [...] una piccola civitas nella più grande, a farci sembrare, attraverso queste immagini, così quieto, immobile, quel periodo dal 1820 al 1850, che fermentava invece di tanti germi di rivoluzione sociale e politica»¹⁹³.

In questo clima socio-culturale il rapporto di coppia è senz'altro un grande protagonista persino degli epistolari

192 La descrizione del ritratto è ripresa dalla lettera che Montani invia al direttore de «L'Album» nel 1858: «Il vostro giornale, che spesso s'infiorò delle produzioni del Servanzi, e ne descrisse le artistiche collezioni che da lui raccolte, ed ammirate da quanti personaggi condussosi in quella città, accoglierà con piacere, ne sono certo». L'autore dell'articolo descrive minuziosamente i dipinti in pendant dei coniugi, cfr. FABI MONTANI 1858, pp. 294-295.

193 PRAZ 1944, p. 29.

degli esuli insurrezionalisti risorgimentali. Nelle lettere private si dibatte continuamente su forme più o meno legittime di ricerca della felicità personale. Non solo perché marito e moglie, amanti e fidanzati, si scrivono continuamente, ma anche perché molto si ragiona d'amore, non di rado contrapponendolo al 'non amore' dei matrimoni combinati delle famiglie di stampo tradizionale.

Contestualmente, la frequente pratica di rielaborare le esperienze più intime vede non pochi artisti impegnati in una riconsiderazione della morale privata a cominciare proprio dalla rappresentazione della personale dimensione affettiva e familiare che, chiaramente, conoscono più da vicino. Interessante è a questo punto interrogarsi e interpretare gli esiti pittorici di tale pratica artistica, esaminando i ritratti dei genitori eseguiti da alcuni dei più noti ritrattisti del secolo. Un esempio assai significativo è costituito dal *Ritratto dei genitori* [tav. 18] di Michelangelo Grigoletti¹⁹⁴. È un'opera eseguita nel 1829 come attesta l'iscrizione depositata sul recto della tela dal pittore non ancora trentenne. Il quadro rappresenta uno degli episodi nodali della produzione giovanile dell'artista di Pordenone nel campo della ritrattistica e che si colloca al termine della formazione accademica svolta a Venezia.

Le figure a mezzo busto del padre Osvaldo e della madre Teresa si stagliano su uno sfondo scuro. I due sono raffigu-

194 Sull'opera si veda PIO 1971, p. 130, n. 114; *Capolavori d'arte* 1977, p. 126; FIRMIANI 1980, p. 1752; MARINI 1983, p. 174; BERGAMINI-TAVANO 1984, p. 529; FIRMIANI 1991; FARIOLI 1992, p. 269; *Il primo '800* 1992, pp. 223-292; ALOISI 1993, p. 94; BERGANINI 1999, p. 281; GRANSINIGH 2001, p. 156; PAVANELLO 2001, p. 51; DE GRASSI 2002, p. 15; *Michelangelo Grigoletti* 2002, pp. 114-115.

rati in posizione paratattica attraverso la raffinatezza degli impasti cromatici, la perizia grafica e l'acuta interpretazione dei protagonisti di cui traspare la durezza contadina. I genitori dell'artista vivevano nella frazione di Rorai Grande di Pordenone con i cinque figli e lo zio, don Antonio. Una famiglia numerosa, dunque, quella dei Grigoletti, i cui componenti in più di un'occasione sono effigiati in pittura dal talentuoso parente artista¹⁹⁵. Un duplice ritratto che è in debito con la ritrattistica coniugale romana, come ha più volte chiarito Giuseppe Pavanello, per l'impaginazione compositiva, la monumentalità delle figure e la resa fisionomica degli effigiati¹⁹⁶.

L'ultimo dipinto di 'devozione' privata e domestica sul tema coniugale che si vuole riconnettere allo scenario più ampio dei mutamenti sociali e culturali familiari della metà del secolo è il *Ritratto dei genitori dell'artista* [tav. 19] che Pietro Fabris – un altro interprete della scuola ritrattistica veneta – realizza appena due anni più tardi¹⁹⁷. Il pittore ritrae Francesco e Giacomina Fabris in una tela di piccole

195 Com'è testimoniato da un piccolo nucleo di ritratti di matrice familiare conservato presso il Museo civico di Pordenone.

196 Accanto alle suggestioni dell'antico è possibile cogliere tuttavia l'influsso degli insegnamenti accademici di Ludovico Lipparini e di Odorico Politi dai quali Grigoletti sembra aver derivato la pennellata larga che costruisce i volumi. Dalla tradizione pittorica veneta più in generale il pittore ha ereditato l'attenzione verso la pittura del Cinquecento. Più in particolare, Grigoletti sembra riconoscere i propri campioni di riferimento in Tiziano e in Paolo Veronese, indicati allora nelle aule scolastiche come insuperabili, degni di imitazione per tutte quelle giovani generazioni di artisti che avrebbero dovuto portare al risorgimento delle arti, cfr. *Michelangelo Grigoletti* 2005, in particolare le pp. 29 e sgg.

197 Sull'opera si veda *Il Veneto e l'Austria* 1989, pp. 243-244.

dimensioni¹⁹⁸. Sarebbe stato il padre, piccolo proprietario terriero dell'Alpago, a recarsi in Laguna alla fine del mese di febbraio del 1816 per presentarsi al cospetto di Teodoro Matteini, all'epoca insigne accademico di pittura e pertanto capace di garantire ai suoi allievi ampi orizzonti di ascesa professionale, con il desiderio di introdurre il figlio nel circuito dell'istituzione artistica e completare così l'istruzione iniziata da autodidatta¹⁹⁹.

Il ritratto dei due coniugi comunica il suo incanto per la resa impietosa delle carni invecchiate e lo spirito analitico nell'esecuzione dei dettagli di tessuti e degli accessori che derivano dalla cultura figurativa fiamminga del Secolo d'Oro²⁰⁰. Fabris inoltre giunge, riducendo al minimo gli attributi distintivi e rendendo lo sfondo neutro, a una domestica celebrazione familiare di intimismo biedermeier. Il ritratto è magistralmente risolto nei raffinati rimandi tra le effigi reali dei genitori e quelle contenute nel ritratto di Leopoldo Cicognara riprodotto nell'antiporta delle sue *Memorie spettanti alla storia della Calcografia* lasciate aperte sul tavolo²⁰¹.

Antonio Neumayr durante la presentazione del dipinto in Accademia nel 1832, descrive il ritratto con particolare ammirazione:

198 Un dipinto di 76,5x97,5 cm che è attualmente conservato presso i depositi della Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro a Venezia.

199 L'uomo porta con sé i fogli che il suo promettente figlio aveva copiato da una raccolta di incisioni della statuaria classica. Si trattava del resto dell'esito di un percorso artistico condotto fino a quel momento da autodidatta, fatto di sperimentazione con i materiali della pittura e le tecniche del disegno imparate per la prima volta tra le pareti di casa.

200 Sull'argomento si veda almeno: DE GRASSI 2002, p. 14.

201 Il testo, com'è noto, è edito a Prato nel 1831.

«Quest'opera nella quale apparisce la realtà della natura e non già la finzione del pennello, in cui la finitezza non toglie lo spiritoso e delicato, spicca per tale imitazione scrupolosa, ma non minuziosa né pesante, che destò l'entusiasmo non solo del volgo degli ammiratori, ma nel nobile intelligente e nel vero professore d'arte»²⁰².

L'immediato successo che la tela ottiene rende superflui i dettagli aneddoti e topoi di derivazione vasariana che Fabris utilizza nel testo autobiografico sopracitato in cui evidentemente la verità sconfinava nel romanzo²⁰³.

Madri e figli

Nella *Semiramide* che Gioacchino Rossini (1792-1868) compone nel 1823 si registra la svolta drammaturgica in chiave moralizzatrice che vuole la regina, dietro l'istigazione e con la complicità del drudo Assur, colpevole sì di uxoricidio ma non di incesto²⁰⁴. Il riferimento al melodramma e alla sua fortuna critica ottocentesca, che esula evidentemente dai limiti di questo lavoro, consente di riflettere una volta in più su uno dei dettami più solidi della narratologia romantica, ossia l'assoluta intoccabilità dell'immagine materna, che comincia a svelarsi proprio a partire da quest'ope-

202 NEUMAYR 1855, p. 613.

203 ROLANDINI 1999, p. 29.

204 L'opera, com'è noto, è stata composta su misura di Isabella Colbran, interprete teatrale e moglie del musicista. Cfr. CHIAPPINI 2007, p. 289.

ra. Ed è sempre nel melodramma ottocentesco, ad esempio, che le donne traducono in canto la loro capacità di soffrire. Il culto delle lacrime è al contempo un'altra specificità della sensibilità femminile e la donna ne è indubbiamente la depositaria privilegiata²⁰⁵.

Nel suo ruolo materno, invece, il gentil sesso deve premurarsi di tenerezza e flessibilità per mantenere unita la famiglia. I compiti non devono apparire come faticose virtù, ma piuttosto come spontanee e gradite attività. Le donne sono continuamente assoggettate alle esigenze del proprio sesso, per adempiere bene alle funzioni devono addirittura avere una costituzione fisica adeguata²⁰⁶.

Un paradigma assai importante è anche quello dell'istruzione delle future madri. In Italia è ampiamente dimostrato dagli storici che negli oltre cinquecento conservatori, orfanotrofi e ritiri presenti lungo la penisola retti da monache e oblate e ospitanti alunne interne ed esterne, nessuno dei piani di offerta formativa di questi istituti prevede insegnamenti diversi dal leggere, dallo scrivere e dal far di conto²⁰⁷. Tutta l'educazione delle donne deve svolgersi in funzione degli uomini, siano questi i loro mariti o i loro figli. I doveri delle donne in ogni età della vita e ciò che si deve loro insegnare sin dall'infanzia è di piacere e rendersi utili agli uomini, farsi amare e onorare dagli stessi, allevarli sin da piccoli e averne cura da grandi, consigliarli, rendere la loro vita piacevole e dolce.

205 Sull'argomento si rimanda almeno al saggio e alla bibliografia essenziale curati da Simonetta Chiappini, cfr. CHIAPPINI 2007.

206 Sul pittore si veda PARISIO 2009.

207 *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992, pp. 143 e sgg.

Intendendo necessariamente circoscrivere al sistema delle arti figurative e, più specificatamente, al campo della ritrattistica di gruppo familiare tali considerazioni, si rimane sorprendentemente colpiti dall'importanza che i ruoli femminili rivestono, pur essendo opere prodotte all'interno di un sistema sociale e culturale chiuso dalla legittimazione patriarcale ottocentesca²⁰⁸.

Un'interessante testimonianza pittorica delle madri di famiglia che frequentano i cenacoli letterari dell'Italia preunitaria è costituita dal dipinto *Ritratto della marchesa Lilla Cambiaso Giustiniani con il figlio Nicolò*²⁰⁹ del genovese Francesco Emanuele Scotto (Genova, 1757 [?]-1826)²¹⁰. Sebbene la vicenda artistica di Scotto meriti di essere ulteriormente approfondita, è noto come il pittore si specializzi nella ritrattistica di grande formato.

La dama raffigurata dal pittore è una tra le più apprezzate sacerdotesse dei cenacoli culturali genovesi insieme a Anna Pieri Brignole (1765-1815), Luigia Pallavicini (1772-1841) e Antonietta Costa Galera (1777-1859). Quest'ultima è la pittrice che riunisce attorno a sé la Repubblica ligure così tanto celebrata da Vincenzo Monti. Scotto, attraverso il ritratto familiare, coglie l'essenzialità di un momento privato della nobildonna, effigiata con il figlio Nicolò (1794-1855). Lo splendido doppio ritratto è dominato sullo sfondo dalla

208 La bibliografia sull'argomento è davvero molto ampia si rimanda in particolar modo alle bibliografie aggiornate dei seguenti testi di riferimento: SOLDANI 2007, pp. 183-225; *La donna in Italia 1848* 2011.

209 Si tratta di una tela di grande formato (203x146 cm).

210 La predilezione del pittore per il genere del ritratto a destinazione privata esclude necessariamente il suo nome dalle guide locali, rivolte a celebrare le bellezze pubbliche.

Lanterna di Genova. La scena è ambientata infatti su una loggia della villa Cambiaso Giustiniani, ossia la residenza estiva che la famiglia frequenta maggiormente durante le calde estati. L'immobile costituisce il bene di maggior valore che Lilla Giustiniani aveva portato in dote a Giovanni Maria Cambiaso, erede di un'illustre famiglia ligure. L'esecuzione del dipinto è condivisibilmente collocata tra il 1794 e l'anno successivo, considerando l'età dimostrata dal figlio ancora infante.

La donna dell'Ottocento è stata preparata a ruolo materno con un lungo e raffinato esercizio intellettuale. All'inizio del XIX secolo, ad esempio, la variante ritrattistica della madre con il figlio diventa una delle iconografie più ricorrenti e richieste dai numerosi committenti aristocratici toscani e francesi di Pietro Benvenuti. Si tratta del resto di quel cospicuo nucleo di opere che hanno concorso a consacrare il pittore imperiale.

Anche all'interno del salotto, che è lo spazio in cui la dama entra in contatto in maniera meno mediata con la cultura ufficiale, l'immagine femminile che viene pubblicamente elaborata e proposta è forzata entro il modello universale della madre²¹¹.

Il *Ritratto di Teresa Mozzi del Garbo con il figlio Adolfo* [tav. 20] è un caso assai significativo poiché è uno dei pezzi superstiti di una collezione d'arte di una famiglia aristocratica, quella dei Mozzi per l'appunto, che al momento

211 Per Maria Iolanda Palazzolo la conversazione colta e mondana è un'azione prevalente ed incostituibile del salotto, costituisce sia l'obiettivo che lo strumento della educazione alla sociabilità di ogni donna aristocratica. Cfr. PALAZZOLO 1984.

dell'esecuzione dell'opera è assidua frequentatrice del salotto napoleonico di Elisa Baiocchi. Poco dopo, il tempo di una generazione, il buon nome della famiglia verrà meno a causa del comportamento deplorabile e lascivo di uno dei suoi membri, ossia Adolfo ritratto accanto alla madre.

Dal punto di vista squisitamente pittorico, l'opera è una prova di adesione alla temperie romantica da parte del pittore aretino, sebbene si tratti di un olio su tela di medio formato (101x87,5 cm), in cui le figure sono ritratte a mezzo busto attraverso un'impostazione derivante dai modelli francesi di stile impero. Le iscrizioni che si trovano sul recto della tela riconnesse dagli studiosi di Benvenuti alla mano del conte Bembo Bombicci Pontelli – l'ultimo erede e custode del ritratto – forniscono le principali notizie sulla vicenda familiare degli effigiati. Teresa è ribattezzata all'epoca dell'esecuzione del dipinto «La belle italienne» ed è ricordata come «dama d'onore alla corte della Granduchessa Elisa Baiocchi». Adolfo, che Benvenuti ritrae all'età di due anni, è l'ultimo dei tre figli della coppia, nato dopo le sorelle maggiori Luisa Maria e Alfonsina. Proprio a quest'ultima va il merito di aver salvato parte del patrimonio di famiglia (quadro compreso) grazie al matrimonio con un erede della famiglia Bombicci Pontelli.

I ritratti con il soggetto iconografico madre-figlio possono inoltre raccontare e diventare il simbolo di una pratica, quella dei matrimoni combinati, che continua a persistere e scandire come un metronomo le dinamiche sociali e familiari di primo Ottocento²¹².

Il *Ritratto di Cristina Archinto Trivulzio con il figlio* [tav. 21] che Pelagio Palagi (Bologna, 1775-Torino, 1860) realizza nel 1824, sintetizza bene la storia di un legame matrimoniale nato per procura e per esigenze familiari legate al mero prestigio e al nome della famiglia di origine di entrambi i coniugi e, dunque, privo di quel soffio della passione coniugale prescritto dal moralismo tardo settecentesco²¹³.

Il facoltoso ed eccentrico conte Giuseppe Archinto aveva sposato ad Amsterdam la giovane erede Trivulzio ritratta nel quadro. Da questa unione era nato Luigi²¹⁴, adagiato da Palagi sul grembo materno. Il matrimonio ha avuto luogo nello stesso giorno in cui la sorella maggiore dell'effigiata, Rosina, sposa Giuseppe Poldi Pezzoli; un'unione, quella Trivulzio-Poldi Pezzoli, celebrata al contrario con tutta l'opulenza prevista dall'etichetta nuziale aristocratica.

Lo straordinario saggio di Palagi è un ritratto intimo e intellettuale che trae le sue origini dalla formula tipica della ritrattistica di età di Restaurazione aggiornata su istanze mutate dalla cultura figurativa neoclassica. La marchesa Cristina Trivulzio (1799-1852) è seduta su una poltrona coperta da una stoffa decorata. Al suo fianco trova posto l'infante con i tratti fisionomici «di un putto dalle graziose rotondità corregesche»²¹⁵. La coppia è inserita in una ambientazione d'interno studiata e arricchita dall'inserito paesistico, da alcuni attributi emblematici relativi alle inclinazioni intellettuali,

213 Sull'opera si vedano almeno GRANDI 1976, p. 52; MAZZOCCA 1991, p. 100; POPPI 1996, p. 264; MORANDOTTI 2001, p. 476; LEONE 2006, pp. 58, 60.

214 Si tratta del futuro critico d'arte e giornalista noto con lo pseudonimo di Luigi Chirtani,

215 MAZZOCCA 1991, p. 100.

agli affetti e (all'indole) del rango sociale di appartenenza della donna. Concorrono a definire l'ambiente molteplici e preziosi elementi come l'arpa, il forte-piano fatto appositamente costruire su richiesta del futuro sposo dal celebre Johann Schantz di Vienna come dono di nozze per la futura moglie, lo spartito musicale disposto sul leggio, la libreria colma di volumi e finanche una miniatura raffigurante una maestà disposta sullo strumento a corde²¹⁶. Ciò nonostante, ad una più attenta osservazione del quadro, colpisce la posa e l'attitudine malinconica dell'effigiata. L'inquietudine probabilmente è legata alla tormentata e risaputa storia d'amore che la vede protagonista. Da giovanissima era stata amata da Silvio Pellico (1789-1854) che l'ha evocata con intensa passione in una lettera dell'ottobre del 1819:

«Ho conosciuto la più soave delle creature, una fanciulla di solo vent'anni, bella come il sole e dolce come la brezza di primavera, musicista molto apprezzata e poetessa diletta»²¹⁷.

Indubbiamente l'opera costituisce un risultato assai elevato della cultura ritrattistica lombarda, al pari delle coeve opere del genere realizzate da Hayez e prima della tumultuosa ascesa di Giuseppe Molteni. Benché lo scontro tra il grande pittore veneziano e Palagi si risolva, com'è noto, in favore del primo quando il secondo si trasferisce definitivamente

a Torino nel 1834²¹⁸, è possibile mettere idealmente in scena un nuovo confronto stilistico tra l'opera di Palagi e uno strepitoso ritratto madre-figlio di Hayez.

Francesco Hayez invero è l'autore nel 1833 del *Ritratto della contessa Teresa Zumali Marsili col figlio Giuseppe* [tav. 22]²¹⁹. È questo uno straordinario dipinto di una madre con il proprio figlio che si contraddistingue per la mirabile intensità psicologica, il forte richiamo all'iconografia della maestà che conferisce al quadro solennità, il contrasto cromatico degli abiti dei due effigiati, reso grazie al ricorso del nero per l'abito indossato dal fanciullo contrapposto al porpora delle vesti della donna, oltre che per l'attenzione esecutiva nella resa di particolari come lo scatto nervoso della posa e la sinuosità della linea serpentinata. È indispensabile però insistere su un ulteriore aspetto di eccezionalità del dipinto. L'opera costituisce una scena di conversazione in cui madre e figlio sono uniti in uno struggente abbraccio, un ritratto definito condivisibilmente da Mazzocca «un colloquio di anime». Si tratta del resto di una nuova e differente iconografia messa a punto da Hayez, diversa ancora da quella adottata nei ritratti di Luigia Mylius Vitali e di Cristina del Belgiojoso (entrambi i ritratti sono stati eseguiti nel

218 Il bolognese considerava da sempre Hayez un amico-rivale, stimava profondamente il pittore sin dai tempi del comune soggiorno romano durante il quale si stabilisce un serrato agone pittorico basato sulla reciproca emulazione e subito amplificato ad arte della critica contemporanea. Cfr. Hayez 2016, pp. 34 e sgg.

219 Sull'opera si vedano: FUMAGALLI 1833, pp. 256-258; *Le Glorie* 1833, pp. 198-199; PEZZI 1833, p. 1145; HAYEZ 1890, p. 277; AGNELLI 1939, pp. 4, 16, 19; MAZZOCCA 1982, pp. 85, 92; MARELLI 1983, pp. 139-140; MAZZOCCA 1994, p. 233; SEGRAMORA RIVOLTA 2007, pp. 125-126.

216 MAZZOCCA 1998, p. 101. Potrebbe forse trattarsi di una delle miniature fatta eseguire dal prediletto artista dalla famiglia Trivulzio.

217 Documento già pubblicato nella scheda di approfondimento dell'opera nel catalogo della mostra *Da Canova al Quarto Stato* 2010.

1832). L'opera è il risultato delle richieste di una commissione artistica precisa e articolata. Il dipinto cela la storia di una donna che, nonostante una breve e sfortunata esistenza, riesce a coltivare gli affetti, il senso della famiglia e l'amore per l'arte. Teresa Marsili, discendente di un'illustre famiglia bolognese, richiede ad Hayez un suo ritratto. Il primo matrimonio della Marsili era avvenuto nel 1819 con il conte lodigiano Giuseppe Zumali e si era concluso tragicamente con la morte del marito, seguita a poco tempo di distanza da quella del loro figlioletto Giuseppe (1831), il fanciullo effigiato da Hayez nel ritratto.

La donna muore improvvisamente nel 1834 a nemmeno un anno dalle sue seconde nozze con Francesco Cavezzali, un chimico ed esponente di spicco di una delle maggiori famiglie della Lodi del tempo. Quest'ultimo, proprio grazie al coinvolgimento e alle sollecitazioni della Marsili, diventerà presto un prestigioso collezionista, ereditando dalla stessa non solo il cospicuo patrimonio Zumali-Marsili ma anche l'interesse per le arti. L'uomo custodirà fino alla morte questo straordinario dipinto, diventato uno strumento di commemorazione di una famiglia estintasi drammaticamente.

Alla metà dell'Ottocento il salotto è gestito dalle donne appartenenti alla media e alta aristocrazia, coniugate o separate purché 'mai nubili' che, o per diritto di nascita o per diritto acquisito, godono di una relativa libertà nella gestione di quanto attiene alla vita domestica. Si tratta di donne che possiedono una cultura elevata, frutto di quella circolazione delle idee che nell'Ottocento trova nelle tradizioni familiari, come detto, terreno florido.

Anche per queste signore dotate di una formazione costrui-

ta «per accumulo sulla base di suggestioni captate e poi pazientemente rimediate sull'onda di incontri e avvenimenti importanti», appare importante farsi ritrarre nelle vesti di attente madri premurose, mostrando la propria immagine materna magari negli ambienti della propria casa che ospitano i medesimi incontri intellettuali e culturali²²⁰.

La poetessa inglese Elisabeth Barrett Browning (1806-1861) decide di farsi raffigurare con il figlioletto in un dipinto di grande formato, oggi conservato a Palazzo Pitti a Firenze²²¹. Della città toscana la donna ormai da tempo aveva fatto la propria residenza. Nel 1845 era scappata dalla casa paterna di Durham a causa della relazione sentimentale con Robert Browning (1812-1889) evidentemente non accettata dal genitore.

Nel ritratto, che con ogni probabilità doveva decorare uno degli ambienti di Casa Guidi, il palazzo d'Oltrarno in cui il nucleo familiare abita stabilmente dopo la fuga amorosa e il matrimonio segreto, è raffigurato il piccolo Robert (1849-1912) – chiamato in famiglia «Pen» – visibilmente gracile mentre tiene con la mano e sotto l'avambraccio un bastone da passeggio. La donna sembra invece sospingere in avanti il figlio, quasi voglia presentarlo allo spettatore. Dal confronto con altre immagini note della scrittrice e dall'età dimostrata dal giovinetto, il dipinto – non datato e non fir-

220 Le donne a questa altezza cronologica, sono anche le madri, le sorelle o le mogli degli uomini che in questi anni centrali del secolo versano il loro sangue sul sacro suolo della patria da liberare e dunque non possono indugiare alle trame futili e colpevoli del libertinaggio, sono queste le spose degli eroici combattenti e a loro volta madri di nuovi eroi della patria, cfr. BIZZOCCHI 2007, p. 86

221 Bibliografia essenziale del dipinto: *Antichità Viva* 1970, p. 69;

mato – si attesta intorno alla metà del quinto decennio del secolo. Sandra Pinto ha attribuito nel 1972 la paternità del quadro a Francesco Podesti, individuando nel ritratto madre-figlio alcune delle specificità della maniera del pittore anconetano, offrendo a tal proposito nel catalogo redatto in occasione dell'esposizione una straordinaria pagina di *connoisseurship*:

«la luce forma lucida e raffinata, la levigatezza dei volti, la luce perlacea e la tecnica virtuosissima. Oltre che al suo tipico effetto di pieghe piatte e spezzate dense di colore, alle maniche del vestito del fanciullo che fa dell'opera un possibile autografo di Podesti come nel caso del ritratto di Elisa Baciocchi Camerata o nel ritratto di Scipione Vannutelli»²²².

Nella produzione ritrattistica familiare di *fin de siècle* la variante madre-figlio continua a registrare una discreta fortuna nonostante gli apporti tecnologici e la diffusione del *medium* fotografico e i cambiamenti politici dell'Italia unita. Il mercato artistico dell'epoca deve fare i conti con l'assetto culturale e sociale del nuovo regno in cui, come ha prontamente osservato Francesca Pieroni Bortolotti, si verifica un passaggio rilevante: «al tempo delle madri degli eroi succede quello delle operaie e delle maestre»²²³. Questo cambiamento determina inevitabilmente nuove regole e soprattutto nuove istanze nella rappresentazione pittorica delle donne rispetto ai temi tradizionali della famiglia, della casa, della cura dei figli.

²²² Cfr. PINTO 1972.

²²³ *Ibidem*.

A questa altezza cronologica, infatti, l'ormai consueta variante iconografica madre-figlio proposta dal solito gruppo di noti ritrattisti italiani registra il suo maggiore successo oltralpe. Uno dei principali fautori di tale operazione artistica è indiscutibilmente Giovanni Boldini (Ferrara, 1842-Parigi, 1931), grazie alla sua linea serpentinata, alla vita sottile delle sue silhouette flessuose, alle morbide curve del seno e dei fianchi delle icone femminili del pittore ferrarese²²⁴.

Il percorso artistico dell'artista è il risultato consapevole di molteplici apporti culturali, sociali e artistici. Tra questi fattori, è possibile individuare il ricorso alla ritrattistica aristocratica a figura intera in parte già riscoperta attorno alla fine del sesto decennio del secolo da Édouard Manet (Parigi, 1832-1883), da John Singer Sargent (Firenze, 1856-Londra, 1925) e James Whistler (Lowell, 1834-Londra, 1903). Un altro elemento rilevante è il peculiare milieu in cui l'artista si viene a trovare, composto da una classe di intellettuali, altoborghesi, aristocratici, e artisti, accomunati da un forte senso di appartenenza al proprio tempo e al rango che si traduce in una «quasi feroce» volontà di essere à la mode. Sebbene gli effigiati dei dipinti di Boldini non apparten-

²²⁴ Si tratta di opere che evidenziano l'adesione del pittore ferrarese al pensiero di Robert de Montesquiou; la nuova concezione del ritratto, teorizzata dal critico appare bene interpretata nelle opere del pittore italiano attraverso la commistione di più fattori: l'individualità dell'artista con quella del soggetto effigiato, per ottenere un risultato vero vivo aderente al proprio tempo: «la più sottile rappresentazione delle parigine della nostra Repubblica affidate a un italiano [...]. "Pariginismo", "modernità", sono le due parole scritte dal maestro ferrarese su ogni foglia del suo albero di scienza e di grazia. Albero tentatore di tutte le Eve che hanno il mal del ritratto, di tutte le Sfingi dell'atelier, il cui enigma modula in cento tele», già pubblicato in *Boldini* 2004.

gano a nuclei familiari italiani, la riflessione che scaturisce dall'analisi di opere di analogo soggetto iconografico richieste da famiglie francesi e internazionali è davvero interessante e di essa si deve necessariamente tener conto. Nello sterminato repertorio boldiniano di ritratti madre-figlio un esempio rilevante è il *Ritratto di madame Henry Poidatz e sua figlia Helen* datato 1889²²⁵. Boldini dà avvio con questa tela a una variante tipologica che diventerà ben presto una costante della sua intera produzione, ossia quella del doppio ritratto a figura intera in cui – in questo come in molti altri casi – la madre mantiene il braccio della figlia fino quasi a sollevarla. Da questo momento in poi l'artista dà vita a una silloge di pose sperimentate e decisamente gradite dalla committenza. Il pittore definisce pertanto la propria cifra stilistica immediatamente riconoscibile. Nel ritratto in esame è evidente la capacità di Boldini di evocare sottilmente le peculiarità caratteriali ed espressive delle due donne, oltre che l'attenzione nel renderne l'abbigliamento e le acconciature. Sono fondamentali nel dipinto anche le sperimentazioni degli effetti dinamici e gli accostamenti di giochi cromatici.

Egli perfeziona il suo magistero articolando un complesso campionario di pose e di gesti. Ciò è rintracciabile nel *Ritratto di Consuelo Vanderbilt duchessa di Marlborough e suo figlio, Lord Ivor Spencer-Churchil* [tav. 23] del 1906²²⁶,

²²⁵ In dipinto è conservato in collezione privata, olio su tela, 205x116 cm.

²²⁶ Per la bibliografia specifica sull'argomento si vedano: *L'opera completa* 1970 p. 121, scheda n. 416; DORIA 200, scheda 520 s.n.p.; DINI 2002, p. 477, scheda n. 919; BOLDINI 2002, pp. 254-255.

oggi conservato al Metropolitan Museum di New York. Boldini esegue l'opera durante il soggiorno statunitense durato quattro mesi e iniziato nel 1898. La committente e protagonista del ritratto è artefice di un'immensa fortuna incrementata successivamente dal figlio nato dal disastroso matrimonio con Charles Richard Spencer-Churchill. Nel dipinto, oltre alla duchessa, è raffigurato il figlio più piccolo avuto dalla coppia, Ivor. Il fanciullo si stringe al seno della madre. I due sono seduti su un canapè Luigi XVI e inseriti in un ambiente 'non definito'. Secondo Jacques-Emile Blanche la poltrona «sembra ondeggiare».

A proposito dei rapporti intessuti tra effigiata e pittore, colpisce il veto messo dalla donna sull'eventuale partecipazione del dipinto di destinazione privata che la ritrae con il figlio al *Salon* dell'anno. Una scelta puntualmente non condivisa da Boldini che si esprime a riguardo in questi termini:

«Il terzo quadro che ho appena terminato, la duchessa di Marlborough, che ho fatto, non vuole che lo esponga a Parigi. Ne sono nauseato e sono il più infelice degli uomini»²²⁷.

Il vaglio della variante del doppio ritratto familiare madre-figlio non può prescindere da una necessaria riflessione sulle peculiarità della variante ritrattistica opposta, ovvero quella che prevede la rappresentazione pittorica del segmento padre-figlio. Un soggetto iconografico che da questa

²²⁷ Boldini si dispera in una lettera inviata a un amico dagli Stati Uniti del 29 marzo del 1906, già pubblicata in DINI 2002, vol. II, p. 181.

indagine tassonomica risulta assai meno ricercato e sollecitato dalla committenza italiana durante l'intero XIX secolo. Si tratta di un risultato che con ogni probabilità trova giustificazione all'interno di una situazione storica e sociale più ampia e complessa. A ciò si aggiunge che soltanto recentemente la storiografia italiana di riferimento si è interessata e aperta all'analisi dei *gender*. Dai primi risultati di questi studi emerge che i padri sono «quasi totalmente assenti» nelle dinamiche che articolano la famiglia ottocentesca. La figura paterna si contraddistingue per un ruolo assai complesso all'interno del nucleo familiare per tutto il secolo, ciò deriva da fenomeni difficili da individuare, come la presenza-assenza dei padri nella vita dei figli e nelle loro scelte, i legami d'affetto o di distanza all'interno della famiglia, retorica e realtà dell'autorità paterna e impatto sulla mascolinità delle generazioni successive²²⁸.

Non di meno gli studi degli storici hanno dimostrato che durante l'Ottocento europeo si viene lentamente sviluppando un nuovo concetto di educazione intesa come sviluppo d'una coscienza di sé e di disciplina. In una società in via progressiva di secolarizzazione, la responsabilità della famiglia di educare cittadini moralmente responsabili aumenta. In tal senso, se l'immagine della madre è percepita come «care and love», allora il più alto senso morale della responsabilità paterna risiede nel preparare i figli ad affrontare una società in via di trasformazione in cui i padri stessi cercano una posizione.

È ancora una volta Giuseppe Tominz a realizzare attorno al

²²⁸ Così come ha chiaramente esplicitato Luisa LEVI D'ANCONA, cfr. LEVI D'ANCONA 2009.

terzo decennio del secolo uno degli esempi più significativi di questa variante, grazie al *Ritratto di Valentino Valle con la figlia*, oggi a Trieste²²⁹. Sulla tela è raffigurato Valentino Valle (1775-1856), un imprenditore friulano documentato a Trieste dal 1808 e che in città si occupa di edilizia pubblica e privata. Nel dipinto Valle compare con il prospetto planimetrico di palazzo Ivanovich progettato assieme all'architetto Giordani nel 1825. Quest'ultimo elemento pittorico, se da un lato offre il termine post quem per la datazione del dipinto, dall'altro esplicita la volontà dell'effigiato di farsi ritrarre mettendo in evidenza gli strumenti della propria professione. L'uomo in primo piano, inoltre, tiene in mano un compasso. La dedizione al lavoro costituisce, dunque, uno dei tratti fondamentali che l'imprenditore intende apertamente sottolineare attraverso questo ritratto familiare in cui compare la piccola figliuola Agnese (1819-1876) che prende parte alla scena rivolgendo lo sguardo allo spettatore mentre tiene nelle mani un libretto²³⁰. Anche in altre fonti documentarie sul costruttore edile Valentino Valle vi è traccia di annotazioni e testimonianze che confermano e insistono sulla sua serietà e professionalità nel lavoro:

«Uomo avveduto, circospetto, fino, intraprendente e simulato, quanto bene si infarinato di quest'arte muratoria, seppe anche attirare a sé le fila dell'organismo industriale, per dare scacco di lui maestro e società

²²⁹ Sull'opera si vedano almeno: DESILIA 1988; FIRMIANI 1989, p. 223, TIDDIA 1990, pp. 178-179; BRESSAN 2002, p. 84; SGUBIN 2002, pp. 52, 54, 156.

²³⁰ Nicoletta Bressan ha ritrovato il testamento che ha permesso di precisare la data di morte dell'effigiato e l'identificazione della fanciulla con la figlia Agnese, si veda BRESSAN 2002, p. 84.

che per l'infermità dell'udito gli sfuggivano. Inabile nel disegno seppe fiancheggiarsi di buon disegnatore ed esperti agenti, per cui acquistossi molta riputazione ed una generosa ed estesa clientela [...]. Il portamento suo era maestoso ed imponente, il suo temperamento alquanto flemmatico, paziente ed insinuante»²³¹.

Attorno alla metà del secolo a Napoli è invece l'anziano Matteo Imbriani (1783-1847) a commissionare al pittore Francesco Saverio Altamura (Foggia, 1822-Napoli, 1897) un ritratto che doveva traslare su tela il profondo legame affettivo instauratosi tra l'uoltrè al nome il medesimo interesse per la filosofia e gli stessi ideali patriottici. Negli anni murattiani Matteo Imbriani aveva ricoperto la carica di consigliere generale del Principato e durante la Restaurazione era stato eletto deputato del parlamento napoletano (1820). Appena qualche tempo dopo, con la fine del governo costituzionale, veniva esiliato prima a Roma e poi a Firenze. Il vecchio Imbriani ritorna a Napoli soltanto nel 1830. Il nipote Matteo Renato, cresciuto fuori dai confini napoletani a causa dell'esilio paterno, scenderà anch'egli in politica diventando un noto esponente del Partito radicale storico. Il fulcro visivo della composizione, che è equilibrata e impostata su uno schema piramidale, è costituito dall'abbraccio stretto e affettuoso dell'uomo anziano, nonostante l'espressione assorta e malgrado la rigidità giocata sulla contrapposizione tra la sagoma scura dell'abito di Matteo e le tinte rosso-brune della poltrona su cui l'uomo è raffigurato. Non stupisce la presenza nella scena di una natura morta costi-

tuita da libri di filosofia e di storia. Le particolarità della committenza dell'opera presentano tra l'altro alcuni elementi comuni con la personale vicenda artistica e politica del giovane Altamura. La tela dimostra l'adesione del pittore a modelli accademici di derivazione neoclassica, come si deduce dalla resa della tunica cerulea e dal viso levigato e luminoso del piccolo Matteo Renato. Il dipinto costituisce l'ultima tela in ordine di tempo a essere eseguita dal pittore prima di prendere parte alle manifestazioni liberali napoletane che costeranno all'artista una breve prigionia nel carcere di Santa Maria Apparente, in seguito alla quale vincerà uno dei posti disponibili per il pensionato a Roma insieme a Domenico Morelli.

Agli inizi del Novecento, infine, risale il *Ritratto del figlio Eugenio e della nipote Sofia*²³² realizzato da Giuseppe Sciuti (Zafferana Etnea, Catania, 1834-Roma, 1911), un dipinto che offre un'altra prospettiva di osservazione del ricorso alla variante ritrattistica padre-figlio. Si tratta di un'opera tecnicamente più pittorica che graficamente definita. Dell'opera è interessante cogliere l'affettuosa intimità che lega gli effigiati, con ogni probabilità frutto del bisogno di fermare sulla tela i volti cari e la tenerezza dei rapporti familiari negli anni in cui Sciuti è costretto a misurarsi con il decadimento fisico che rende faticoso l'impegno costituito dall'incarico di decorazione della cattedrale di Acireale che sta portando al termine.

²³¹ Così lo ricorda Giovanni Righetti junior, cfr. RIGHETTI 1865, pp. 41-42.

²³² 1905-1906, Palermo, Teatro Massimo.

Fratelli e sorelle

La relazione tra fratelli e sorelle – specie quella ottocentesca – è rimasta in maggior misura e per lungo tempo oscurata dalla ricerca storiografica sulla parentela, sulla famiglia e sui legami intrafamiliari, sia da un punto di vista storico sia per ciò che concerne le altre scienze sociali. Soltanto nell'ultimo decennio però si è iniziato a manifestare un interesse sempre più profondo per i legami fraterni²³³. Da questi studi emerge con chiarezza che la somiglianza, la percezione di appartenere a uno stesso gruppo, nonché il tentativo di distinguersi dallo stesso sono gli aspetti principali dell'essere fratello e sorella anche nel corso del XIX secolo.

Parimenti, la questione dell'identità e dei legami di fratellanza si iscrive perfettamente tra i molteplici aspetti caratterizzanti la produzione ritrattistica italiana durante l'intero Ottocento. I ritratti di fratelli e sorelle sottendono non soltanto l'affetto, ma anche le gelosie, i contrasti e i risentimenti scatenati da un'eccessiva ambizione personale, da interessi divergenti, da un matrimonio non accettato e soprattutto dalle complicate controversie sull'eredità esplose al momento della divisione della casa di famiglia o della spartizione di oggetti che rivestono un valore affettivo e simbolico.

²³³ Tra i più recenti studi pubblicati su fratelli e sorelle italiani in antico regime hanno costituito il presupposto teorico e metodologico essenziale per questo lavoro *L'histoire des frères et des sœurs*, la raccolta dei saggi esito di due convegni internazionali a Rennes e a Tolosa, *Frères et sœurs du Moyen Âge*, il volume *Il posto di ciascuno* di Benedetta Borello, che ringrazio per la sua disponibilità e i consigli offertimi sull'argomento, BORELLO 2016.

Questa variante della ritrattistica familiare costituisce un'ulteriore testimonianza dell'evoluzione storica, sociale e culturale della famiglia italiana ottocentesca che deve essere necessariamente presa in considerazione. Si tratta di un punto di osservazione che si aggiunge a una documentazione davvero molto ampia ed eterogenea. Si fa riferimento ai discorsi medici e morali che indagano sul corpo e l'identità, alle discussioni giuridiche che forniscono stati sul patrimonio e l'eredità, ai linguaggi delle istituzioni educative e carte di processi per il riconoscimento della paternità, ad atti notarili di ogni genere, inventari post mortem e registri di battesimo, oltre che alla corrispondenza familiare capace di penetrare nell'intimità e di trasmettere ai lettori la profondità dei sentimenti fraterni²³⁴.

In questo ampio ventaglio di nodi critici fin qui sollevati è interessante interrogare e analizzare direttamente gli esiti pittorici della variante iconografica presa in esame. Anche i ritratti di famiglia svelano «il posto che occupano» all'interno del proprio nucleo di appartenenza i fratelli e le sorelle di volta in volta effigiati sulle tele dei pittori. Come verrà dimostrato di seguito, prevale in queste testimonianze una concezione condivisa della famiglia o del gruppo sociale di appartenenza dei fratelli. Naturalmente alcune delle opere prese in esame saranno più generose di particolari mentre altre assai più laconiche.

Nella ritrattistica familiare ottocentesca, un elemento della rappresentazione pittorica che vale la pena immediatamente evidenziare è la resa dell'aspetto fisico e della somiglianza

²³⁴ Com'è ha già rilevato BORELLO 2016.

za di fratelli e sorelle. Spesso i consanguinei sono vestiti e atteggiati allo stesso modo. In alcuni casi sembrano persino avere gli stessi volti.

L'incantevole miniatura di squisita fattura che Giambattista Gigola esegue nel 1804, *Cristina, Elena, Rosina e Vittoria Trivulzio incoronano il busto del padre Gian Giacomo* [tav. 26], costituisce un esempio davvero esemplificativo. L'opera fa parte della serie straordinaria di ritratti che compongono quello che Ferdinando Mazzocca ha prontamente definito un «[...] piccolo sacrario familiare, fatto di effigi isolate o scene di gruppo»²³⁵, riferendosi a quel nucleo di opere che documentano il rapporto privilegiato consolidatosi tra l'artista e la famiglia del marchese Gian Giacomo Trivulzio. L'uomo è una figura di primissimo piano della cultura e del collezionismo d'arte ambrosiano di età napoleonica, nonché il grande committente e protettore di Gigola. I due con ogni probabilità si erano incontrati all'indomani della ricostituzione della Repubblica Cisalpina. Il legame tuttavia si consolida grazie agli intensi rapporti mecenatizi instauratisi al ritorno del pittore a Milano dopo l'esperienza parigina di inizio secolo (1802-1804). L'effigie, miniata su una lastra d'avorio di grande formato²³⁶, rappresenta i quattro figli del collezionista nati dal matrimonio con Beatrice Serbelloni e avuti nel seguente ordine: Cristina (1799-1852), Rosina (1800-1859), Elena (1802-1868) e Giorgio Teodoro (1803-1856). Le figurette stilizzate dei fratelli Trivulzio sono restituite attraverso i canoni della ritrattistica neoclassica, inserite in una scena all'aperto ambientata «in una sorta di

arcadia irreale e simbolica»²³⁷, mentre incoronano con una ghirlanda floreale il busto del padre. È appesa all'albero infine una corona di alloro, emblema di immortalità.

La somiglianza di fratelli e sorelle può essere per lo studio della ritrattistica anche un elemento discriminante per il riconoscimento o meno dell'identità di effigiati rimasti anonimi o la cui identificazione non può essere accertata neanche attraverso la documentazione archivistica sopravvissuta.

Un caso pittorico rilevante in tal senso è costituito dal delizioso ritratto che il pittore bresciano Luigi Basiletti (Brescia, 1780-1859) realizza attorno al 1812. Il quadro, oggi conservato presso i civici musei d'arte e di storia di Brescia, si caratterizza per il taglio ravvicinato e la sobrietà della gamma cromatica utilizzata dall'artista. I due giovani uomini ritratti a mezzo busto si rivolgono entrambi verso lo spettatore con un'espressione assai gentile. I loro volti sono tenuti alti dai rigidi colletti inamidati delle candide camicie *a jabot*. L'effigie è caratterizzata da un tono fortemente intimo e colloquiale. Il dipinto è conosciuto come *Doppio ritratto dei fratelli Camillo e Filippo Ugoni*, tuttavia sull'opera persistono dubbi circa l'individuazione degli effigiati come pure sull'esatta datazione²³⁸. In realtà, la tradizionale identificazione con i noti letterati e patrioti bresciani non appare confortata da molti elementi, come già chiarito da

235 MAZZOCCA 1991, n. 32.

236 L'opera misura 173x131 mm.

237 MAZZOCCA 2001, p. 134.

238 Tale condivisa datazione delle opere è sancita dal diretto confronto e analogie dell'opera con due celebri ritratti di Basiletti, cfr. FALCONI 2016, pp. 12-13.

Bernardo Falconi²³⁹. Anche il confronto con i più noti ritratti giovanili dei due bresciani eseguiti dalla sorella Lucia, allieva di Alessandro Sala, non ha permesso di chiarire la questione a favore di tale ipotesi identificatoria. Il dubbio è, inoltre, avallato anche dal titolo generico assegnato al dipinto nell'elenco di opere provenienti dalla raccolta personale di Basiletti e allegato alla documentazione ufficiale al momento della ricezione del quadro nella collezione permanente del museo lombardo avvenuta nel 1958. L'identità dei due uomini raffigurati andrebbe pertanto ricercata – alla luce della provenienza della tela – tra i nomi dei parenti o dei più cari amici del pittore, che in questo saggio potrebbe avere ritratto i suoi fratelli Giuseppe e Antonio con i quali condivide la frequentazione del milieu bresciano. Allo stato attuale della ricerca non è stato ancora possibile accertare tale ipotesi, tuttavia il ritratto di Basiletti costituisce un saggio pittorico di suggestiva intimità.

La percezione della somiglianza, come del resto l'imposizione del nome paterno, rappresenta un modo di appropriazione simbolica essenziale all'interno dei sistemi di parentela come ha ben chiarito Benedetta Borello²⁴⁰.

Nel catalogo ottocentesco di un ritrattista acclamato e richiesto come Giuseppe Tominz naturalmente la domanda di questa variante del ritratto di famiglia non può che trovare riscontro in un numero assai cospicuo di opere. Per di più, nel caso del pittore goriziano, occorre precisare che la fra-

tellanza costituisce un valore assoluto e indiscusso. Questo postulato trova immediato riscontro nel noto *Autoritratto con il fratello Francesco* [tav. 25] oggi a Gorizia²⁴¹. È un dipinto di grande formato che con ogni probabilità resta l'unica prova superstite del pensionato romano di Tominz. Un'ipotesi quest'ultima condivisa a maggioranza dai principali studiosi dell'artista, sebbene la datazione costituisca ancora un annoso e intricato problema. A tal proposito, in questa sede è sufficiente ricordare che le recenti indagini diagnostiche fatte sul quadro hanno permesso di individuare l'anno 1815 come termine post quem per la realizzazione dell'opera, poiché dalle stesse è emersa la presenza sulla tela del giallo di cromo, un pigmento allora appena introdotto nella tavolozza dei pittori italiani.

I due fratelli Tominz sono raffigurati al centro della scena stretti in un abbraccio che intende esprimere tutto l'affetto e la solidarietà che li lega. Un sentimento richiamato peraltro anche dai due cani pezzati raffigurati in primo piano. Giuseppe è seduto e regge sulle ginocchia il fratello Francesco. Invero, tutti gli elementi figurativi presenti nel dipinto concorrono a mettere in scena la profondità dei sentimenti condivisi. La statua antica con il fascio littorio è difatti identificabile con l'allegoria della Concordia e alla base della scultura effigiata trovano posto un ramarro e una chiocciola, simboli rispettivamente di protezione e di pace. Inoltre, il piccolo bronzo dorato raffigurante la Fama che direziona

239 *Ibidem*.

240 Si fa qui ancora riferimento alle ricerche della studiosa confluiti nel testo *Il posto di ciascuno. Sorelle e fratellanze (XVI-XIX)*, cfr. BORELLO 2016.

241 Sull'opera si vedano almeno: BENCO 1934, pp. 706-707; MARINI 1953, pp. 12, 15, 21-22; *Mostra di Giuseppe Tominz* 1966, p. 70; ROZMAN 1969, pp. 11-132; MAGANI 1995, pp. 133-139; BERTONI 2000, pp. 401-410; MAZZOCCA 2007.

la sua trombetta verso il giovane artista sembra presagirne i futuri successi. L'opera fino al 1896, anno in cui viene donata ai musei goriziani, è conservata presso la residenza di Francesco Tominz a Grandiscutta e sottoposta all'attenzione dello sguardo comprensivo di chi con il pittore ha condiviso i sogni e le ambizioni professionali. È infine opportuno specificare che il dipinto si discosta dalle opere successive nelle quali Tominz adotta un linguaggio meno aulico, immediatamente comprensibile e, quindi, più gradito alla facoltosa committenza borghese.

Alla fine del terzo decennio del secolo il pittore riceve nuove commissioni di analogo soggetto iconografico. Egli è ormai un ritrattista di successo e vanta a questa altezza cronologica un numero notevole di incarichi.

Il Ritratto dei bambini Buchler è un'opera eseguita dal pittore quando questi è operativo a Trieste, impegnato nell'esecuzione di numerosissimi ritratti per l'aristocrazia locale²⁴². La tela è la riprova del *modus operandi* del pittore, pronto a soddisfare tempestivamente la richiesta di repliche e di varianti di un medesimo soggetto da parte della sua clientela. L'esistenza di più versioni dello stesso ritratto, come in questo caso, sottintende altresì la pratica di ornare attraverso le stesse opere tutti gli ambienti di casa, dalle sale d'udienza ai salotti, dai corridoi di passaggio sino alle camere da letto e agli ambienti più privati.

Per i *Buchler*, Tominz aveva infatti precedentemente realizzato un ritratto dell'intera famiglia, un'opera quest'ultima che deve essere stata così tanto apprezzata da spingere gli

stessi committenti a chiedere evidentemente una nuova versione. Il triplice ritratto dei fratelli maschi – David, Carl e Eduard – ovvero i figli più grandi avuti dalla coppia, riprende di fatto le pose assunte dagli stessi nel dipinto familiare di grande formato, che sarà oggetto di approfondimento più avanti. Rispetto a quest'ultimo però cambia la resa dello sfondo sul quale si stagliano le tre figure, contraddistinto in questo caso da un cumulo di nubi che lascia appena intravedere l'azzurro del cielo.

Nel 1837 Tominz, all'età di quarantasette anni, si trova nuovamente implicato nell'esecuzione dell'ennesimo ritratto di fratelli, il *Ritratto dei bambini Greenham*²⁴³. Gli effigiati sono i giovanissimi tre figli di John Greenham e di Carolina Toppo. John (1830-1886), primogenito e omonimo del padre, occupa il centro della scena, alla sua destra trova posto Henry Alexander (1832-1859) mentre nel lato opposto è raffigurato il più piccolo dei tre eredi, George Hepburn (1835-1913). In questo caso il dipinto si caratterizza per una discreta essenzialità degli elementi compositivi così come per la semplicità delle pose in cui sono colti i tre. Soltanto la scelta dei colori degli abiti dei fanciulli (vestiti rispettivamente di rosso, di bianco, di blu) corrisponde a un velato richiamo alla nazionalità paterna. I segni della relazione di parentela si cercano, come si è detto, nella somiglianza fisica, negli umori e nei temperamenti comuni di uomini e donne che hanno lo stesso sangue. Michelangelo Grigoletti nel 1833 risolve sapientemente le incalzanti istanze di rappresentazione della somiglianza

242 L'opera è di piccolo formato (misura 72x84 cm). Cfr. CORONINI 1966, p. 150; SGUBIN 2002, pp. 52, 54.

243 CORONINI 1966, pp. 150, 175.

mosse dal mercato artistico di destinazione privata del tempo con il *Ritratto dei fratelli Fossati* [tav. 27]²⁴⁴.

Il dipinto è di poco successivo al ritratto dei coniugi Francesco e Teresa Fossati realizzato sempre in quell'anno dal pittore friulano. Nel tondo in esame sono raffigurati i figli della coppia, Virginia (nata nel 1829), Antonio (nato nel 1828) e Emilio Vittorio (nato nel 1831)²⁴⁵. L'affetto che lega i tre personaggi sembra essere risolto in primo piano dalla carezza premurosa offerta dalla giovane Fossati al fratello minore. Tuttavia, nel quadro il tratto fisiognomico più marcato ed evidente è lo sguardo, che tutti e tre gli effigiati rivolgono oltre lo spazio pittorico. La somiglianza dei Fossati, secondo la minuziosa analisi compiuta da Maurizio Marchi, si rivela finanche nella comune:

«mobilità delle tre paia di occhi; dalle pupille dilatate e lucide, dal taglio del tutto simile, sebbene ciascuno con un particolare individualità espressiva: gli occhi del piccolo sono birichini e vivaci ma tesi in uno sforzo di guardare e di capire; già femminilmente dolci gli occhi della bambina; fermi e un po' pensosi quelli del giovinetto»²⁴⁶.

La percezione della somiglianza è anche, senza alcun dubbio, un fenomeno culturale costruito e adattato alle necessi-

244 Si vedano BARBANTINI 1923, p. 12; MARCHI 1940, pp. 51-52, 81; BASSI 1960, pp. 18-19; PEROCCO 1967, p. 17, tavola XV; PILO 1971, 142, 186; PAVANELLO 2001, p. 51; GRANSINIGH 2002, p. 120; PALUMBO FOSSATI 2002, p. 68; PAVANELLO 2002, p. 33; GANZER, GRANSINIGH 2007, pp. 141-142.

245 I due fanciulli maschi in età adulta diventeranno entrambi ferventi patrioti difendendo Venezia dallo straniero austriaco tra il 1848 e il 1849.

246 MARCHI 1994, pp. 78-90.

tà e alle caratteristiche della società ottocentesca, talvolta il frutto di una decisione logica. La somiglianza reale o percepita dal gruppo anche tra fratelli e sorelle stessi è, dunque, uno dei fondamenti del legame fraterno. Un esempio assai particolare nel catalogo di Francesco Hayez è quello offerto dalla committenza Milesi.

È Hayez stesso nelle sue *Memorie* a fornire innanzitutto un singolarissimo e partecipato ritratto di Francesca Milesi, la donna alla quale si deve l'esecuzione nel 1835 del *Ritratto delle signore Carolina Grassi e Bianca Bignami* [tav. 28]:

«le mie occupazioni artistiche non mi toglievano dal frequentare alla sera le case degli amici e fra queste la casa della signorina Francesca Traversi, dove ero ricevuto con cordialità e dove si radunava una eletta schiera di persone distintissime, con le quali mi trovavo ogni domenica a pranzo. [...] I concerti si alternavano con cene improvvisate, così dette risotti, dove spirava la più schietta allegria, e la padrona di casa, che ne era l'anima, spesse volte ne serviva essa stessa la tavola, ciò rendeva più piccante il divertimento. Benché dedito agli affari, il marito offriva belle riunioni»²⁴⁷.

Francesca Milesi in Traversi (1784-1857) è la sorella maggiore della più nota Bianca, disegnatrice apprezzata e intima amica di Giuseppe Bossi, di Cristina Belgiojoso e di Alessandro Manzoni, nonché una delle due protagoniste del dipinto in esame²⁴⁸. Accanto alla donna trova posto Caro-

247 Hayez 1890, pp. 63-64.

248 Sebbene Giuseppe Rovani parli di Francesca nel suo romanzo *I cento anni*. La donna nei panni dell'avvocata Falchi è anche l'ispiratrice dell'insurrezioni contro l'ex ministro delle Finanze del Regno d'Italia Giuseppe Prina, mentre Stendhal ne aveva fatto la marchesa Roversi nella Certosa di Parma.

lina Grassi. Una è in posizione frontale, l'altra mostra un leggero tre quarti. Pur non avendo alcun legame di sangue con le sorelle Milesi, la signora Grassi condivide con le due sorelle la partecipazione agli stessi cenacoli mazziniani e la medesima esperienza culturale e patriottica. La donna sorprendentemente sembra somigliare alla Milesi, non soltanto per l'abbigliamento e l'acconciatura all'apparenza simili. Hayez riesce a cogliere nel ritratto la sensibilità e la malinconia che accomunano le donne.

Anche da un punto di vista iconografico l'opera costituisce un unicum nel percorso di ritrattista del veneziano²⁴⁹. Il pittore adotta un fondo scuro e neutro che gli consente di concentrare tutta l'attenzione sui volti che dialogano direttamente con lo spettatore senza interferenze esterne. I loro visi rivelano ogni particolarità delle fisionomie, i tratti del carattere e le differenze psicologiche delle figure. La somiglianza fisica si manifesta anche grazie a un virtuosismo pittorico messo a punto da Hayez che fonde le stoffe dei due abiti restituiti nelle infinite gamme della loro diversa consistenza e qualità tessile. Altro particolare non meno rilevante è quello della rappresentazione delle mani alle quali il pittore affida il dialogo silente delle due donne.

Risponde a tutt'altro genere e origine di committenza l'esecuzione del *Ritratto delle sorelle Rosa e Paolina Gavazzi* [tav. 29] di Giuseppe Molteni. Nel quadro di piccolo for-

249 Già a partire dall'anno della sua esecuzione l'opera ottenne un'importante fortuna critica in occasione dell'esposizione di Brera di quell'anno. Il dipinto di cui per molto tempo si pe sono perse le tracce riappare improvvisamente all'asta di Christie's a Roma nel giugno 2006.

mato, datato 1840, sono ritratte le due figlie minori di Giuseppe Antonio Gavazzi – facoltoso filandiere milanese – e di Luigia Verza. Rosalinda detta Rosa (1820-1855) e Paola detta Paolina (1823-1852), morte prematuramente e a poca distanza di tempo l'una dall'altra, sono abbigliate e acconciate nel dipinto secondo la moda morigerata in uso in età di Restaurazione prevista per le fanciulle non ancora maritate. L'iscrizione autografa apposta sul retro del dipinto chiarisce i rapporti instauratisi tra il pittore e la facoltosa famiglia lombarda, oltre che le ragioni che la realizzazione dell'opera sottintende. Molteni ossequia i suoi prestigiosi mecenati dopo essere stato ospite presso la loro residenza di Valmadrera proprio attraverso il ritratto delle due sorelle e quello del capofamiglia²⁵⁰. Il pittore, dunque, omaggia la dimensione calda e sincera percepita nell'intimità domestica di casa Gavazzi, contrapponendo al fasto delle effigi ufficiali la sobria semplicità della vita quotidiana colta personalmente dall'artista durante il soggiorno trascorso in famiglia.

Dello sterminato catalogo molteniano di ritratti sono parecchi i quadri noti commissionati all'artista sulla variante ritrattistica fratello-sorella. Un'altra importante occasione, questa volta di tono ufficiale e solenne, in cui Molteni si cimenta con un doppio ritratto di fratelli è il *Ritratto dei fratelli Emilio e Antonio Alberico Barbiano Belgiojoso* (1830-1835 circa). Del dipinto attualmente è noto soltanto il disegno d'*après* a matita su carta realizzato tra il secondo

250 Ci si riferisce più esattamente al *Ritratto di Antonio Gavazzi* realizzato nello stesso anno di formato maggiore. Di tratta di un olio su tela di 114x94 cm. Il dipinto è esposto a Brera.

e il terzo decennio dell'Ottocento²⁵¹. L'unione fraterna di Emilio e Antonio Alberico è rafforzata dalla grande passione per la musica che viene ampiamente manifestata dai due uomini in concerti privati organizzati nelle case dell'alta borghesia milanese.

Ancora nella seconda metà del secolo i pennelli dei pittori continuano a rappresentare fratelli e sorelle come identici. Ciò trova riscontro agilmente anche nella ritrattistica di fine Ottocento.

All'interno dell'imponente corpus di ritratti malatestiano trova posto il *Doppio ritratto di Lotario Alfonso e Lorenzo Rangoni Machiavelli bambini*²⁵². Un dipinto di grande formato, un olio su tela di 134x167 cm, in cui sono raffigurati Lotario Alfonso (1841-1907) con il cane e Lorenzo, figli di Giuseppe Rangoni (1784-1867), podestà di Modena e camerlengo di corte del duca Francesco V Ferdinando Geminiano d'Asburgo Este (in carica dal 1846 al 1861) e della milanese Isabella Carcano, 'maggiordoma' maggiore della duchessa Adelgonda di Baviera (1823-1914)²⁵³. La scena è un en plein air probabilmente ambientato nella villa Rangoni (poi Martuzzi) di Campiglio di Vignola da cui si godeva della vista della valle del Panaro e delle colline di Monteviglio, ritagli paesistici inseriti dal pittore emiliano a

251 Si deve a Ferdinando Mazzocca l'individuazione dello stesso in occasione della mostra monografica del 2000, dopo che per molto tempo se ne erano perse le tracce. I due Belgiojoso sono raffigurati a mezza figura, cfr. *Giuseppe Molteni (1800-1867)* 2000, pp. 214-215.

252 POPPI 1998, pp. 150-151.

253 Luigi Rangoni (morto nel 1844), dal 1814 ministro della pubblica economia, consigliere di stato e presidente della accademia emiliana di scienze, lettere e arti è lo zio più noto dei due fanciulli.

destra della scena. È una commissione sicuramente prestigiosa per Adeodato Malatesta (Modena, 1806-1891) considerata l'importanza della famiglia, si veda ad esempio il ricorso a un registro stilistico attinto dalla ritrattistica aristocratica. Nondimeno, nell'opera il pittore si rivela attento anche ai modi stilistici biedermeier con cui riveste di dolcezza e intimità le immagini di corte come quella qui indagata. Emerge una ricerca di eleganza e compostezza che trova una convincente corrispondenza con la maniera del ritrattista nordico Franz Xaver Winterhalter (Menzenschwand, 1805-Francoforte sul Meno, 1873), che con la sua cifra stilistica ha caratterizzato gli esiti del genere nelle principali corti europee. L'attenzione del pittore è stata rivolta alla resa della temperatura emotiva con cui sono descritti i personaggi, al rapporto tra figure e sfondo paesaggistico e alla tecnica esecutiva improntata su un disegno preciso e una tavolozza di colori brillanti, quasi smaltati. È difficile inserire il ritratto nel catalogo di un artista che sarà autore anche di opere come *Ritratto della famiglia Guastalla* o del *Ritratto di Massimiliano Malatesta* (1860)²⁵⁴. Il ritratto dei fratelli Rangoni è dunque l'esito dell'eclettismo di Malatesta, capace di applicare secondo le diverse esigenze registri stilistici e modalità esecutive distanti tra loro.

Essere fratelli significa anche, come detto, sentirsi parte di uno stesso gruppo familiare che si indentifica e si riconosce nell'occupazione dei medesimi spazi e nell'utilizzo degli stessi oggetti. Fratelli e sorelle sin da bambini condividono la stessa casa che diventa per ognuno simbolo di un forte

254 Si veda POPPI 1998, pp. 183-184.

sentimento di appartenenza oltre che di memoria comune. Ancora alla metà dell'Ottocento è prassi per fratelli e sorelle abitare la stessa dimora e utilizzare le medesime risorse finanziarie almeno sino a un certo punto delle loro esistenze. Essi possono spartirsi la casa e gli oggetti domestici per lunghissimi anni anche dopo che il primogenito ottiene la titolarità dell'intero patrimonio familiare. I fratelli possono anche decidere di collaborare per incrementare o arricchire i beni di famiglia. Le case possono essere dunque sia l'origine di conflitti fratricidi che sodalizio di proficue collaborazioni, nonché fondamenta per la costruzione di relazioni durevoli. Nei casi di un'esistenza condivisa e consumata all'interno delle stesse mura domestiche, fa da contrappunto necessariamente la separazione forzata dei fratelli, percepito come uno dei momenti di maggiore drammaticità delle loro vite. Quando si cresce molto spesso si è costretti a separarsi intraprendendo strade diverse per ragioni di ordine differente.

Il *Ritratto dei fratelli Busca* che Francesco Podesti esegue nel 1825 porta sulla tela proprio il tormento che si genera al momento della separazione forzata tra consanguinei²⁵⁵. L'opera viene commissionata al pittore nel momento in cui è lanciato nel microcosmo artistico capitolino grazie al dipinto *Eteocle e Polinice* (1824)²⁵⁶. La tela presa in esame per Podesti costituirà un'occasione pittorica davvero importan-

te nel suo percorso di ritrattista di rango grazie alle istanze lombarde che recano i forestieri rappresentati. Gli effigiati sono infatti due giovani aristocratici milanesi. Carlo Ignazio Busca, all'epoca trentaquattrenne, è raffigurato stante, mentre il cadetto – Antonio Marco di quattro anni più piccolo – è colto mentre con un gesto deciso della mano invita il fratello a riprendere insieme il cammino accingendosi a partire. Il dipinto sembra presagire gli avvenimenti che il destino avrebbe effettivamente riservato ai due fratelli. Antonio che invita il suo interlocutore ad avviarsi rientrerà a Milano, mentre Carlo Ignazio trascorrerà il resto della sua esistenza a Roma, città in cui è ambientata la scena. Della raffigurazione dei due fratelli colpisce il contrasto tra il romantico e malinconico *taedium vitae* del fratello maggiore seduto con un braccio appoggiato al rudere che si contrappone alla posa del più giovane pronto a partire. Anche nella resa pittorica delle espressioni e di alcuni dettagli figurativi ciò si fa maggiormente evidente. Si vedano, ad esempio, la pettinatura scomposta da un colpo di vento del fratello maggiore che contrasta con i panni e gli accessori contemporanei e alla moda (il frustino e gli speroni) indossati dal più piccolo dei due, che esibisce fieramente sul petto una decorazione riconducibile all'ordine di Malta. Persino la raffigurazione del piccolo cirneco, un'evidente citazione dall'*Endimione dormiente* (1819-1822) di Antonio Canova, sembra attendere il risveglio dalla malinconia romana del padrone Carlo Ignazio. Il cane guarda fisso mentre questi è disteso sul pavimento marmoreo di un androne monumentale. La scena si svolge infatti entro una quinta architettonica scandita da fornici che si aprono a destra ed è animata

255 Sull'opera si vedano almeno: MELLINI 1982, pp. 112-119; PODESTI 1982, p. 211; BAROLO 1983, p. 131, MELLINI 1991, pp. 165, 169, 179; ZAMPETTI 1991, p. 364.

256 Tuttavia egli è ancora assiduo frequentatore dell'atelier di Vincenzo Camuccini e senz'altro dello studio di Jean Baptiste Wicar.

dall'autorappresentazione in figura terzina del pittore. Podesti si raffigura con una cartelletta di disegni sotto il braccio e rivolge il suo sguardo verso lo spettatore mentre sale frettolosamente le scale²⁵⁷. Sebbene l'artista nella costruzione pittorica dell'architettura non sia stato troppo fedele al vero, si deve a Maria Teresa Barolo il riconoscimento nel cortile di palazzo Caetani (già Mattei) che a fine Settecento era di proprietà dello zio materno dei due effigiati, Fabrizio Serbelloni. Contrariamente al caso dei milanesi Busca, la fraternità non è un valore indiscutibilmente associato a condivisione e uguaglianza. Anzi, all'interno delle famiglie, soprattutto dove vige il sistema di primogenitura, l'unità di fratelli è molto spesso sinonimo di rivalità e di lotte acerrime, nonostante la tendenza per tutto il secolo sia quella di cercare di evitare di litigare in nome di un ideale di armonia e di concordia, soprattutto per non dovere giungere allo smembramento dell'eredità familiare.

I trattati giuridici e le decisioni rotali servono a dare contenuto al legame fraterno. Queste fonti trasmettono assai bene la dimensione normativa e doverosa, definendo i limiti entro cui la relazione poteva esplicarsi e gli elementi ritenuti importanti per provarne l'esistenza²⁵⁸.

257 L'autoritratto ricalca quel giovane biondo che sale le scale ne *La scuola di Atene* e fissa lo spettatore.

258 Il *Codice Napoleone* di inizio secolo impone un'equa divisione tra tutti i fratelli, dopo che dal Cinquecento fino a questa data il sistema di trasmissione del patrimonio familiare si basava sulla primogenitura e sulla concentrazione della ricchezza familiare nelle mani di uno solo dei figli. Tuttavia, anche dopo l'entrata in vigore dei codici ottocenteschi, le famiglie in tempi e modi vari e diversi conserveranno il sistema della primogenitura aggirando i codici e tenacemente conservando l'istituzione.

Non di meno, i ritratti familiari che ritraggono fratelli e sorelle possono rivestire un ruolo importante nella ricostruzione di segmenti di storie parentali specifici, specie quelli interrotti bruscamente per cause di successione ereditarie²⁵⁹.

259 Filippo Bigioli nel 1832 raffigura le sue due sorelle Ester e Lucia a mezza figura e di tre quarti in una tela di piccole dimensioni che coglie le due donne in un periodo ancora sereno della loro vita insieme e che, dunque, precede la definitiva interruzione dei rapporti che coinvolge più da vicino anche il fratello artista. L'opera fa parte della serie di ritratti realizzati da Bigioli prima di trasferirsi definitivamente a Roma. Il pittore porta con sé il quadro per poi abbandonarlo, a seguito della lite familiare, alla polvere degli ambienti meno frequentati del suo atelier capitolino. Lo scontro si consuma quando il padre dell'artista marchigiano che vive con la figlia Ester decide di fare testamento scegliendo di lasciare alla donna le sue proprietà. Ciò fa scoppiare la lite tra il giovane Filippo e la sorella. Spetterà finanche al conte Servanzi Collio, committente del pittore e amico di famiglia, intervenire invano per tentare di ristabilire la pace tra fratelli. In una lettera del gennaio 1855 il conte racconta quanto segue: «Il povero sig. Venanzio avrebbe voluto fare erede generale proprietaria la figlia Ester, e legittimare i figli per due ragioni, come Egli diceva; la prima era gratificare chi l'ha sempre assistito, e servito; la seconda perché i figli hanno in mano una professione, e non hanno bisogno. [...] Non curi di sapere altro, si unisca meco a benedire la memoria di questo povero vecchio». Le notizie sui rapporti tra i fratelli sono fornite dalle lettere che il pittore è solito scambiare con il padre e il conte Severino Servanzi Collio. BCSS, Fondo Bigioli, Lettera di S. Servanzi-Collio Af. Bigioli, 7 gennaio 1855, già pubblicato in Piantagalli 1998, p. 254. Bigioli è il primogenito, nato dal matrimonio tra Venanzio e Caterina Grammacchini. Successivamente nascono nell'ordine Ester (1800-1878) e Lucia (1805-1847). Il più giovane è, infine, il fratello Ermanno (1810-1882), vissuto anch'egli a Roma dove svolge la professione di medico. Il pittore da giovanissimo aveva avuto dal padre i primi rudimenti dell'arte del disegno ed è un artista molto apprezzato all'epoca dei fatti. Le condizioni economiche della donna invece sono assai precarie. Ester è nubile e nonostante il padre le avesse assegnato una dote di trecento scudi per il suo mantenimento e la nomina di usufruttuaria dei suoi beni, le sue ristrettezze economiche non terminano. A distanza di sedici anni dalla morte del padre cercherà persino

Corrisponde, al contrario, a una storia familiare alimentata da un fortissimo legame sentimentale quella connessa al *Ritratto delle sorelle: Felicetta e Luisa* eseguito dal fratello Filippo Palizzi (Vasto, Chieti, 1818-Napoli, 1899) e oggi conservato a Vasto. La famiglia Palizzi, di estrazione borghese, è formata dal padre Antonio, dalla madre Doralice Del Greco e da nove figli (sei maschi e tre femmine), di cui quattro, Giuseppe, Filippo, Nicola, Francesco Paolo sono noti pittori. Filippina, Michele e Felicia Luisa sono invece pittori dilettanti, mentre l'ultimo figlio, Camillo, sin da piccolo mostra interessi per la meccanica²⁶⁰.

di vendere la sua ambita dote al conte stesso. Anche il destino beffardo sembra accanirsi sulla vicenda ereditaria dei Bigioli: i due fratelli Ester e Filippo fatalmente muoiono a distanza di venti giorni l'una dall'altro nel 1878, mettendo fine alle speranze del pittore di mettere mano a ciò che restava del patrimonio di famiglia. Così l'eredità passerà al fratello Ermanno con non pochi problemi. Nell'atto di successione si legge «ciò che resta della stessa eredità è passiva» per colpa dei debiti contratti dalla donna durante la malattia che la condusse alla morte». L'opera qui analizzata fa parte del gruppo di ritratti provenienti dallo studio del pittore, come del resto il ritratto paterno del 1832. I dipinti del pittore attualmente esposti alla Galleria nazionale di San Severino Marche fanno aperte dell'eredità di Ermanno Bigioli. Con il testamento olografo del 1 gennaio 1882 egli stabilisce infatti che i suoi beni mobili e immobili siano consegnati al comune marchigiano che avrebbe dovuto provvedere ad alienarli e convertirli in credito fruttifero da impiegare continuamente nel tempo a sostegno di giovani sanseverini desiderosi di compiere studi a Roma di medicina, di legge o di belle arti, cfr. MARCHE 1998, pp. 125 e sgg.

260 Anche se nelle ambizioni del padre c'era la prospettiva di impiegare i figli maschi nelle professioni civili soprattutto di tipo forense Da Francis Napier ([1853], 1956, p. 90) sappiamo che i fratelli Palizzi furono allevati in un ambiente ricco di stimoli culturali e che erano denominati «le nove muse»; tutti loro fin da bambini manipolavano la creta per modellare pastori da presepe o decoravano stendardi per le

Dallo spoglio della documentazione autografa di Filippo Palizzi è evidente l'obbligo di protezione che egli avverte verso la propria famiglia per tutta la vita²⁶¹. Un aspetto quest'ultimo che si fa maggiormente manifesto nello scambio epistolare con i fratelli pittori. Giuseppe Palizzi che si trasferisce definitivamente a Parigi non perde occasione di sottolineare tale aspetto del fratello cadetto. In una lettera del dicembre 1846, ad esempio, afferma quanto segue:

«[...] Caro Filippo la tua sola generosità arriva in mezzo a tanto rammarico come una stella della pace tu aiuti i nostri Genitori, tu li sostieni, che sii benedetto»²⁶².

Dalle bozze del diario, scritto in varie stesure da Filippo e mai completato, traspare la coscienza che egli aveva di sé e del suo ruolo, ma anche dell'immenso orgoglio e rispetto per la personalità e per l'opera dei fratelli. L'interesse verso l'arte diviene pertanto catalizzatore e amplificatore del legame fraterno rendendolo ancora più saldo. Filippo racconta tutto dei suoi fratelli, nonché delle opere create da ciascuno di essi, dei rapporti con gli amici. L'atelier di Filippo Palizzi, com'è noto, è spesso luogo di incontro e di

processioni religiose o ancora, nel caso delle sorelle, dipingevano fiori. Lo stesso Filippo ha parlato della sua casa come di una vera e propria «officina». Il primo a contravvenire ai voleri paterni fu Giuseppe, che abbandonò gli studi di avvocato per iscriversi a Napoli nel 1835 al Real Istituto di belle arti.

261 Sono duemila ottocento settantatré le carte conservate attualmente presso Vasto la sua città di origine, una raccolta composta da lettere, appunti, relazioni, documenti, onorificenze. Cfr. *Filippo, Giuseppe, Nicola, Francesco Paolo Palizzi del Vasto* 1999.

262 Cfr. *Filippo, Giuseppe, Nicola, Francesco Paolo Palizzi del Vasto* 1999, p. 13.

confronto. La decisione di intraprendere una nuova opera è motivo di dialogo, principalmente con i fratelli ma anche presupposto di confronto con amici artisti con i quali scambia acqueforti, fotografie e bozzetti. Attraverso l'inchiostro e le numerose pagine delle lettere di famiglia si delinea una vita familiare strettamente connessa alle vicende artistiche. Il sesto decennio del secolo si configura pieno di impegni per Filippo. La serie di ritratti oggi a Vasto e ascrivibili proprio a questo periodo rivela lo sviluppo di una tecnica nuova più vibrante ed essenziale basata su rapporti chiaroscurali tendenti alla perdita progressiva dei contorni delle ombre. Caratteri stilistici quest'ultimi che si ritrovano in questo frammento superstite preso in esame in cui sono dipinti i due volti ovali delle sorelle Palizzi²⁶³.

I ritratti di fratelli e sorelle che si aggiungono a quelli dei coniugi e delle madri effigiati con i propri figli sono oggetti che costruiscono più efficacemente di altri il discorso sulla comunione di sangue, di stirpe e di intenti.

Le tre varianti della ritrattistica familiare ottocentesca presi sinora in esame non sono soltanto «forme legittime di memoria culturale». Questi ritratti servono in una certa misura a tessere le reti sociali verticali e orizzontali nelle quali il gruppo domestico è inserito.

Questi dipinti hanno la possibilità di raccontare la continuità della discendenza proprio perché esaltano le somiglianze familiari. Le stesse varianti ritrattistiche indagate sono oggetti che mettono in comunicazione sangue, affetti, memoria e magnanimità del casato. Il ritratto di famiglia non

è solo invenzione e rappresentazione di un ideale avulso dalla realtà, ma è contemporaneamente maschera e riproduzione di sembianze individuali, elementi sapientemente dosati dagli artisti. Il ritratto non è naturalmente soltanto conoscenza dell'aspetto fisico dell'effigiato e non assolve a una funzione identificativa. Esso descrive la vita interiore dei raffigurati, il loro destino e il segmento di una particolare storia familiare.

²⁶³ L'opera si presenta in cattivo stato di conservazione.

1.4. Con il fazzoletto rosso

Nel 1848 in un articolo comparso sulle pagine del solito «Corriere delle dame» l'anonimo autore elenca con minuzia di particolari i dettami che in fatto di abbigliamento le famiglie patriottiche del tempo avrebbero dovuto seguire. Tra questi uno dei principali precetti che il cronista prescrive ai componenti di uno stesso nucleo familiare è quello di indossare un indumento oppure un accessorio di colore rosso durante le visite ai consanguinei e più preferibilmente nelle occasioni e nei luoghi di socializzazione e di condivisione cittadini²⁶⁴. Per di più, non è di certo un caso che, appena un anno dopo, Giuseppe Mazzini ricorrendo all'ormai celebre affermazione:

«Il rosso che scintilla sul nostro petto è simbolo di sacrificio, non di minaccia. [...] Noi ci amiamo tutti nell'Italia, e seguiranno ad amarci»²⁶⁵,

tenti di tranquillizzare l'opinione pubblica straniera preoccupata dal frequente utilizzo del colore rosso nelle manifestazioni repubblicane.

Nei testi presi in esame appaiono evidenti almeno due degli

²⁶⁴ Cfr. S.A. 1848, p. 32. Si fa riferimento all'articolo preso in esame anche ne saggi *Il Tricolore nei rituali patriottici del Risorgimento* di Sergio Raimondo e in quello di Maria Emanuela Bruni dal titolo *La bandiera delle donne. Dalle coccarde tricolore ai fazzoletti bianchi*, cfr. RAIMONDO 2011; BRUNI 2011.

²⁶⁵ Questo prezioso documento mazziniano è stato studiato a fondo dallo storico Giuseppe Monsagrati che ringrazio per i preziosi consigli bibliografici fornitimi e la disponibilità dimostratami. Sull'argomento si vedano: MAZZINI [1841] 1915; MONSAGRATI 2011; ID. 2012.

aspetti più significativi che contraddistinguono la società italiana sviluppatasi entro la cornice non neutra dei singoli stati nazionali alla metà del XIX secolo. Da un lato l'adozione del rosso nelle manifestazioni politiche e culturali dell'epoca, specie quelle di matrice repubblicana e, dall'altro, il coinvolgimento diretto delle famiglie nel complesso articolarsi del *nation-building* italiano. Sono immagini e simboli dell'ideologia risorgimentale, considerati a questa altezza cronologica fonti di identità e di rappresentazione collettiva.

È possibile, senza troppi indugi, rintracciare un'immediata e pronta traduzione di tali elementi anche negli esiti della ritrattistica italiana ottocentesca fin qui indagata. Si tratta di una ulteriore versione della tipologia del ritratto familiare veramente emozionale e carica di idealità che deve necessariamente essere inclusa in quel processo di riacquisizione e di messa a fuoco di modelli e di eroi della storia che anima il Risorgimento.

Alcuni di questi ritratti, come verrà di seguito dimostrato, offrono una declinazione dell'idea di patria maturata nello spazio comunitario e condiviso degli ambienti domestici e forniscono qualche riprova aggiuntiva circa la narrazione storica e culturale che spesso accompagna la legittimazione del tricolore come simbolo dell'Unità nazionale.

Serve anzitutto precisare che il rosso a cui si fa riferimento nei testi sopracitati è evidentemente anche una delle componenti del tricolore italiano che a sua volta si delinea, proprio a partire dal triennio 1847-1849 e per l'intero corso del

Risorgimento, come simbolo patriottico e nazionale²⁶⁶. La bandiera italiana diventa presto, com'è noto, non soltanto un emblema di tortura, di condanne, di esilio e di abbandono della propria famiglia per i patrioti, ma essa è anche un contrassegno di coesione emotiva e sentimentale, che si fa manifesta non casualmente nell'abbigliamento. Ciò almeno inizialmente avviene in clandestinità mediante l'uso di giarrettiere indossate sotto le lunghe gonne delle donne e delle trine che si lasciano stentatamente intravedere sotto i polsini dei corpetti. Appena qualche tempo dopo, il fenomeno è, al contrario, prontamente esibito attraverso il ricorso a sciarpe e coccarde tricolori portate nei momenti di euforia della lotta risorgimentale, raggiungendo anche dopo il 1861 con la Camicia Garibaldi in cachemire rosso e le note collanine di perle di vetro, le lacrime di Venezia, un indiscusso successo commerciale anche oltralpe²⁶⁷.

All'affermazione del nuovo significato di tricolore, nato

266 Esiste a riguardo una bibliografia molto ampia. Sull'argomento si vedano almeno: MAZZINI 1890; CARATULO 1934; NIRONI 1970; MONTANARI 1996; *Il tricolore nella pittura italiana* 2003; *Milano dalla Restaurazione alle Cinque giornate* 1998; CRESTI 2005; ERRIQUEZ 2011, *La bandiera proibita* 2011; *Le strade della bandiera* 2011.

267 Un altro importante cambiamento in termini di moda patriottica è il consecutivo rinnovamento dei colori della moda che si registra tra la fine del quarto e il quinto decennio dell'Ottocento. Sebbene la scoperta dei coloranti chimici avvenga proprio a questa altezza cronologica, la predilezione della tonalità 'magenta' decisamente carica e di quella più rosata denominata 'solferino', non può che costituire un'evidente allusione al nome dei luoghi delle memorabili battaglie, confermando ulteriormente la clamorosa portata di tale fenomeno. Contemporaneamente si inizia a ricamare sui fazzoletti episodi tratti dalle guerre d'indipendenza e si dipingono ventagli con scene patriottiche e commemorative, cfr. CECCUTI 2011.

come insegna militare di ascendenza repubblicana francese, concorrono naturalmente molteplici e incisivi fattori: i rituali civili, le feste politiche, la letteratura, la poesia, la musica e gli inni. Sono pertanto differenti le modalità e i linguaggi mediante i quali si palesa tale fenomeno. Imprescindibile è in tal senso il contributo delle arti figurative. Francesco Hayez è, senza dubbio, il rinnovatore della pittura nazionale caricata adesso di un forte messaggio patriottico e ideale grazie alla realizzazione dei suoi più grandi capolavori eseguiti a partire dagli anni Venti e Trenta del secolo: dal *Pietro Rossi* all'*Urbano II*, dai *Vespri Siciliani* a *Pietro l'eremita*, sino a *Gli abitanti di Parga* del quarto decennio del secolo²⁶⁸.

Nel dibattito sulla nazione del Risorgimento, è ormai ampiamente familiare, ad esempio, l'iconografia dei Vespri siciliani presente in quasi tutto l'Ottocento pittorico italiano grazie a quell'indicativa trama formatasi tra le arti figurative e la storiografia, il romanzo, il melodramma²⁶⁹. Naturalmente le declinazioni pittoriche di riferimento non prendono soltanto la strada della pittura di storia, ma si radicano nella pittura di genere alludente alla contemporaneità. Ciò è testimoniato, ad esempio, dalla donna che cuce il tricolore il 26 aprile 1859. Lo dimostrano le fanciulle che si affacciano a salutare l'indipendenza ritratte accanto alla bandiera e, ancora, se ne avverte il riflesso nel sommessimo operare

268 «Nessuno fin qui, tra i pittori, ha sentito come lui la dignità della creatura umana [...] quale si rileva agli uomini di fede e di amore, originale, primitiva. MAZZINI [184] già pubblicato in VILLARI 2005, p. 123.

269 Sulla fortuna di tale soggetto iconografico si rimanda almeno ai seguenti testi: AMARI 1851; TRAMONTANA 1989; di MAJO 1990, pp. 10-19; PORCIANI 1987; ID. 2002.

delle famosissime giovinette intente a cucire camicie rosse di Odoardo Borrani (Pisa, 1833-Firenze, 1905)²⁷⁰. Questo appare tanto più vero anche nelle variazioni sul tema del volontario in partenza o rientrato dal fronte, oppure assente o ancora atteso, riproposto sia in quadri davvero molto noti e di ottima fattura, che in altri in cui tale soggetto iconografico è tradotto mediante esiti visivamente poco ambiziosi e sgrammaticati²⁷¹.

Contestualmente, tanto i ritratti di famiglia di patrioti italiani, quanto quelli in cui gli effigiati durante la propria personale saga familiare hanno preso parte all'avanzata dell'ideologia risorgimentale assumendo posizioni più moderate rispetto alla diretta e più violenta partecipazione alle battaglie indipendentiste, costituiscono un segnale di alterità che appare interessante raccogliere e interpretare.

Il continuo espandersi del tricolore quale credo della nuova auspicata Italia unita trova traccia finanche all'interno del repertorio molteniano di ritratti ambientati. Sorprendentemente nel corso di un anno cruciale, il 1848, Giuseppe Molteni viene chiamato alla realizzazione del singolarissimo *Ritratto della marchesina Anna Pallavicino Trivulzio* [tav. 30]²⁷². Si tratta, più esattamente, del terzo dipinto eseguito in ordine di tempo dal pittore, allora quarantottenne, per completare la serie familiare costituita dai ritratti commissionatigli dal marchese Giorgio Guido Pallavicino Trivul-

zio (Milano, 1796-1878)²⁷³. Una serie iniziata appena l'anno precedente con l'esecuzione dei ritratti-pendant dei due coniugi. Le tre tele sono del resto identiche per dimensioni, per il formato ovale e per la stessa foggia delle cornici. Il committente è senza dubbio uno dei maggiori e noti protagonisti della Milano risorgimentale, nonché viaggiatore colto, amatore e collezionista di opere d'arte²⁷⁴. Tra il 1820 e il 1821 egli si era fatto ritrarre da Hayez²⁷⁵, il quale era riuscito giusto in tempo a terminare l'opera prima del coinvolgimento diretto dell'aristocratico nei fatti politici di quegli anni. Partecipazione che gli era costata vent'anni di carcere duro e di esilio scontati tra Milano, Gradisca e Praga. Egli si rivolge invece a Molteni quando, appena rientrato nella città lombarda, aveva fatto ricostruire la villa di famiglia di San Fiorano nelle campagne piacentine, casa che, a partire dal 1842, aveva iniziato a far decorare attraverso tipologie e tematiche stilisticamente assai diversificate; ne sono testimonianza le *Memorie* redatte dalla consorte e dalla figlia del marchese nel 1895: «attraversando quelle vaste sale tu vedi, lo stile rinascimentale, il rococò, il gotico e il raffaellesco; vedi il pavimento in mosaico di peregrino lavoro, e arredi corrispondenti allo stile di ciascuna sala»²⁷⁶.

Anche la moglie dell'aristocratico meneghino, Anna Koppmann (Praga, 1819-Milano, 1895), che il marchese aveva

270 Sull'opera del pittore toscano si vedano: GIUMELLI 2012, pp. 189-213; VILLARI 2012; DINI 1981.

271 Sull'argomento si rimanda alla bibliografia aggiornata del volume FERRIGNO 2016.

272 Sull'opera si rimanda alla seguente bibliografia specifica: AGNELLI, NOVASCONI 1957, pp. 40, 53; MAZZOCCA 2000, pp. 163, 213.

273 Sulla vicenda biografica dell'uomo si vedano: *Memorie di Giorgio Guido Trivulzio Pallavicino* 1895; BELGIOJOSO 1978.

274 È utile ricordare che il marchese nel 1820 aveva acquistato *Pietro Rossi prigioniero degli Scaligeri* di Hayez (1818-1820), cfr. MAZZOCCA 1983, pp. 76-77.

275 MAZZOCCA 1983, p. 81.

276 Cfr. *Memorie di Giorgio Guido Trivulzio Pallavicino* 1895, p. 198.

sposato nel 1838 a Praga durante l'allontanamento forzato da Milano, condivide gli ideali patriottici del proprio coniuge come dimostrano la corrispondenza che la donna intrattiene negli anni con Garibaldi e la dedizione con cui curerà l'edizione dei due citati volumi di memorie familiari²⁷⁷.

Nei due rispettivi ritratti, Molteni raffigura i coniugi attraverso le ormai consolidate formule del ritratto ambientato che contraddistinguono la sua maniera, oltre che attraverso la sua ossessiva ricerca nella definizione dei particolari. Marito e moglie sono rappresentati entrambi di tre quarti mentre rivolgono lo sguardo direttamente verso lo spettatore. L'uomo nel dipinto indossa un abito nero e la spilla dorata che ferma la preziosa e morbida sciarpa che porta al collo costituisce l'unico elemento che interrompe l'oscurità della sua silhouette. Il marchese è raffigurato in un interno appoggiato ad un tavolo mentre tiene in una mano un libro di piccolo formato²⁷⁸. La consorte è ritratta invece in un esterno, molto probabilmente su una delle terrazze della dimora di famiglia affacciata sulle colline piacentine che si scorgono in lontananza. La donna è raffigurata stante mentre poggia un braccio sulla spalliera di una poltrona ben imbottita e veste un leggero abito rosa cipria, tonalità tra l'altro richiamata dal colore del fiore che ha tra i capelli²⁷⁹. La piccola erede Pallavicino Trivulzio (1840-1922), futura marchesa Luserna d'Aragona, è invece rappresentata con

277 MAZZOCCA 2000, p. 207.

278 Sul ritratto del marchese Pallavicino Trivulzio si vedano: AGNELLI, NOVASCONI 1957, p. 62; MAZZOCCA 2000, in particolare le pp. 138, 206-207.

279 Sul ritratto della donna cfr. AGNELLI, NOVASCONI 1957, p. 57; MAZZOCCA 2000, pp. 139, 207.

un raffinato abito di raso bianco, coperto da una giacchetta nera corta stretta in vita simile alle uniformi militari degli ufficiali lombardi del tempo. Completano l'abbigliamento la fascia tricolore e un fucile sul quale la fanciulla poggia l'avambraccio destro. Nonostante la tenera età, l'effigiata sembra quasi compiaciuta del costume indossato e sicura del proprio ascendente.

Sebbene le già citate *Memorie* e la documentazione archivistica esistente sull'opera d'arte non siano sufficienti per conoscere le effettive intenzioni e le richieste dettagliatamente avanzate dal committente, con ogni probabilità la peculiare soluzione iconografica del ritratto si spiega con l'impegno politico che caratterizza l'intera famiglia, specie se si considerano le coeve scelte paterne. Il marchese ricopre nuovamente un ruolo decisivo durante le Cinque giornate, che lo vedranno costretto per la seconda volta all'esilio prima a Parigi e poi a Torino²⁸⁰. Tornando al dipinto, Fernando Mazzocca colloca l'esecuzione del quadro tra i mesi di marzo e di agosto del 1848, poiché al ritorno degli Austriaci la piccola Pallavicino Trivulzio è protagonista di una rocambolesca fuga da Varese verso la vicina Svizzera, ospitale rifugio per gli esuli²⁸¹.

Tanto premesso, l'attenzione del collezionista ai mutamenti stilistici della ritrattistica contemporanea può spiegare il successo accordato a Molteni, il quale, sia per i rapporti

280 Nella città sabauda fonda la Società nazionale dell'Italiana nel 1856. Dopo l'unità d'Italia diventerà prefetto di Palermo nel 1862. Bene presto si dimette per in solidarietà a Garibaldi per i fatti aspromontani, cfr. MAZZOCCA 2000, pp. 206-207.

281 Cfr. MAZZOCCA 2000, p. 213.

con i committenti stranieri che per i continui viaggi all'estero come mercante d'arte, risulta ancora, in questo preciso momento storico, l'artista più aggiornato sui modelli internazionali. Il tono del ritratto, inoltre, ben si accorda con la collocazione a cui la tela sin da principio è destinata, ossia la sala della villa di famiglia sul cui soffitto, decorato a fresco, si stagliava il tricolore italiano e gli emblemi della Francia e della Svizzera²⁸², ovvero delle due nazioni che gli intellettuali rivoluzionari milanesi considerano democratiche e amiche. È però necessario insistere ancora su un altro elemento che caratterizza il dipinto. Nella fattispecie esso si contraddistingue per il consueto «lusso degli accessorji» molteniano, nonché per l'«imitazione dei pannj, dei velluti, dei rasi, degli ori, dei talchi», grazie ai quali «il bel mondo patrizio» viene lusingato e portato in scena ormai da decenni da Molteni. L'opera, infatti, consente altresì di svolgere alcune considerazioni circa l'evoluzione della vicenda artistica del pittore. Il ritratto della giovinetta Pallavicino Trivulzio testimonia la fortuna che la tipologia del ritratto familiare ambientato continua ad avere. Malgrado l'indiscusso talento e le notevoli abilità, già da qualche tempo la tecnica ritrattistica di Molteni aveva iniziato a mostrare i suoi limiti espressivi. Per il pittore aveva difatti rappresentato un significativo e duro colpo l'episodio, a suo modo emblematico, della lettera che uno dei suoi più illustri effigiati, Alessandro Manzoni, gli aveva fatto recapitare nel 1835 in relazione all'altrettanto celebre ritratto eseguito da Molteni con la partecipazione di Massimo d'Azeglio

(Torino, 1798-1866), quest'ultimo genere dello scrittore milanese. Nella missiva, oltre a mostrarsi dichiaratamente turbato dall'uso propagandistico e dunque strumentale della sua immagine – considerando l'intenzione espressa dai due pittori di esporre la tela a Brera in quello stesso anno – Manzoni sembra non condividere del tutto l'esito figurativo ultimo dell'opera²⁸³. A ciò si aggiunge lo scacco subito nei presupposti sociali e culturali degli eventi spartiacque delle Cinque giornate che, con le loro fiammate civili e la rigenerata tensione etica, hanno offuscato le celebrazioni mondane della Milano borghese degli anni Venti dell'Ottocento. Un altro aspetto non trascurabile e sul quale vale la pena insistere è, come già precedentemente rilevato, il ruolo svolto dalla famiglia nella costruzione della poetica risorgimentale. In Italia l'intreccio del discorso pubblico sulla famiglia con quello della nazione prende forma negli anni di svolta delle repubbliche giacobine diventando più chiaro nel torinese dei primi moti dell'età di Restaurazione. Del resto, è ormai storiograficamente dimostrato il posto di rilievo assegnato alla famiglia nel discorso patriottico italiano sin dalla prima metà dell'Ottocento grazie al campo di indagine delineato dagli studi avviati dagli autorevoli storici

283 Si deve a Fernando Mazzocca il ritrovamento della lettera, datata 6 settembre 1835, che ben sintetizza la complessa vicenda nata tra il pittore e lo scrittore lombardo. Manzoni è raffigurato con un romanzo sottobraccio, con aria eccessivamente ispirata, volutamente eroica e con lo sguardo corruciato, sullo sfondo una riconoscibile veduta di Como dipinta da d'Azeglio. Manzoni da sempre tenacemente contrario a essere effigiato accettava di posare in virtù dei rapporti familiari che lo legano allo scrittore e pittore dilettante che aveva sposato la sua adorata Giulietta prematuramente scomparsa, cfr. MAZZOCCA 2000, p. 209; LEONE 2006, p. 58.

Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg e Ilaria Porciani, che hanno suggerito una base di riflessione assai importante per questo lavoro²⁸⁴.

Lo stesso Mazzini nei suoi discorsi include la famiglia insieme a Dio e alla patria nella triade che compendia il suo pensiero. Eppure, la metafora della famiglia-nazione appare anche adatta a rappresentare le alleanze e le ipotesi federaliste del 1848 che a loro volta ben si esplicitano nell'affermazione di Carlo Cattaneo: alle «varietà quasi familiari degli Stati, o regioni. [...] Ogni famiglia politica deve avere il suo separato patrimonio, i suoi magistrati, le sue armi»²⁸⁵. Da questi studi è evidente che a metà Ottocento il concetto di famiglia-nazione prende corpo in tutti i luoghi di disciplinamento e di costruzione della norma, ma anche in tutti gli spazi dell'istruzione e dell'educazione, nonché in quelli predisposti alla socializzazione degli italiani, compresi i connazionali non ancora alfabetizzati. Tale intreccio ha permeato le pagine dei manuali, quelle della stampa erudita sempre più specializzata, animando anche la lirica patriottica attraverso i tramiti offerti dalla poesia, dall'opera e dal romanzo. Lo confermano i carteggi e la corrispondenza dei

284 Sull'argomento sono importanti gli studi iniziati dallo storico Alberto Mario Banti. Si vedano almeno: BANTI 1982; ID. 1987; ID. 1996; ID. 1998; ID. 2000; ID. 2001; ID. 2004, ID. 2011; ID. 2011b; ID. 2016; Si veda anche il volume *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*. Sul binomio famiglia-nazione nell'Ottocento italiano si vedano in particolare gli studi condotti da Ilaria Porciani, cfr. PORCIANI 1993; ID. 1993b; ID. 1997; ID. 2002; ID. 2006; ID. 2006. Si vedano anche i testi: *Famiglia e nazione nel lungo Risorgimento* 2006; *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento* 2011.

285 L'intero discorso è stato pubblicato per la prima volta in CARPI 1884. Sull'argomento si veda anche PORCIANI 2002, p. 47.

giovani patrioti con le rispettive famiglie, come hanno dimostrato gli studi di Marta Bonsanti, che costituiscono una componente della sfera privata davvero imponente²⁸⁶.

Volendo restringere il campo alla produzione pittorica italiana ottocentesca, la famiglia nucleare patriottica fa il suo ingresso – anche in questo caso – nei quadri di genere, che nel corso del secolo si moltiplicano restituendo puntualmente la realtà domestica e quotidiana. Le speranze dei soldati al fronte sono condivise anche da chi resta ad attenderli, «il Risorgimento non è solo quello che si combatte sul campo di battaglia». Questo è testimoniato, ad esempio, dal mutato indirizzo manifestato dall'intimismo della mamma del garibaldino di Gerolamo Induno (Milano, 1825-1890), dalle rappresentazioni pittoriche di genere della madrepatria e della nazione generatrice adesso impersonificate dalla donna che si ama e per la quale si lotta, dalle scene in cui la madre riabbraccia il figlio soldato o lo piange caduto. Sono quest'ultime solo alcune delle soluzioni iconografiche della pittura di genere sul tema familiare che saranno documentate e analizzate più dettagliatamente nella seconda sezione del presente lavoro.

Tuttavia, il fervore patriottico, le ansie e le aspettative degli stessi uomini e delle donne del tempo trovano conte-

286 «Scriveteci sempre, scriveteci tutti i giorni e tutti i pettegolezzi che accadono in famiglia; così mi parrà d'essere ancora con voi; datemi le notizie di tutti i nostri amici, ditemi chi vi viene a far visita, se andate a Lugano, se fate delle passeggiate, e poi assicuratemmi che voi pensate spesso a me. Se sapeste il piacere che mi recherebbe la venuta del carabiniere da Vercelli quando fosse sicuro ch'egli mi porta notizie di voi non tardereste a scrivermi ogni giorno», documento già pubblicato in cfr. BONSAANTI 2007, p. 147.

stualmente degna traduzione nei ritratti di gruppo richiesti dalle famiglie patriottiche. Essi costituiscono una tipologia pittorica non di rado sottoposta all'oblio e alla non meno frequente dispersione dei patrimoni familiari ottocenteschi, aspetti legati evidentemente ai caratteri intrinseci del collezionismo familiare privato. L'indagine fin qui condotta ha rilevato un numero assai esiguo di casi pittorici specifici, ma non per questo meno interessanti. Il discorso sulla nazione declinato nello spazio della famiglia è rintracciabile in ritratti carichi di sentimenti, di devozione ed emulazione. Un momento centrale, forse il più decisivo, per la costruzione del binomio famiglia-nazione è ancora costituito dall'anno 1848 e a dimostrarlo basterebbero, molto probabilmente, soltanto i versi di Mameli-Notaro e l'ingresso delle donne nel movimento patriottico. A partire da questa data prendono forma le storie d'amore nate nell'eroico momento delle barricate e dalla passione condivisa per l'indipendenza. Molte delle vicende familiari di patrioti costituiranno i mattoni su cui si costruirà la narrazione epica del Risorgimento²⁸⁷.

Anche in questo caso, la 'questione romana' è ancora una volta un caso davvero esemplificativo. Papa Pio IX (1846-1870), infatti, con la politica liberale dei primi due anni di governo (mediante l'istituzione della Guardia civica, la nomina di laici negli organi istituzionali e la concessione della

²⁸⁷ Del resto prende forma al medesimo tempo anche il corollario opposto, ossia l'amore delle donne italiane per lo straniero oppressore. Si tratta di una trasgressione profonda, elemento già presente nei romanzi storici che costituiscono una delle letture più formative per la costruzione della coscienza nazionale, cfr. BONSANTI 2007, pp. 127-152.

libertà di stampa dopo i lunghi anni di censura preventiva), oltre ad apparire come l'incarnazione di quanto espresso nel *Primato morale e civile degli italiani* di Vincenzo Gioberti (1843) e a conquistare i democratici (Mazzini ritiene opportuno rivolgersi al papa e Garibaldi da Montevideo offrire al pontefice la sua spada), sembra giungere, sempre nel Quarantotto, alla consacrazione del tricolore quale simbolo unificante del movimento nazionale italiano²⁸⁸. Nell'ordinanza papale del 14 marzo si legge addirittura che «la bandiera pontificia bianco gialla sarà fregiata di cravatte coi colori italiani»²⁸⁹. Un mese dopo tutto appare profondamente mutato a causa della famosa allocuzione del 29 aprile, attraverso la quale Pio IX prende le distanze dal movimento patriottico, sancendo l'inevitabile instabilità politica del regno, che giunge all'istituzione della fugace parentesi della Repubblica Romana del 1849²⁹⁰.

Questi eventi, com'è noto, hanno visto la partecipazione di strati sempre più larghi fra gli abitanti dei territori pontifici e non solo, sono numerose le famiglie che vi prendono parte ed è alta la percentuale di pittori e scultori 'interventisti' che partecipano alla difesa della città pontificia (i nomi noti più eclatanti dei partecipanti sono quelli di Eugenio Agne-

²⁸⁸ Si vedano almeno: NEGRO 1943; ID. 1966; MONSAGRATI 1979; MONSAGRATI 2002; ID. 2008; ID. 2013; ID. 2016; ID. 2016b; ID. 2014; CAPITELLI 2011.

²⁸⁹ «Benedite, Gran Dio l'Italia», è la frase di Pio IX che accende le speranze dei liberali dei cattolici convinti che il pontefice possa sostenere prima dei tragici eventi del 1849, cfr. *Le strade della Bandiera* 2011, p. 31.

²⁹⁰ Sul coinvolgimento degli artisti e del sistema delle arti figurative relative alla Repubblica Romana del 1849, si veda almeno: DELL'ERA 1987; COLUCCI 2010; ; CRITELLI 2011; VILLARI 2011; MONSAGRATI 2014.

ni, Nino Costa, Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano). Tale dato dimostra inoltre quanto sia avvertita a tutti i livelli l'esigenza di emancipazione dell'artista dalla posizione di mero esecutore su commissione a quella di consapevole gestore della propria creatività²⁹¹.

Un ritratto che sintetizza il postulato della famiglia come uno degli elementi fondamentali della poetica risorgimentale e la fattiva partecipazione degli artisti alla complicata realtà politico-sociale regionale è il *Gruppo di Famiglia* [tav. 31]²⁹² realizzato da Mariano Guardabassi (Perugia, 1823-1880), patriota, pittore, fotografo e più tardi ispettore per gli scavi dell'Umbria²⁹³; costui è soprattutto membro di un nucleo familiare, quello dei Guardabassi, che senza discriminazione alcuna di genere e di età dei propri componenti partecipa attivamente agli eventi risorgimentali che si consumano sui territori dello Stato della Chiesa. Al centro della scena è raffigurato il padre del pittore, Francesco, capo della Guardia civica²⁹⁴. Questi indossa la divisa da colonello e in grembo tiene una copia de «La Patria», il periodico fondato nel giugno del 1847 da Bettino Ricasoli²⁹⁵. Attorno

all'uomo trovano posto i due figli, Mariano e la sorella Vittoria e infine il suo promesso sposo, Nicola Danzetta²⁹⁶. Il dipinto è abitualmente riferito al 1861 sulla base dell'iscrizione posta a matita sul recto della tela. Già a partire dalla mostra del 1951 però Francesco Santi data l'opera al 1847 considerando il voluto riferimento cronologico riportato in maniera evidente sulla pagina del giornale prima citato. Altra ipotesi è quella sostenuta da Stefania Petrillo che sposta la datazione all'anno successivo, ossia il 1848, per la presenza sul vestito della donna di una spilla recante il motto «libertà-unione» donatale dal compagno. Come ha in precedenza chiarito Fedora Boco resta difficile ipotizzare che Danzetta, molto accorto nel celare la propria attività segreta di patriota e di massone, abbia permesso di mostrare apertamente attraverso la raffigurazione del legame la sua fattiva partecipazione alla causa indipendentista. È infine possibile giungere, dalle affinità stilistiche oltre che fisiognomiche emerse dal confronto dell'autoritratto con il quale Guardabassi si ritrae nella scena familiare con il più conosciuto *Autoritratto con il pappagallo* realizzato sul principio del quinto decennio del secolo, alla datazione *ante quem* entro cui si può ascrivere il dipinto.

291 Cfr. MONSAGRATI 2001; 1861. *I pittori del Risorgimento* 2010.

292 Si tratta di un olio su tela di 97x71,5 cm, oggi conservato al Museo civico di Palazzo della Penna a Perugia. Sull'opera si vedano: *Mostra della pittura dell'Ottocento* 1951, p. 34, scheda n. 14; MIGLIORATI 2006, p. 153; BOCO 2006; PETRILLO 2011, p. 172, *Viaggio dell'Umbria dell'Ottocento* 2011, p. 33; *Arte e patriottismo nell'Umbria* 2011, pp. 61, 132.

293 Per ricostruire la vicenda artistica del pittore si vedano GUARDABASSI 1872; ID. 1874; ID. 1968; SENSI 1998.

294 Francesco Guardabassi (Perugia, 1793-1871) è un patriota e uomo politico umbro. Per la bibliografia completa sulla sua vicenda biografica si rimanda alla voce biografica curata da BRANCALEONI 2003.

295 «La Patria» è un quotidiano pubblicato a Firenze dal 2 luglio 1847

al 30 novembre 1848. Nonostante la breve tiratura e sopravvivenza nel mercato editoriale, il periodico è considerato l'«organo più avanzato del moderatismo toscano». Sulle sue pagine si prospettava un'unione italiana di tipo federale, si vedano almeno GAUDIOSO 1922, p. 25; CHERUBINI 2012, p. 145.

296 Patriota e uomo politico (Corciano, Perugia, 1820-Perugia, 1895) ha contribuito fattivamente al Risorgimento dell'Umbria. Per la bibliografia completa sulla sua vicenda biografica si rimanda alla voce biografica curata da MINCIOTTI TSOUKAS 1986.

Superando la complicata questione della datazione della tela, quello su cui è necessario maggiormente insistere è proprio l'intento del pittore di mostrare l'adesione totale alla poetica risorgimentale della propria famiglia, indulgiando su dettagli iconografici come la casacca militare indossata dal capofamiglia, la spilla portata sul petto dalla sorella e il giornale datato 1847, anno in cui Guardabassi si arruola nella Guardia civile (soggetto dell'articolo che campeggia nella pagina del giornale dipinta nel foglio mostrato) ossia in quella istituzione che al tempo viene considerata, come detto, uno degli strumenti più liberali della politica temporale del primo Mastai Ferretti. Tutti i personaggi della scena rivolgono il proprio sguardo intenso verso lo spettatore e il suggestivo intreccio dei loro gesti sembra avvalorare la partecipazione condivisa e complice alla causa dell'unificazione nazionale.

Le scelte operate dal pittore e dalla propria famiglia altresì si intrecciano con le sorti storico-politiche della loro terra di appartenenza. La famiglia Guardabassi attraverso l'opera di tutti i suoi membri bene rappresenta quel gruppo di intellettuali che si impegnano accanto alla nuova e antica nobiltà umbra e fanno un tutt'uno tra lo studio sulle radici della cultura nazionale e l'impegno civile per la causa indipendentista. Il Risorgimento dell'Umbria si è costruito faticosamente, sin dalle suggestioni rivoluzionarie francesi di fine Settecento, con la tenacia delle donne e degli uomini del popolo, della borghesia e della nobiltà locali. È ampiamente documentato, tanto nelle cause che negli effetti, il fatto che la pittura umbra conosca la sua stagione di maggiore sviluppo in ritardo rispetto ai più avanzati e

limitrofi contesti storico-artistici capitolino e toscano. Tale evoluzione si verifica a metà Ottocento proprio mediante l'osmosi creatasi fra l'ambiente culturale e quello artistico che, a Perugia, sede di un'Accademia con un ruolo essenziale ai fini della tutela del locale patrimonio storico-artistico, sollecita soprattutto la crescente consapevolezza della necessità di documentare le mutazioni del volto culturale e sociale della città²⁹⁷. Il ritratto familiare di Mariano Guardabassi trova posto accanto a tutti quei saggi pittorici del Risorgimento locale altrettanto carichi di significato come, ad esempio, le più note rappresentazioni dei tragici fatti del 20 giugno 1859, o gli episodi della demolizione del Forte Paolino descritti attraverso gli acquarelli di Luigi Carattoli (Perugia, 1783-1850) o quelli di Silvestro Massari (Perugia, 1794-1851)²⁹⁸. Una stagione di produttività artistica estremamente varia durante la quale all'urgenza della documentazione cronistica sono debitori, per esempio, i reportage fotografici di Stefano Lecchi (documentato dal 1842-Roma, 1859/1863) e le annotazioni di Gerolamo Induno²⁹⁹.

297 Fondamentali per lo studio del sistema delle arti figurative in Umbria si guardino almeno i saggi contenuti nel volume *Arte in Umbria nell'Ottocento* 2006. Si veda per la ricostruzione del contesto storico-artistico dei decenni centrali dell'Ottocento *Arte e patriottismo nell'Umbria* 2011.

298 Cfr. *Arte e patriottismo nell'Umbria* 2011, pp. 29-30.

299 Ne *La pittura moderna in Italia* Mazzini aveva del resto già sottolineato che «il fondamento comune di vita una e comune in cui l'artista attinge [...] la sua missione, la sua nozione dello scopo da perseguire, e i simboli nei quali incarna quel che Dio gli ispira riguardo al modo di raggiungerlo: l'individuo non vi apparisce se non come un potente riepilogatore, come il traduttore accurato di una lingua sacra che più tardi diventerà la lingua di tutti», MAZZINI 1841 [1915], p. 247.

Seguendo il filo offerto dall'importante partecipazione familiare alle insurrezioni risorgimentali che interessano l'intero territorio della penisola italiana tra il 1848 e il 1849, è possibile inserire all'interno della poco nota produzione della ritrattistica privata un quadretto di piccole dimensioni, un olio su tela di 41x52, 5 cm, oggi di proprietà della Fondazione Alessandro Marabottini di Perugia [tav. 32]³⁰⁰. Si tratta di un ritratto di ignota autrice eseguito nel 1849 con l'ingenuità propria della testimonianza familiare, che consente di entrare nel microcosmo domestico di una misconosciuta famiglia italiana di metà Ottocento, la cui identità allo stato attuale della ricerca resta da chiarire. Il quadro mostra una madre con i suoi cinque figli, quattro fanciulle e un unico giovane maschio, stretti attorno all'immagine di un uomo di profilo realizzata a carboncino, che con ogni probabilità ritrae il padre assente, forse partito a combattere la guerra per l'indipendenza nazionale e atteso dal resto della famiglia. Il vaglio critico di alcuni elementi figurativi presenti nella composizione come la cravattina moderatamente tricolore che indossa la genitrice, i fiocchi di colore rosso che incorniciano i volti di due delle giovinette ritratte, l'incrociarsi e il risponderci dei gesti delle figure (dall'abbraccio materno offerto a protezione di una delle figlie, sino al gesto pensieroso della fanciulla che appoggia il proprio viso sul pugno serrato), oltre che alla data fatidica posta in basso sul disegno tenuto da una delle ragazze, fa supporre che l'intero nucleo familiare partecipi agli ideali risorgimentali.

³⁰⁰ Si veda la scheda pubblicata nel catalogo della fondazione *Collezione. Alessandro Marabottini*, cfr. ROSAZZA-FERRARIS 2016, p. 212.

Patrizia Rosazza-Ferraris, che ha studiato per prima il dipinto, ipotizza che la presenza nella composizione dello spartito musicale, il cui testo è evidentemente poco decifrabile, possa costituire un riferimento al *Canto degli italiani* composto dal giovane Goffredo Mameli due anni prima l'esecuzione del dipinto³⁰¹. Perché non potrebbe trattarsi allora dell'*Inno di guerra* che Giuseppe Verdi invia a Mazzini nel 1848? L'intero XIX secolo è punteggiato da una miriade di composizioni, specialmente per banda, che necessariamente dovrebbero a questo punto essere prese in considerazione. Si tratta di veri e propri resoconti di carattere narrativo e giornalistico che riportano in vita episodi di cronaca, di anniversari, di inaugurazioni, di feste e anche di lutti³⁰².

In questo caso pittorico specifico, tuttavia, la partecipazione alla poetica risorgimentale potrebbe essere stata espressa indulgiando sull'esercizio 'casalingo' della pittura e della musica. Una delle figlie ha in mano il carboncino utilizzato per l'esecuzione del disegno che mostra fieramente allo spettatore. Sempre in primo piano è ritratta l'altra sorella che sorregge con la mano destra il testo pentagrammato in questione mentre indica perentoriamente con l'indice sini-

³⁰¹ Si vedano in particolare la scheda che la studiosa ha curato per il catalogo della mostra *Gusto Romantico. Opere del XIX secolo dalla Collezione di Alessandro Marabottini*, tenutasi a Roma presso il Museo Praz tra novembre 2013 e aprile 2014, in particolare, cfr. ROSAZZA-FERRARIS 2013, p. 66, scheda n. 21. Si veda anche ROSAZZA-FERRARIS 2016, p. 212.

³⁰² Una preziosa fonte del tempo per l'esame delle vicende biografiche dei compositori italiani ottocenteschi è MASUTTO1884. Uno studio autorevole e d'insieme è quello costituito dal saggio *Partiture tricolori: i simboli del Risorgimento* curato da Michele D'Andrea, cfr. D'ANDREA 2011, pp. 98-105.

stro il presunto ritratto paterno. Un'ipotesi che spiegherebbe l'evidente relazione tra l'effigie dell'assente e lo spartito potrebbe essere ricondotta alla professione praticata dall'uomo e, dunque, evocata mediante questi particolari compositivi. Potrebbe pertanto trattarsi di uno dei numerosi compositori di musica che aveva sposato la causa interventista.

Anche l'esecuzione di questo ritratto familiare mette in risalto l'importanza da parte della committenza del tempo di raccontare la propria famiglia in termini di partecipazione al processo di unificazione nazionale. L'eroismo viene riletto in una prospettiva attenta al culto della memoria, alla costruzione di un'identità e di un lascito simbolico trasmissibile.

Tali ragioni d'altronde continuano ad alimentare la partecipazione e l'impegno patriottico per tutto il Risorgimento. Prosegue anche durante il biennio 1859-1860 la richiesta di ritratti familiari di patrioti effigiati con al seguito la propria prole ma anche di famiglie che sposano la causa del non interventismo schierandosi a favore di quella federalista, appellandosi in tal caso alla diplomazia.

Nel tumultuoso incalzare delle insurrezioni del 1859, ad esempio, sia in Toscana che nei ducati di Parma e di Modena, quanto nell'Emilia pontificia, dopo l'armistizio di Villafranca dell'11 luglio di quell'anno ci si prepara ad affrontare un periodo in cui l'iniziativa sulle sorti della seconda guerra d'indipendenza passa nelle mani dei moderati, i quali grazie al ricorso ai Plebisciti raggiungono l'ambita unità d'Italia. Il pittore Giovanni Paglierini (Ferrara, 1809-1878) nel 1860 realizza *La famiglia del Plebiscito*. Un ritratto di famiglia

diventato il quadro più significativo del Risorgimento ferrarese a distanza di cento cinquantuno anni dalla sua esecuzione. La tela sarà riprodotta in loco nel corso delle celebrazioni dell'anniversario dell'unificazione nazionale del 2011³⁰³ in cartoline, dépliant, locandine, articoli e sulla copertina del catalogo della mostra *Ferrara nel Risorgimento*, divenendo in breve una sorta di «logotipo della ricorrenza»³⁰⁴. Paglierini è appena rientrato nella città papalina di origine, dopo il lunghissimo periodo trascorso nel Nord-Est della penisola dove aveva completato la sua formazione grazie ai contributi finanziari della municipalità ferrarese e ricevuto importanti commissioni artistiche, con l'intenzione di far accettare al comune la tela *San Pietro risana lo storpio*. La mancata acquisizione dell'opera condurrà a una controversa vicenda tra l'ente che respinge prontamente la richiesta e il pittore, nonché alla realizzazione del dipinto qui esaminato³⁰⁵. Per l'esecuzione dell'opera l'artista e i committenti, la famiglia ferrarese Bartoletti Casanova, si trovano d'accordo nello scegliere dimensioni monumentali, apparentemente poco adatte per una committenza artistica a destinazione privata. La tela misura, infatti, 225x300 cm, un dato

303 L'occasione celebrativa è importante poiché offre inaspettatamente la possibilità di sciogliere il nodo complesso rappresentato dal riconoscimento dei personaggi raffigurati. Si deve infatti a Delfina Tromboni e Silvia Villani il ritrovamento dei documenti appartenuti alla famiglia e al consecutivo riconoscimento delle singole figure, vedi: *La famiglia del Plebiscito* 2011.

304 SCORDINO 2010.

305 Si innescherà una polemica consumatasi attraverso articoli, comunicati di giornali, lettere circolari dovuta anche alla promessa non mantenuta da parte di due assessori del tempo di farlo assumere come insegnante della locale civica scuola d'arte, *ibidem*.

quest'ultimo che non costituisce del resto una novità nel catalogo di Paglierini, poiché la medesima impostazione era stata adottata per un altro noto ritratto familiare del pittore, *La famiglia dell'ingegner Lavagnolo* del 1852. Sono diverse le analogie compositive emerse dal confronto delle due tele. Paglierini, ad esempio, recupera la distribuzione delle figure attorno al capofamiglia stante. Altre affinità sono riscontrabili nella resa di particolari compositivi come il poggiapiedi della signora Casanova che è pressoché identico a quello utilizzato dalla moglie dell'ingegner Lavagnolo, così come l'ampio vestito di raso che entrambe le dame indossano. Nello spazio compositivo di ciascun ritratto trovano posto due uomini colti di profilo che vestono una divisa mentre siedono su uno sgabello. Il pavimento a motivi romboidali del dipinto del 1860 sembra essere lo stesso della tela udinese, così come l'idea dell'armadio posto a conclusione di ciascuna delle due scene pittoriche. Il busto di Vittorio Emanuele II dell'opera ferrarese sostituisce, invece, la statua di Napoleone dell'opera del 1852. Per ciò che concerne i committenti, è spettato a Silvia Villani chiarire una volta su tutte l'identità degli effigiati. La famiglia è costituita da personaggi non particolarmente significativi o eroici. I Bartoletti Casanova non hanno di fatto lasciato tracce significative nella storia dell'Ottocento ferrarese pur diventando il simbolo del Risorgimento cittadino proprio grazie al dipinto che li ritrae. Si tratta di gente comune, dunque, animata da spirito moderato con sentimenti nazionalistici. L'uomo che indossa la divisa da soldato della Guardia nazionale è Gaetano Casanova (morto nel novembre 1909). Questi è seduto su una piccola panca rossa e tiene nella mano destra

un documento che sta leggendo agli interlocutori presenti sulla scena. Il foglio in questione contiene copia del contenuto del decreto che proclama l'avvenuta annessione della regione emiliana al Regno sabauda a seguito del Plebiscito. Affianco all'uomo trova posto la moglie Climene Bartoletti, appena diciottenne alla data di realizzazione dell'opera. La giovane donna indossa un abito color lavanda e srotola la bandiera italiana rivolgendo lo sguardo al padre Felice Bartoletti. L'uomo, che di professione è un negoziante, indossa una divisa che mostra qualche variante tonale rispetto a quella del genero specie nel colore delle spalline della giacca, che attesta il grado di ufficiale aiutante in prima da questi raggiunto all'interno delle gerarchie della Guardia nazionale. Egli è raffigurato in piedi al centro della scena e, mentre indica con una mano la bandiera, stringe nell'altra una sciabola. Sulla parete alle sue spalle vi è un orologio ricoperto da una campana di vetro che contribuisce a rafforzare l'assetto borghese dell'interno in cui è ambientata la scena. L'orologio è sormontato da una statua equestre di Garibaldi, allora impegnato con i Mille nella conquista dei territori meridionali d'Italia, raffigurato a sua volta mentre impugna un'arma e sotto i suoi piedi si intravede un cannone. Seduta a sinistra di Felice Bartoletti vi è la moglie, Rosa Gulinelli. La donna indossa uno splendido abito di raso verde stretto in vita da un corsetto ed è raffigurata seduta su una poltrona intenta a stringere la mano della figlia più giovane, Amalia, che morirà prematuramente appena ventenne. La giovane donna è abbigliata con un vestitino a strisce rosse nel corpetto e nelle maniche, e terminante con una sottoveste di cotone con bordature di pizzo. Completa-

no il gruppo Luigia Bequet, madre di Felice Bartoletti e vedova di Giuseppe³⁰⁶, riconoscibile dalla mantella a quadretti che la donna porta sulle spalle. La dama tiene in braccio il bisnipote Armando, il primo dei nove figli avuti dai coniugi Casanova, ancora in fasce e con calzini rossi.

Il quadro, secondo la puntuale ricostruzione della vicenda collezionistica che ne ha fatto Lucio Scardino, resta in casa Bartoletti fino alla morte del vecchio Felice avvenuta nel 1894. La figlia Climene eredita il dipinto che custodisce sino alla morte del marito Gaetano (1909), quando decide di donare il quadro al comune di Ferrara su suggerimento del pittore Augusto Droghetti (Ferrara, 1844-1918) all'epoca direttore del Museo del Risorgimento cittadino. Di tale lascito si conserva la preziosa lettera di istanza di donazione³⁰⁷, dalla quale emerge la volontà della donna di conservare la memoria storica della propria famiglia. Nell'epistola, più specificatamente, è rilevante il passo in cui la signora Casanova parla del ritratto come della più grande opera per dimensioni di Paglierini. Questa dichiarazione potrebbe costituire da un lato semplicemente un errore, dall'altro un espediente utilizzato dalla vedova nella convinzione che accentuare tale carattere del dipinto in senso fisico, oltre che patriottico e artistico, avrebbe indotto il comune ad accettare tale dono:

«[...] Oltre al pregio artistico, essendo la tela più

306 Da non confondersi con l'omonimo capitano che aveva combattuto le guerre sante dal 1848 al 1870, come si apprende dall'epigrafe funeraria di quest'ultimo, cfr. SCORDINO 2010, s.n.p.

307 Che come detto, rintracciata nel 2010, ha permesso l'identificazione del nucleo familiare.

grande che il Paglierini abbia eseguito, ha l'altro di ricordare un'epoca fausta per Ferrara e cioè l'annessione dell'Emilia al regno d'Italia e far conoscere le divise dei primi tempi della Guardia Nazionale»³⁰⁸.

Nel 1910 l'opera verrà collocata nelle sale del Museo del Risorgimento allora allestito nei locali del piano terra di Palazzo dei Diamanti, restando per quasi tutto il secolo scorso dimenticato nei depositi del municipio ferrarese³⁰⁹. Il ritratto della famiglia Bartoletti Casanova testimonia la pratica della borghesia ferrarese di affidare a Paglierini la propria immortalità. La produzione matura del pittore, considerato all'epoca un artista geniale nonostante l'handicap al braccio, si caratterizza per l'elaborazione di ritratti di stampo patriottico. Nelle raccolte civiche ferraresi si rinvengono molteplici e significativi effigi di uomini pervasi da idee liberali per le quali gli stessi hanno combattuto. L'artista in un giro ristretto di anni darà vita a un piccolo pantheon risorgimentale di ritratti familiari e di indubbio interesse artistico. Questa breve rassegna di opere d'arte di intonazione familiare fin qui riconnesse e riaccostate alle esperienze che le avevano ispirate, delinea un inconsueto itinerario nella produzione ritrattistica italiana che rimane probabilmente confinato entro la cornice temporale dei decenni centrali dell'Ottocento.

308 SCORDINO 2010.

309 In particolare si veda il saggio curato da Lucio Scardino, cfr. SCORDINO 2010, s.n.p. La rivalutazione del quadro avverrà soltanto al principio degli anni 2000, quando il dipinto viene esposto in occasione della mostra *L'arte figurativa e il Gattopardo di Visconti. Presenza, citazione, ispirazione*, scelto dai curatori dell'esposizione fra i quadri che avrebbero suggestionato Luchino Visconti nella messa a punto di una nota scena, quella de *La famiglia del principe nella villa Salina*, tratta della pellicola *Il Gattopardo* 1963.

Tuttavia, attraverso questi dipinti è possibile rintracciare alcuni dei tratti specifici che, seppur lentamente e con fatica, verranno più tardi attribuiti alle famiglie moderne e democratiche italiane. Quelle ritratte sono famiglie contraddistinte effettivamente da rinnovati caratteri e qualità. All'interno di tali nuclei familiari sembrano ridursi, per esempio, i legami con il passato in cui il peso degli antenati conta meno rispetto alla relazione coniugale e al rapporto con i figli. Appare evidente la forza riconosciuta all'intimità domestica e i matrimoni sono adesso basati sull'affetto³¹⁰. Per concludere, molti dei ritratti che appartengono a questa specifica tipologia del genere pittorico esplorato vengono considerati all'epoca soprattutto come immagini destinate evidentemente ad essere godute in ambito familiare e 'domestico', oltre che a costituire strumenti finalizzati a celebrare e conservare la memoria familiare, servendo da monito per le future generazioni. Archiviata l'esperienza del Risorgimento nazionale, è lecito domandarsi se questi stessi dipinti continuino ad essere esposti nel salotto buono delle abitazioni dei loro rispettivi proprietari così da essere mostrati ai propri ospiti, specie se realizzati da artisti del calibro di Hayez e di Molteni, oppure se il nuovo assetto sociale e culturale del regno unificato che spegne presto il fervore e le aspettative di molti dei protagonisti della lotta risorgimentale porti a spostare le medesime opere negli ambienti più intimi e nascosti dello spazio domestico, condannandole alla mera contemplazione privata tra parenti.

1.5. La famiglia del pittore

Nel 1955 Nikolaus Pevsner scrive che l'Inghilterra alla metà del secolo XIX era profondamente cambiata. La coppia reale costituita dalla regina Vittoria e dal principe consorte Alberto, colti e perspicaci, appassionati e con una vita coniugale alquanto rispettabile, aveva predisposto un rigido protocollo politico, sociale e finanche domestico, determinando un nuovo ideale di decoro e di etichetta da perseguire nella sfera pubblica e privata³¹¹. Se da un lato questa dottrina si preoccupava di fissare le regole di comportamento dell'aristocrazia – escludendo chiaramente la *lower class* –, dall'altro determinava anche le modalità e le istituzioni della produzione e del consumo dell'arte imponendo il rispetto delle medesime pratiche di economia domestica persino agli artisti del tempo³¹².

Invero, non si tratta di una novità o di una specificità esclusivamente britannica. L'interesse alle questioni più private della vita familiare d'artista deve essere necessariamente interpretato come un fenomeno di più ampia portata europea che trova rispondenza anzitutto nelle testimonianze pittoriche d'oltremania di inizio secolo in cui gli artisti giungono a definire un'immagine del loro operato, di se stessi e della propria famiglia decisamente connotate da autoconsapevolezza e dall'esigenza di una propositiva autonomia. Già nel 1818 Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 1780-Parigi, 1867) viene rappresentato in una delle stanze

311 Si fa qui riferimento al celebre saggio *The Englishness of English Art* edito a Londra nel 1956, cfr. PEVSNER 1956, pp. 204-205.

312 PEVSNER 1956, p. 204.

del suo appartamento/studio romano di via Gregoriana dal connazionale Jean Alaux (Bordeaux, 1786-Parigi, 1864) in un momento di intimità domestica condivisa con la moglie, madame Madeleine Chapelle³¹³. Il più giovane pittore di Bordeaux, *pensionnaire* dal 1815 nonché direttore dell'Accademia francese di Villa Medici dall'anno successivo, raffigura la coppia separata da un sottile tramezzo, come una quinta architettonica ai diversi ambienti che si aprono uno dentro l'altro verso un interno affollato da bozzetti, disegni e qualche tela ancora incompiuta. Oltre a quello del pittore di Montauban, uno dei casi più rappresentativi e celebrati del genere ritrattistico sempre ascrivibili al primo trentennio dell'Ottocento è l'*Autoritratto con la famiglia* (1820) di Johann Friederich Overbeck (Lubecca 1789-Roma, 1869), oggi nella sua città natale, in cui sono declinati i caratteri essenziali del ritratto e dell'autoritratto Nazareni³¹⁴. Al contempo, le consuetudini altolocate della dimora capitolina di Franz Ludwig Catel (Berlino, 1778-Roma, 1856), che allora affacciava su piazza di Spagna, si affiancano alla serena routine casalinga dei Nazareni e soprattutto si fanno evidenti nelle pose e nell'abbigliamento degli effigiati del *Ritratto di Franz Ludwig Catel e Margherita Prunetti* che Karl Pavlovič Brjullof (San Pietro-

313 Della sterminata bibliografia del maestro francese si segnalano di seguito i testi ritenuti fondamentali per l'approfondimento della vicenda artistica romana del pittore. Si vedano: *Il ritorno a Roma di Monsieur Ingres* 1993, pp. 341-343, 372-373; STRICK 1996, p. 179; SUSINNO 2009, pp. 171 e sgg. Sull'attività di Jean Alaux si vedano almeno: ALAUX 1932; PRAZ 1964; ID. 2006; GALERIE MICHELLE BOULE 2007.

314 La scena di conversazione familiare è improntata su un domestico misticismo.

burgo, 1799-Manziana, 1852) porta a termine nel 1830³¹⁵. Non è certamente un caso che queste opere siano state realizzate da artisti stranieri operanti a Roma nei primi decenni del secolo³¹⁶. A proposito della rappresentazione pittorica delle famiglie italiane, è stato sin qui individuato un numero non trascurabile di artisti che nel corso dell'Ottocento – ora in maniera costante ora in maniera saltuaria – si rapportano con la tematica del ritratto familiare in risposta alle istanze mosse dal coevo e localizzato collezionismo di destinazione privata. Questi stessi pittori hanno determinato la vastità e l'eterogeneità delle soluzioni iconografiche finora riscontrate. Ma cosa succede quando è il pittore a decidere di ritrarre la propria famiglia?

Il fine di questo segmento della tesi è quello di procedere a una selezione mirata di pochi dipinti sulla rappresentazione della famiglia d'artista che possono essere interpretati come specifici casi studio non tanto o solamente in sé, quanto in relazione al genere che si sta analizzando e

315 Quella di Catel Prunetti, com'è noto, era una delle dimore in cui si incontravano per conversare personaggi come lo scultore danese Bertel Thorvaldsen, il pittore francese Granet e il collega inglese Leitch. Inoltre, la stessa atmosfera di quotidianità è colta da Catel in un quadretto in cui si autorappresenta con la moglie mentre aprono i locali della loro abitazione alla duchessa di Devonshire. Il pittore si presenta alla donna in papalina. Sull'opera in esame si vedano almeno: di MAJO 1996; BOLDINI 2003, p. 298; SUSINNO 2009. Della bibliografia del pittore berlinese sono stati utili allo studio e alla redazione di questo lavoro: CATEL 1833; GELL 1955; ID. 1961; STOLZENBURG 2007; TOSCANO 2014; BERTSCH 2016. Ringrazio in particolare Gennaro Toscano per i consigli bibliografici e il sostegno dimostratomi. Sul pittore russo autore del ritratto preso in esame si vedano: ACARKINA 1963; HARE 1965; DUMONT 1965; SARAB'JANO 1995; PETROVA 1999; GOLDOVSKIJ 2013; SACCHI LODISPOTO 2014.

316 CINELLI 2003.

al contesto collezionistico in cui gli autori hanno operato. È adesso utile considerare alcuni esempi di ritratti/autoritratti di famiglia di artisti per riflettere e interrogarsi sulle caratteristiche ricorrenti dei loro tracciati biografici, sull'ambito sociale di provenienza degli stessi e su quanto il loro agire professionale possa aver influenzato la sfera privata e viceversa.

Indubbiamente, questa variante iconografica della ritrattistica di gruppo, al pari della rappresentazione degli atelier d'artista e dei monumenti di sepoltura – ossia delle «dimore della morte» – dei grandi protagonisti della lunga stagione artistica ottocentesca, mette in luce e fissa gli elementi più sicuri per indagare da un'ulteriore prospettiva le condizioni di vita, l'intimità e tutti quegli aspetti più reconditi della quotidianità 'dei ritrattisti di famiglia' italiani dell'Ottocento.

Per inciso, soffermandosi sulla rappresentazione dell'artista e dei suoi familiari, si noterà che questa tipologia della ritrattistica di gruppo è inevitabilmente animata da suggestioni sentimentali ed esistenziali. Sono opere segnate per tutto il secolo dai confini rimodulati di volta in volta dalla tipologia del ritratto/autoritratto d'artista e, soprattutto, le stesse restano gli esiti pittorici forse più sperimentali mai raggiunti dalla tipologia del ritratto di famiglia durante il secolo, come documentano l'iconografia e le pose dei personaggi dell'*Autoritratto con il fratello* di Giuseppe Tominz o quelle del *Ritratto dei genitori* che contemplano l'effigie miniata del figlio lontano di Placido Fabris, ampiamente illustrato in precedenza.

Vale la pena chiarire, per di più, che da questa ulteriore quanto interessante variante ritrattistica emerge l'immagine

di una tipologia pittorica che parte dai prototipi tardo-settecenteschi. È proprio alla fine del XVIII secolo che la figura dell'artista tende a raggiungere uno status più alto e socialmente più rilevante rispetto al passato connesso all'esercizio di una libera professione³¹⁷. Ad esempio, risale al 1783 l'illustre ed emblematico *Autoritratto con il fratello Agostino e il padre Andrea in atto di dipingere l'effigie dell'amico e maestro Bernardino Nocchi* di Stefano Tofanelli (Nave, Lucca, 1752-Roma, 1812)³¹⁸. Il dipinto, conservato al Museo di Roma, non è concepito come simbolo dell'ascesa sociale dell'artista, ma tende piuttosto a sottolineare la dimensione morale del mestiere costruita all'interno di una fitta trama di rapporti umani e affettivi oltre che professionali tessuta dal pittore lucchese. Sebbene sia ampiamente nota la genesi del dipinto, è opportuno rimarcare alcuni suoi peculiari aspetti³¹⁹. Il ritratto era stato realizzato da Tofanelli per il suo protettore Paolo Santini che lo aveva sostenuto finanziariamente insieme ad altri mecenati toscani permettendogli di risiedere stabilmente a Roma da quattordici anni. Il dipinto originariamente avrebbe dovuto rappresentare Stefano e il fratello Agostino, allora dodicenni, anch'egli di stanza nella capitale pontificia per essere avviato alla pittura dall'artista. Entrambi i Tofanelli sono effigiati davanti al ritratto del maestro e amico Bernardino Nocchi legato a Stefano per averne condiviso i primi mesi

317 SUSINNO 2009, pp. 171 e sgg.

318 Sul pittore si vedano: s.a. 1813; LAZZARESCHI 1931; MAXON 1955; s.n.p.; PIETRANGELI 1959, p. 38; CLARK 1960; BELLI BARSALI 1986; GIOVANNELLI 1993; BELLI BARSALI 2004; SALTINI 2014.

319 Sull'opera si rimanda almeno a: CLARK 1963; GIOVANNELLI 1992-1993, pp. 424-425, 428-429; LEONE 2002,.

di residenza nell'urbe. Il pittore sceglie improvvisamente di modificare il soggetto concordato con il suo committente³²⁰. Tofanelli decide quindi di inserire l'effigie del padre Andrea giunto inaspettatamente nel luglio di quell'anno a Roma in una delle sporadiche visite accordate ai propri figli. Il gruppo così raffigurato fissa pertanto gli eventi centrali della vita del pittore. Nocchi era stato maestro di Tofanelli a Lucca e poi compagno nel trasferimento capitolino. L'opera costituisce sia un omaggio al maestro – persino la rappresentazione del piccolo Agostino che fissa la tela su cui è raffigurato il pittore più anziano allude al ruolo educativo che lo stesso avrà anche per lui – sia un esplicito riferimento al distacco dalla vita quotidiana e familiare. C'è un nesso assai stretto che lega tutti i protagonisti del ritratto³²¹, quasi un compendio della sua personale formazione artistica, a suo dire, esemplare.

Sicuramente l'opera di Tofanelli mostra, com'è stato più volte sottolineato, una posizione sociale diversa da quella di chi per secoli era appartenuto a una categoria chiusa in cui

320 Egli chiarisce le ragioni di tale cambiamento in una nota lettera dell'estate di quell'anno: «Il mio ritratto sta in atto di dipingere Nocchi, voltato però come per sentire il parere di chi lo guarda. È Nocchi dipinto in una tela sopra del cavalletto colla cartella sotto il braccio per distinguerlo pittore, e questi due non sono quelli, che V.S. III a si degnò ordinarli». Il regesto della documentazione superstita relativa all'autoritratto in esame è stato pubblicato in LEONE 2002, p. 172.

321 Il pittore seguendo una sorta di registro autobiografico inserisce i propri familiari e rendeva omaggio a Nocchi che aveva seguito a Roma nel 1768 grazie allo stesso Santini; la tela sottolinea inoltre un sodalizio artistico in quanto entrambi gli artisti sono impegnati nella decorazione del Museo Pio-Clementino. Il ritratto rientra altresì in una serie di autoritratti-ritratti in cui Tofanelli si autorappresenta attraverso la cerchia delle sue frequentazioni familiari, *Ibidem*.

il mestiere si trasmetteva attraverso l'eredità delle botteghe familiari, attrezzature e strumenti di lavoro compresi.

È un episodio pittorico che sancisce una volta di più l'evoluzione di quella progressiva nobilitazione della professione artistica che, ancora nella prima metà dell'Ottocento, non può essere intesa come un effettivo avvicinamento ai modelli di vita e di comportamento della coeva casta aristocratica, come ha autorevolmente chiarito tra gli altri Stefano Susinno³²².

Dal vaglio di alcune delle opere proposte di seguito affiorerà la semplicità della vita condotta dagli artisti e dai rispettivi parenti, così come la consueta e duplice funzione degli spazi da loro frequentati, quella professionale e quella abitativa, manifestata dalla compresenza sulla scena pittorica di strumenti di lavoro, di opere abbozzate oppure finite giustapposte agli arredi e alle suppellettili propri della vita quotidiana del gruppo familiare convivente.

L'indagine ha interessato necessariamente alcuni degli artisti che ricoprono un ruolo peculiare nella categorizzazione ed evoluzione della variante ritrattistica presa in esame nel contesto ottocentesco italiano e le cui innovazioni stilistiche e iconografiche portano al superamento dei modelli precedenti e all'imposizione di un nuovo canone all'interno della ritrattistica di gruppo.

322 Nella Roma di prima Restaurazione, scorrendo i ruoli degli accademici di merito dei primi anni dell'Accademia di San Luca, gli artisti sono accomunati ai rappresentanti della colta aristocrazia internazionale: «[...] Queste presenze danno all'Accademia un lustro di nobiltà antica, partecipe in una sorta di 'repubblica di pari', di una sociabilità non troppo dissimile da quella tra letterati, prelati e principesse, tutti insieme pastori, pastorelle nell'Arcadia romana», cfr. SUSINNO 2009, p. 172.

Un discorso riservato alla rappresentazione pittorica delle famiglie degli artisti italiani maggiormente rappresentativi del genere non può non iniziare con l'approfondimento di un'opera eseguita da Francesco Hayez, che giovanissimo nel 1807 si mette alla prova con il suo personale saggio sul soggetto iconografico di seguito approfondito.

Il *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto* [tav. 33] è un'opera che il veneziano realizza all'età di sedici anni e dunque ancor prima della sua partecipazione al concorso interno indetto dall'Accademia di Belle Arti della Laguna per accedere all'ambito posto di pensionato romano. Il momento immortalato sulla tela è davvero significativo per l'intera vicenda biografica hayeziana. Il pittore accenna al quadro nelle sue *Memorie* a proposito della situazione economica del nucleo familiare di appartenenza, precisando fuggacemente che all'epoca della realizzazione del ritratto: «avevamo di che vivere, ma non agiatamente»³²³. In realtà, dei genitori naturali, tali Giovanni di Valenciennes e Chiara Torcellan di Murano, l'artista dice poco o nulla nell'*egodocument* così come dei suoi quattro presunti fratelli, limitando le informazioni a quanto sopra già detto ad eccezione dei ripetuti riferimenti all'amata sorella più piccola. Il dipinto è oggi conservato a Treviso presso il museo civico Luigi Bailo e rievoca il giorno in cui la zia materna benestante e senza figli, sposata con l'antiquario e mercante di quadri genovese Francesco Binasco, fa visita alla famiglia Hayez per comunicare la decisione di aiutare la sorella Chiara prendendo a vivere con sé Fran-

cesco. L'abito stile impero di seta bianca, l'acconciatura ricercata e gli orecchini di perle esibiti dalla parente del pittore sono tutti espedienti figurativi per il confronto con l'abbigliamento dei bimbi in primo piano le cui vesti, con il particolare dei calzini grossolanamente arrotolati, appaiono alquanto trasandate. Hayez, che nell'autobiografia specifica di non ricordare «bene che a lasciare la mia famiglia per il quella della zia abbia provato in me gran dispiacere»³²⁴, si raffigura a sinistra della tela stante e con uno sguardo malinconico. Il pittore si acconcia con un berretto piumato e regge una cartelletta con i disegni. L'aneddoto biografico e la rievocazione del microcosmo affettivo divengono per il giovane artista il pretesto per affrontare il suo primo e precocissimo esperimento di autorappresentazione e di autocompiacimento, che costituiranno uno dei topoi più proverbiali della sua grandiosa parabola ritrattistica³²⁵.

Funzionali al discorso sono altresì le opere di analogo soggetto iconografico realizzate da due pittori sicuramente meno noti rispetto al genio veneziano e, benché provenienti da contesti storico-politici tra loro profondamente differenti, accomunati dall'adesione ai dettami della ritrattistica neoclassica e della morale di inizio Restaurazione. Come si vedrà, si tratta di dipinti di analogo soggetto che prescindono dall'autorappresentazione del proprio esecutore.

È datato 1816 il *Ritratto della famiglia del pittore* [tav.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Ci si riferisce ovviamente ai numerosi autoritratti ma anche alla peculiarità di Hayez di inserire la propria immagine nella rappresentazione di uno dei personaggi dei suoi quadri di storici. L'opera è l'unica oggi nota in cui il pittore sceglie di raffigurarsi con i propri parenti.

34] di Gaetano Forte³²⁶, oggi conservato presso la Galleria dell'Accademia di Belle Arti partenopea. Il dipinto si colloca cronologicamente alla fine di quel fausto periodo formativo dell'artista avvenuto sotto la guida di Jean-Baptiste Wicar, i cui esiti figurativi gli avevano garantito persino la momentanea protezione di Giuseppe Buonaparte. L'opera si contraddistingue per l'attenta ricerca dell'impianto compositivo, il rigore del disegno e «l'audacia antiretorica dei volti degli effigiati»³²⁷. Tutti i particolari figurativi della composizione, dagli inserti paesistici sino ai dettagli del mobilio, indulgiano sui valori morali e sociali dei personaggi portati in scena. All'apertura del Congresso di Vienna e venuto meno l'appoggio dei Napoleonidi, il pittore viene richiamato dal padre a Salerno dove Forte, nonostante gli impegni imposti dalla nuova vita coniugale e dall'arrivo della prole, continua a dedicarsi alle arti fondando, tra l'altro, una scuola privata di architettura e di pittura. Il dipinto citato raffigura al centro la consorte Anna Galdi, sposata nel 1810, dalla quale ha avuto tre figli. La scena si svolge a Salerno all'interno di uno degli ambienti della casa di famiglia. In braccio alla madre è raffigurato Gennaro, il figlio più piccolo; accanto alla donna trovano posto rispettivamente Rache-

le, l'unica figlia femmina avuta dalla coppia, che indossa un abito di seta rosa e Carlo, il primogenito, raffigurato a destra di chi osserva il dipinto. Questi regge un canestro di arance ed è abbigliato con una giacchetta rossa che ricorda l'uniforme dei paggi operanti presso la corte borbonica.

Come per il salernitano Forte, anche per il piemontese Giuseppe De Albertis il percorso artistico è incentrato sulla ritrattistica e sulla miniatura, in linea appunto con le tendenze neoclassiche. Quest'ultimo si specializza nel genere del ritratto a Milano, una piazza artistica dominata all'epoca da Andrea Appiani³²⁸. Non di meno, è proprio il soggetto familiare a cui il pittore farà più volte ricorso durante la propria carriera che gli permette di ottenere un rispettabile credito professionale. Nello specifico, ciò avviene a partire dall'anno 1805 quando in occasione dell'esposizione che l'Accademia di Brera allestisce per l'incoronazione di Napoleone re d'Italia, De Albertis presenta i ritratti dei figli Carolina e Costantino³²⁹.

Un'interessante prova che bene si confà con la categoria pittorica qui analizzata è però il *Ritratto della famiglia del pittore* [tav. 35], un olio su tela di grande formato che De Albertis ormai più che quarantenne realizza attorno al 1817³³⁰. L'opera è con ogni probabilità il capolavoro della

326 Sulla vicenda artistica del pittore si vedano almeno: *Memoria. G. F.* 1886; *Catalogo biografico della mostra* 1922, p. 16; *Mostra del ritratto storico napoletano* 1954, p. 72; CAUSA 1971; BIGNARDI 1992, pp. 12 e sgg.; *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, in particolare si rimanda alle pp. 831 e sgg.; *La pittura napoletana dell'Ottocento* 1993, pp. 128 e sgg.; BEROZZI 1997; ALFANO 2005.

327 Sul ritratto si vedano: *La mostra della pittura napoletana* 1938, p. 232; CAPUTI, CAUSA, MORMONE 1971, pp. 23, 109, scheda n. 22; SACCONI 1980-1981, pp. 191-212; *L'Ottocento negato* 1991, p. 36; MORMONE 1997, p. 463; *Da Canova a Modigliani* 2010, p. 236.

328 Risiedeva stabilmente a Milano. Il suo lungo soggiorno meneghino è infatti documentato tra il 1770 e il 1840.

329 Del successo dell'artista è testimone pure Giuseppe Bossi che ne sottolinea nel 1810 «la reputazione di valentia ritrattista», cfr. ZANELLA MANARA 1998, p. 22.

330 Sull'opera si veda almeno la seguente bibliografia di riferimento: *Oggetti di belle arti* 1817, p. 47; RUSSOLI 1952, p. 82; CANALI 1956, pp. 8, 11; DELLA CHIESA 1959, p. 115; ID. 1967, pp. XXIV, 18; PRAZ 1974,

sua intera produzione. È una scena familiare che si svolge all'aperto sullo sfondo di un paesaggio boschivo scandito in lontananza dalle montagne azzurrine. Il ritratto è contraddistinto da un commovente intimismo familiare, oltre che dalla resa naturalistica e stilizzata delle figure. Sono proprio questi, del resto, gli elementi che caratterizzano la cifra stilistica del pittore specie nella fase più avanzata della sua lunga carriera. Il dipinto di notevole qualità è articolato da netti contrasti chiaroscurali e dall'utilizzo di colori luminosi che definiscono i personaggi. L'abbigliamento dei suoi cari, che risponde ai dettami della Restaurazione, conferma l'attenzione del pittore alla contemporaneità dei costumi. Teresa Ronzoni, che De Albertis aveva sposato nel 1798, è raffigurata al centro della composizione seduta su un masso roccioso mentre sembra accennare trepidamente un sorriso. La primogenita della coppia, Carolina (nata nel 1799) è, invece, rappresentata inginocchiata a fianco della donna, alla quale si rivolge con lo sguardo, mentre con la mano accarezza il cane di piccola taglia tenuto in grembo dal fratello Costantino (nato nel 1801). Il fanciullo siede a terra, anch'egli trova posto di fianco la madre.

Gli affetti familiari costituiranno una virtù essenziale per il pittore che continuerà ad averne cura per tutta la sua esistenza contemporaneamente alla sua costante partecipazione alle manifestazioni espositive braidensi; otterrà e conserverà la cattedra di pittura al collegio delle fanciulle fin quando vedovo, attorno al 1840, deciderà di ritirarsi a Gallarate presso

p. 148; MONTEVERDI 1975, pp. 50, 56; CERA 1987, tav. 324; MAZZOCCA 1993, pp. 96, 100; ZANELLA MANARA 1998, pp. 53, 99-100; FALCONI 2008, p. 122.

il domicilio della figlia affidandosi alle sue cure³³¹.

I ritratti delle famiglie degli artisti permettono di ampliare le conoscenze e le considerazioni sul bacino di provenienza degli stessi. Dalla comparazione tra le opere afferenti alla medesima tipologia iconografica prodotte durante tutto il secolo emerge che qualcosa muta progressivamente a proposito della condizione domestica e sociale di appartenenza degli artisti. I quadretti di famiglia di metà Ottocento contribuiscono a confermare quanto già emerso, ad esempio, dallo spoglio critico dei verbali e della documentazione degli annuali concorsi per l'ammissione alle Accademie di belle arti: la partecipazione è ora allargata ai figli di sarti o di contabili delle grandi case patrizio-ecclesiastiche, oppure di mercanti di tessuti – che a inizio secolo si spostano al seguito delle truppe napoleoniche³³² – o, ancora, agli eredi dei nuovi promettenti imprenditori borghesi dell'Italia unita. Ciò è ulteriormente testimoniato negli autoritratti con i familiari degli artisti dalla presenza, accanto agli strumenti dell'arte, di onorificenze di cavalierato e di croci riconducibili a differenti ordinamenti e dalla puntuale predilezione manifestata da molti di loro di abbigliarsi secondo il rigoroso costume borghese preferito alla più comoda casacca da atelier. Una particolarità quest'ultima che diventa maggiormente evidente con l'aumento della disinvolta eleganza del

331 Carolina raggiunge la città a seguito delle nozze avvenute nel 1818, qui morirà il 3 giugno 1845. Tra le altre opere conservate presso il Museo civico di Gallarate si individuano: l'*Autoritratto* (il disegno preparatorio è in collezione Misani a Gallarate), i ritratti della *Moglie*, della *Figlia*, del *Genero* e della *Nipote Adelaide*, nonché un *Ritratto di bambino*.

332 SUSINNO 2009, pp. 171 e sgg.

vestire e delle pose aggraziate acquisite dalle loro mogli. Tra i pittori operanti alla metà del secolo pochi sono quelli che provengono tout court da una realtà familiare legata all'attività artistica. Molti artisti discendono da domestici attivi nelle case dell'aristocrazia del tempo e possono contare sull'appoggio dei rispettivi datori di lavoro, che diventano ovviamente i loro naturali protettori nonché i primi committenti nelle fasi iniziali delle loro carriere. Giuseppe Molteni, ad esempio, proveniva da una famiglia di umilissime origini. Il padre faceva l'oste ad Affori, nel milanese. Ivano Tominz, genitore di Giuseppe, era un commerciante di ferramenta. La famiglia dei Paglierini a Ferrara era legata da generazioni al mercato librario. Michelangelo Grigoletti discendeva da una famiglia friulana di origine contadina, mentre i padri di Adeodato Malatesta e di Enrico Gamba ricoprivano dei ruoli istituzionali di tutto prestigio. Il padre del modenese era stato capitano delle guardie ducali di Ercole III e Alberto Gamba, auditore decano della Camera dei conti, nel 1835 era stato nominato barone di sua maestà Carlo Alberto. A tale complessa realtà sociale farà da contraltare il futuro professionale di alcuni dei giovani fanciulli raffigurati dai propri padri ancora in fasce o in età adolescenziale che diventeranno medici, avvocati, militari o banchieri.

Ai decenni centrali dell'Ottocento risale *La famiglia Lipparini* [tav. 36], un olio su tela databile tra il 1825 e il 1830, diventato nel giro di poco tempo un modello iconografico di riferimento piuttosto attraente per l'epoca. L'autore del ritratto, Ludovico Lipparini (Bologna, 1800-Venezia, 1856), si era trasferito in Veneto per completare la propria

formazione accademica diventando, com'è noto, uno degli specialisti del ritratto. Quale genero di Teodoro Matteini, titolare a Venezia della cattedra di pittura, il giovane Ludovico era stato introdotto negli ambienti giusti, beneficiando di una larga rete di conoscenze e quindi ampliando i propri orizzonti culturali. Lipparini nel 1824 sposa Anna Matteini assieme alla quale si ritrae nel dipinto in esame. La donna nella scena presenta la figlia neonata al medico di famiglia, sotto lo sguardo attento di Matteini raffigurato in secondo piano e di tre quarti. La composizione si caratterizza per la delicata e semplice rispondenza dei gesti e degli sguardi dei partecipanti rappresentati a mezza figura. La scena di ordinaria quotidianità sembra quasi un corrispettivo laico di una sacra presentazione.

È ormai ampiamente acclarata la questione della duplice natura, pubblica e privata, che l'atelier d'artista ha sempre mantenuto all'interno del sistema delle arti di età moderna. Lo studio è innegabilmente uno spazio di lavoro spesso condiviso, oltre che vetrina per la vendita delle opere. L'atelier è un luogo tanto di creazione e di pensiero quanto di intimità privilegiate. Tra le immagini di famiglia quelle più eloquenti e che ben rivelano le affettività e i rapporti parentali creatisi tra consanguinei sono spesso inserite all'interno di questo ambiente. Dall'analisi di tale tipologia di opere spicca una costante iconografica che vede una sempre maggiore riduzione della rappresentazione dello spazio di lavoro con il relativo equipaggiamento tecnico necessario all'esercizio della professione per lasciare posto alle figure e, dunque, alla messa in scena dei propri affetti. Malatesta, ad esempio, tra il 1828 e il 1833 dipinge il suo

noto e gremito *Ritratto della famiglia del pittore* [tav. 37] in cui si ritrae senza alcuna resa ambientale e tra le teste in primo piano dei genitori e dei nove fratelli nell'angolo di destra della tela mentre dipinge l'effigie del fratello Pio, scomparso prematuramente³³³. Gli altri parenti sono disposti in tre gruppi che si distinguono dai colori e dai toni differenti dell'abbigliamento. Sono immediatamente distinguibili il padre Giuseppe Malatesta e la madre Carlotta Montessori da Correggio che tiene sulle gambe i più piccoli Claudia e Augusto, seguiti dalla sorella Bradamante. Da sinistra si individuano invece le sorelle Lucia, Adelaide, Diomira, Marianna e i fratelli Ercole e Massimiliano. Il dipinto, oggi a Modena, è di grande formato e risulta non terminato come dimostrano alcuni punti del film pittorico, nell'area dello scialle della madre del pittore, in corrispondenza della sua mano e di quella della sorella Lucia, in cui è visibile la preparazione. Altro nodo critico è costituito dalla controversa datazione del dipinto, aspetto non privo di rilevanza poiché permetterebbe di cogliere definitivamente le molteplici assonanze e suggestioni stilistiche del dipinto. Nonostante le questioni ancora aperte che il quadro di un ritrattista così erratico inevitabilmente mantiene, è importante sottolineare la maestria dell'esecuzione e la capacità di rendere i tessuti, le acconciature e le diverse caratterizzazioni psicologiche che costruiscono la parabola dinastica di un'intera famiglia. Giovanni Paglierini è invece «il fotografo di famiglia, che finisce in solaio perché i nonni, oltretutto, in genere sono

333 Sul ritratto malatestiano si vedano: ASIOLI 1905; MARTINELLI BRAGLIA 1989, pp. 299-315; ID. 1991, pp. 893-894, POPPI 1998, pp. 122-124; *Da Canova a Modigliani* 2010, p. 239.

anche brutti. Eppure, il prossimo ritratto di noi stessi era questo», ossia colui che si specializzerà a partire proprio dalla raffigurazione dei suoi parenti nella variante familiare del ritratto di gruppo. Nel suo *Autoritratto con famiglia* [tav. 38], databile tra il 1835 e il 1840³³⁴, impagina una scena di conversazione in cui convergono elementi ripresi dal ritratto di Lipparini e precise affinità con il *Ritratto della famiglia Fossati* di Grigoletti³³⁵. Il dipinto mostra il medesimo intento di trasportare sulla tela la sfera di domestici affetti già messo in atto da Malatesta. Sono presenti tutti gli elementi caratterizzanti la maniera del ferrarese in precedenza individuati nell'analisi del *Ritratto della famiglia dell'ingegner Lavagnolo* (1852) e de *La famiglia del Plebiscito* (1860). Ci si riferisce al disegno preciso e netto e alla pittura levigata che rende i colori freddi e smaltati. Il senso di raccoglimento è determinato nella raffigurazione della famiglia del pittore messa in scena attraverso l'espedito pittorico del quadro nel quadro e al rimando di sguardi dei due protagonisti in primo piano. La figlioletta con il gesto esplicito della mano invita chi guarda a entrare nella scena puntando il dito verso la madre effigiata sulla tela alle sue spalle. La sobrietà dell'interno, ridotto ai minimi termini³³⁶, non è però l'unico elemento sul quale Paglierini insiste. È

334 Attualmente conservato a Ferrara presso i Civici musei cittadini.

335 L'opera sarà oggetto di approfondimento nel segmento successivo di questo lavoro intitolato (2.6) *Tutti insieme appassionatamente*.

336 Le stesse caratteristiche sono evidenti in un altro dipinto di Paglierini, l'ennesimo ritratto familiare, ossia il *Ritratto dei coniugi Zuzzo* nel quale moglie e marito sono colti in un momento di serenità domestica. La donna suona il pianoforte, mentre il marito – anch'egli patriota come Lavagnolo – è intento alla lettura di un testo di Tasso.

chiara anche l'intenzione del pittore di rappresentare alcuni degli strumenti del suo lavoro: egli tiene nelle mani i pennelli e veste la casacca e il basco nero, un copricapo spesso utilizzato dai pittori del tempo con cui Paglierini abbiglierà finanche l'ingegnere udinese.

Questo excursus nella ritrattistica familiare d'artista serve anche a ribadire l'interesse verso quelle notizie di tipo antropologico, economico e persino etnografico caratterizzanti l'universo privato degli artisti, consentendo di misurare e integrare la percezione degli stessi da parte di chi osserva le loro opere.

Nel 1853 la pittrice di origini romane Emma Gaggiotti Richards – la cui interessante vicenda professionale attende ancora di essere sviscerata – esegue un prezioso foglio dal titolo *La famiglia Gaggiotti-Richards*, oggi conservato presso il Museo di Roma, sul quale la donna eterna le effigi dei propri cari [tav. 39]³³⁷. Il centro della scena è occupato dal ritratto della graziosa madre dell'artista, Angelina Serafini³³⁸, assisa su una seduta piuttosto confortevole men-

337 Colgo l'occasione per ringraziare Giovanna Capitelli che mi ha segnalato il disegno adesso in esame; un cartone lungamente ignorato dalla storiografia di fermento. Il foglio, un pastello e tempera su carta, misura 510x590 mm ed è oggi conservato a Roma nei depositi di Palazzo Braschi (numero di inventario: MR 4559), cfr. PIETRANGELI 1976, p. 70. Sul percorso biografico dell'artista, invece, si rimanda a ORIOLI 1953.

338 L'interesse e il sostegno dell'intero nucleo familiare all'attività artistica della giovane donna pittrice trova un'affettuosa testimonianza in una lettera che Angelina Serafini Gaggiotti scrive a Tommaso Minardi. La madre di Emma intercede con il maestro della figlia affinché questi si interessi a un nuovo dipinto accettando di ricevere la donna per offrirle consigli e ammaestramenti, cfr. OVIDI 1903, p. 209.

tre tiene in grembo il giovane nipote, Raoul, che rivolge il braccio sinistro verso la seconda figura femminile che trova posto al suo fianco. Si tratta, invero, dell'autoritratto dell'artista, all'epoca ventottenne, che si ritrae di lato alla composizione in una posa di tre quarti mentre con le mani mantiene gli strumenti necessari all'esercizio della propria arte. Emma Gaggiotti Richards indossa un comodo e ampio vestito rosso con le estremità terminanti in pizzo ocre e rivolge il proprio sguardo intenso e fiero verso lo spettatore³³⁹. Alle sue spalle è collocata una grande tela che, molto probabilmente, la pittrice aveva finito di preparare in attesa di iniziare a dipingere. In secondo piano sono invece raffigurati due uomini, ovvero sir Richards, il gentiluomo inglese che la donna aveva sposato nel 1848 e con il quale si era trasferita in Inghilterra, a sua volta riconoscibile per la folta chioma nervina³⁴⁰, e il padre dell'artista, il cavaliere Camillo Gaggiotti, funzionario a servizio della macchina burocratica amministrata da papa Mastai Ferretti (1846-1870). Benché il catalogo della Gaggiotti sia costituito da un numero davvero esiguo di pezzi oggi conosciuti, l'opera grafica di intonazione familiare inviata da oltremarina al tempo

339 Tale autoritratto presenta affinità per la posa della figura e per gli evidenti aspetti stilisti con l'altro *Autoritratto* noto di Emma Gaggiotti Richards, ossia l'olio su tela anch'esso di forma ovale (che misura 84, 2x71,9 cm), risalente allo stesso anno del cartone romano. Il dipinto è difatti firmato e datato 1853 ed è oggi conservato a Londra presso la Royal Collection Trust, si veda almeno la scheda del dipinto contenuta in *Portrait of the artist* 2016, p. 143.

340 I risultati della ricerca compiuta sino ad oggi sulla pittrice non hanno permesso sin qui di rintracciare documenti relativi all'esatta identità del marito e di mappare criticamente i luoghi e le opere realizzate dall'artista durante gli anni che la coppia trascorre sul suolo britannico.

della sua esecuzione conquista subito le cronache d'arte capitoline. Il poeta Quirino Leoni, infatti, dalle pagine della velina specializzata «L'Album. Giornale letterario e di belle arti», dedica in quello stesso anno all'opera un breve quanto significativo tributo ricostruendone minuziosamente le ragioni che ne avevano sottointeso la realizzazione. Dall'articolo si apprende infatti che la donna, residente ormai da tempo all'estero, decide di realizzare il ritratto dei propri consanguinei con l'intento di inviarlo a Giuseppe Massani, amico di lunga data dell'intero nucleo parentale, nonché padre di Maria, compagna di giochi d'infanzia della Gaggiotti³⁴¹. Il pezzo giornalistico, dunque, permette di conoscere più da vicino la notorietà che all'epoca la pittrice riesce a conquistare, nonostante il suo nome resti legato a «una commovente generosità» e al giovanile patriottismo che la costringe ad abbandonare la città dei papi durante i tumultuosi eventi del biennio 1848-1849. La donna riesce a costruire una discreta carriera artistica avviata originariamente ad Ancona grazie alle frequentazioni con Nicola Consoni (Ceprano, Frosinone, 1814-Roma, 1884), proseguita poi oltralpe presso la Corona britannica e perfezionata dall'artista soltanto all'indomani del suo rientro nell'urbe (evento che si verifica proprio alla fine del 1853) presso l'atelier del maestro Tommaso Minardi (Faenza, Ravenna, 1787-Roma, 187)³⁴². Leoni, che riceverà successivamente la nomina di segretario perpetuo dell'Accademia di San Luca, oltre alla suddetta recensione le dedicherà cinque anni dopo un so-

netto celebrativo (1858)³⁴³ che precede cronologicamente il componimento poetico che Giuseppe Gioacchino Belli, subendo anch'egli il medesimo fascino nei confronti della donna, riserverà alla Gaggiotti appena qualche tempo dopo (1865)³⁴⁴. Il disegno costituisce di fatto una testimonianza assai significativa del contesto familiare, delle reti amicali e delle attività risalenti al periodo più produttivo di una pittrice, specie per le qualità stilistiche raggiunte dalla stessa nel campo della ritrattistica³⁴⁵.

Parimenti, un caso altrettanto interessante è senza dubbio costituito dal *Ritratto della famiglia di Vincenzo Vela*, realizzato dal torinese Enrico Gamba (Torino 1831-1883) appena qualche anno dopo quello della pittrice appena preso in esame³⁴⁶. L'iscrizione dedicatoria autografa apposta sulla tela in basso a destra, «Gamba all'amico Vela 1857», concorre a ribadire che si è davanti a un «ritratto di amicizia». Il dipinto può essere osservato da molteplici prospettive: in primis, quella degli effigiati. All'epoca dell'esecuzione dell'opera lo scultore italo-svizzero, la moglie Sabina Dragoni e il piccolo Spartaco (nato nel 1854) risiedono nella capitale sabauda ormai da qualche tempo. Nel 1852 il governo austriaco aveva intimato a tutti i ticinesi residenti

341 LEONI 1853, p. 35.

342 La Gaggiotti è annoverata tra gli allievi di Minardi in DE SANCTIS 1900, p. 164; si veda anche OVIDI 1903, pp. 103, 209.

343 LEONI 1858, si vedano, in particolare, pp. 69 e sgg.

344 Cfr. BELLI 1865, pp. 34 e sgg.

345 Dal 1865 a seguito del trasferimento a Firenze la Gaggiotti si dedicherà alla crescita dell'amato figlio, occupazione che la terrà impegnata sino al rientro a Velletri. La donna sceglierà la città di origine della sua famiglia per ritirarsi definitivamente a vita privata, cfr.

346 Sul pittore piemontese si vedano: CINELLI 1980, p. 726; *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* 2001, p. 233. Sul ritratto familiare si segnala la scheda in *Da Canova a Modigliani* 2010, p. 243.

nel Regno lombardo-veneto di prendere obbligatoriamente la residenza austriaca o in alternativa di abbandonare definitivamente i territori sottoposti alla propria giurisdizione. Vela, già autore dello *Spartaco* (1851), ossia di quell'opera considerata a pieno titolo il manifesto del sentimento di riscossa risorgimentale, non poteva che optare per la seconda ipotesi, trasferendosi a Torino dove dal 1856 è il titolare della cattedra di scultura presso l'Albertina³⁴⁷.

In questo en plein air Gamba riprende il tradizionale impianto compositivo dei conversation piece di derivazione tardo settecentesca. I riferimenti alla cultura figurativa inglese diventano chiari osservando dettagli pittorici come le dimensioni, il taglio prettamente orizzontale della scena, la presenza del levriero. Sono elementi che derivano dall'esperienza formativa del piemontese compiuta presso il Städelches Kunstinstitut di Francoforte.

Appartiene alla fine del secolo *Il figlio Eduardo, con Egisto Fabbri e Alfredo Muller*³⁴⁸, una scena di conversazione in cui questa volta i sentimenti familiari si mescolano a profondi legami professionali intrecciati tra gli effigiati e l'autore della tela, Michele Gordigiani (Firenze, 1830-1909) che la realizza sul volgere del 1895³⁴⁹. Il pittore specializzato nella ritrattistica, che gli era valsa pieni riconoscimenti con le commissioni ufficiali di casa Savoia e di molti dei protagonisti dell'Italia postunitaria, esegue il dipinto nel pieno della maturità artistica e più esattamente durante la

sua lunga permanenza a Parigi³⁵⁰. In questo triplice ritratto di grandi dimensioni e dal taglio fotografico, oggi conservato alla Galleria nazionale di arte moderna e contemporanea di Roma, Gordigiani ritrae il figlio Eduardo (Firenze, 1866-Popolano di Marradi, Firenze, 1961), giovane pittore di paesaggio³⁵¹, assieme agli amici e colleghi artisti, tutti e tre residenti a questa altezza cronologica nella città francese. Il più giovane dei Gordigiani è collocato dal padre al centro della scena, mentre alla sua sinistra Egisto Fabbri (Firenze, 1828-1894) è intento a fumare³⁵². I due osservano Alfredo Muller (Livorno, 1869-Parigi, 1939) che dipinge al cavalletto. Il ritratto, se da un lato celebra il sodalizio fraterno e duraturo che unisce i tre, dall'altro è un tributo di Gordigiani ai suoi 'figli professionali'. Oltre a Eduardo egli aveva infatti avviato all'arte della pittura l'allora debuttante Muller³⁵³. È infine doveroso chiudere questa rassegna sulla ritrattistica familiare dell'artista ottocentesco con un ritratto di famiglia di un pittore che ha fatto dell'autorappresentazione e dei ritratti dei suoi cari uno dei tratti distintivi del suo catalogo, vale a dire Giuseppe Barison (Trieste, 1853-1931). È esemplificativa, in tal senso, la dichiarazione che Salvatore Sibilla rilascia nel 1922 quando è chiamato a ricostruire

347 Sullo scultore ticinese cfr. MANZONI 1906.

348 Sull'opera si veda *Alfredo Muller* 1982, p. 44; BUCARELLI, DURBÉ 1963, s.n.p.; di MAJO 2009, p. 288.

349 *Ibidem*.

350 Sull'opera di Michele Gordigiani si vedano: MERCANTINI 1868; *Catalogo dei quadri originali* 1910; SALMI 1943; CAMPANA 1955; SANI 1988, pp. 119-120.

351 Sul giovane paesista si vedano almeno: MATTEUCCI, BARBADORI 1986, pp. 111-113.

352 BARDAZZI 1997.

353 Su Alfredo Muller si vedano: QUESADA 1982; CANGIANELLI 2011; KOEHL 2012; CIMORELLI 2013; KOEHL 2016. Su Fabbri invece cfr. ANTONI 1977; BARDAZZI 2002; BIETOLETTI 2007; BARDAZZI 2007.

la biografia del triestino per il volume *Pittori e scultori di Trieste* edito in quello stesso anno, in cui afferma: «il pittore non vuol vivere più al di fuori dei suoi affetti»³⁵⁴. Quella di Barison è una personalità artistica per molto tempo rimasta oscurata nel silenzio storiografico e che necessita di essere ulteriormente approfondita. Il pittore opera nei decenni che fanno da cerniera tra la fine dell'Ottocento e gli albori del secolo successivo, quando la città adriatica raggiunge il vertice delle sue fortune economiche e culturali³⁵⁵. È datato 1896 il suo *Ritratto della famiglia*, l'unica opera oggi nota in cui i Barison sono ritratti insieme. L'artista, sin dalla giovinezza, dipinge separatamente la moglie e i figli e, nella fase più tarda della sua produzione, coinvolge anche i nipoti nelle sedute di posa. Il dipinto di dimensioni ragguardevoli introduce l'osservatore nella vita privata del pittore che inserisce i componenti della sua famiglia in un interno finemente decorato. Le pareti della sala in cui è ambientata la scena sono affollate di quadri. Sono riconoscibili la raffigurazione di una testa di santo e il dipinto collocato sul cavalletto riconducibile a una scena neo-settecentesca veneziana³⁵⁶.

In primo piano è raffigurata la moglie Giulia, perno della composizione pittorica, intenta a sistemarsi i guanti. Davanti alla donna trova posto Bianca, la figlia più piccola della coppia, alle prese con un ombrello rosso. Sulla destra, invece, sono raffigurati Ester che tiene in mano un ventaglio

e, alle sue spalle, Arnaldo. L'altro figlio maschio, Cesare, è effigiato a sinistra mentre suona il suo violino³⁵⁷. Barison si autorappresenta sullo sfondo in posizione defilata e di tre quarti. In primo piano richiama l'attenzione un tappeto rialzato, vezzo pittorico della maniera dell'artista.

Il carattere rapsodico di questa rassegna pittorica d'intonazione familiare sugli artisti ottocenteschi nasce dall'intenzione di offrire un'idea ulteriore della complessità degli intrecci peculiari della realtà familiare ottocentesca italiana. L'istruzione necessaria alla professione artistica, ad esempio, offre a queste generazioni un primo sbocco verso un'identità borghese. Questi ritratti possono essere considerati la naturale espressione di una ristretta fascia di operatori inseriti a pieno titolo nelle istituzioni artistiche, prevalentemente uomini e fino a una certa data «necessariamente cattolici, di provenienza né rurale né aristocratica»³⁵⁸. I ritratti di famiglia d'artista sono le icone di un gruppo sociale in movimento, alla ricerca di legittimazione.

I dipinti di famiglia, anche quelli che ritraggono gli artisti, tendono a circoscrivere e definire quella sfera personale e privata agitata da moti sentimentali condivisi tra parenti, che costituisce la decisiva conquista sociale della civiltà biedermeier, aristocratica e borghese.

354 SIBILLA 1922, p. 33.

355 Ad oggi resta fondamentale l'unica monografia sul pittore curata da Matteo Gardonio benché sia necessario approfondire lo studio del catalogo del pittore triestino, GARDONIO 2006.

356 Gardonio ipotizza che si possa trattare del *Liston antico* di Giacomo Fravetto, cfr. GARDONIO 2006, pp. 176-177.

357 Il giovane Cesare Barison (Venezia, 1885-Trieste, 1974) diventerà accreditato violinista. Sarà direttore del Teatro Verdi di Trieste (1945-53) e professore presso il conservatorio Tartini nella stessa città. Si dedica principalmente allo studio, all'interpretazione e alla direzione della musica italiana barocca (XVII e XVIII secolo).

358 SUSINNO 2009, pp. 172-173.

1.6. Tutti insieme appassionatamente

Secolare fondamento della pratica artistica europea che poteva contare su quella tradizione consolidatasi a partire dalle opere di Pieter Paul Rubens (Siegen, 1577-Anversa, 1640) e dei pittori fiamminghi del Secolo d'oro, il ritratto di famiglia nella sua duplice accezione 'nucleare' e 'complessa' – utilizzando un'espressione cara agli storici della parentela ottocentesca – permette di cogliere compiutamente i mutamenti sostanziali della società italiana del tempo, tanto quelli della classe aristocratica riformata a inizio secolo dai Napoleonidi e poi restaurata dal rientro dei governi di antico regime, quanto quelli del ceto borghese delle professioni impegnato a condurre a partire dai decenni centrali del XIX secolo la sua lenta ascesa sociale³⁵⁹.

La variante della ritrattistica familiare cui si fa adesso riferimento è anzitutto uno strumento attraverso il quale osservare come gli aggregati familiari italiani si formino, si rinnovino e scompaiano, designando conseguentemente un portato di novità e di cambiamenti essenziali in fatto di iconografia, di cultura figurativa, di committenza e di stile, i cui effetti per essere colti all'interno del sistema delle arti necessitano un più grande sforzo conoscitivo sul dibattito storico-sociale di riferimento e del costume del tempo.

La comprensione d'insieme del fenomeno sconta un handicap molto forte, che risiede nell'impossibilità di avere una mappatura complessiva attendibile delle opere eseguite e commissionate in questa circostanza a causa di un numero

molto parziale di dipinti fin qui emerso, dovuto alle caratteristiche proprie del collezionismo privato e agli effetti della disomogeneità di approfondimento dei singoli casi pittorici sinora individuati. Sono opere che, come più volte ribadito, soffrono della dispersione di un numero assai rilevante di collezioni d'arte private. Molti dei dipinti afferenti a questa variante iconografica sono andati perduti poiché gli stessi veicolano immagini care alle generazioni che li hanno commissionati e sistemati all'interno delle proprie dimore. Giusto il tempo di un paio di generazioni, queste stesse opere non avendo più la stessa considerazione per i tardi nipoti che le ereditano dai loro avi vengono puntualmente relegate in soffitta e abbandonate all'usura del tempo.

Al tentativo di dare conto, seppur episodicamente, del panorama offerto da questa variante del ritratto di gruppo familiare è necessario premettere alcune osservazioni.

Oltre che per l'importanza frequentemente riconosciuta della sfera affettiva³⁶⁰, il ritratto familiare di gruppo costituisce il pretesto per riunire e mettere a confronto progenie diverse ed è finalizzato alla commemorazione della discendenza familiare e alla continuità dei legami di sangue. In questi dipinti tutti i protagonisti si atteggiavano rigorosamente secondo il proprio ruolo dimostrandosi estremamente os-

³⁶⁰ È stato chiarito in precedenza in questa tesi che un primo importante momento di considerazione complessiva di questa tipologia del ritratto di gruppo è stato offerto dalla sezione *La poetica degli affetti di famiglia* allestita in occasione della mostra padovana *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento* nel 2010. Mediante le opere selezionate per l'occasione prende forma quella variegata quanto ordinata impalcatura degli affetti e l'individuazione di una vera e propria geometria degli affetti coinvolse molti artisti durante il secolo, cfr. LEONE 2010.

³⁵⁹ Cfr. *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992, si vedano in particolare le pp. 25 e sgg.

servanti delle regole di comportamento, sia di quelle non esplicite e codificate dalla consuetudine³⁶¹ che di quelle prescritte dai coevi galatei e manuali di etichetta apparsi a partire dalla metà dell'Ottocento. Naturalmente l'assegnazione dei compiti ai personaggi serve anche a evitare la rigidità del gruppo in posa. I bambini, che si sono affacciati sulla scena della ritrattistica di gruppo già dalla metà del XVII secolo in Olanda e nelle Fiandre continuando a essere prediletti anche nella stagione *biedermeier*, sono pressoché immancabili nelle opere del genere ritrattistico durante tutto il secolo. Si tratta del resto di figure che forniscono un elemento importante per controbilanciare la gravità dei personaggi adulti del gruppo. Un esempio frequente è il ricorso alla rappresentazione di neonati o di fanciullini in tenera età raffigurati sulle ginocchia o in grembo alle proprie madri o ancora di bimbi che si accucciano sotto le loro sottane.

Un altro attraente diversivo è costituito dalla rappresentazione degli animali domestici – specie i cani – raffigurati spesso placidi a terra mentre dormono o scattanti al centro della composizione. Il sentimentalismo, come si vedrà nelle opere di seguito prese in esame, è l'elemento predominante di queste scene familiari che costituiscono l'incarnazione

361 Si fa qui riferimento all'influenza sulla vita familiare dei sistemi di comportamento che la società del tempo impone a riguardo di ciò che si deve o non si deve fare nel mondo domestico. Rientrano in questi sistemi quelle norme che specificano a che età è bene che un uomo e una donna si sposino, se questi debbano mettere su casa da soli o è meglio che vadano a vivere a casa di lui o in quella di lei, se si debba far qualcosa, e che cosa per controllare la fecondità, se sia giusto abbandonare un figlio neonato, se si debba prendere in casa un genitore anziano, si veda *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992, in particolare le pp. 26 e sgg.

del *bon ménage* e di frequente anche dell'idilliaco ritorno della famiglia nella natura. Sovente le figure ritratte recano un cestino di fiori o indossano ghirlande sul capo oppure un *blumenbukett*. L'intimità di questi *conversation piece* contraddistingue buona parte della produzione ottocentesca volta a restituire con l'immagine degli effigiati anche quella di un'intera epoca. Anche la musica è motivo di intrattenimento partecipato e condiviso tra parenti, benché gli esecutori rappresentati alla spinetta nella maggior parte dei casi non siano ricordati dalla storia come magistrali performer e musicisti, fratelli Trivulzio di Belgiojoso a parte³⁶². Tanto il fortepiano e l'arpa quanto il ricamo offrono convenienti pretesti per atteggiare le brave ed educate donne di famiglia di *moitié du siècle*, sia le madri aristocratiche che quelle borghesi.

Se la classe aristocratica a inizio Ottocento si fa ritrarre sullo sfondo di parchi, all'ombra di gazebo ornati di tessuti preziosi, seduta su una nobile sedia curiale in una sala a colonne, spesso alla presenza di un busto classico quale nume tutelare, a partire dagli anni Trenta del secolo anche i borghesi posano nel tinello o nel giardinetto delle loro abitazioni e spesso le finestre dei salotti affacciano sulla strada in cui è ubicato il negozio sede del loro commercio o impresa, più raramente verso il loro piccolo giardino urbano. La ritrattistica costituisce, d'altra parte, una porzione consistente di quel patrimonio recente costruito dal ceto borghese che

362 Si fa qui riferimento alle note *Memorie* di Francesco Hayez ove si descrive la passione per la musica di Emilio e Alberico Trivulzio esibita durante le cene private cui partecipa gran parte dell'aristocrazia milanese di metà Ottocento.

ancora alla metà del secolo si fa ritrarre tra le suppellettili della propria casa compiacendosi di esibirle. Anche nei casi di amatori d'arte di modesto rango si è comunque orgogliosi di ostentare il successo e la felicità della vita domestica, sentimenti che manifestano mediante la committenza di ritratti di gruppo.

Andrea Appiani³⁶³, ad esempio, nel corso dell'anno 1800, realizza i due ritratti pendant per la famiglia Pétiet [tavv. 40a-40b]³⁶⁴. Il dittico costituisce un unicum del catalogo del milanese. Si tratta infatti della sola volta in cui il pittore si misura con la intricata variante iconografica del ritratto familiare ambientato, stando almeno alle sue opere oggi note. La commissione del dipinto arriva, tra l'altro, in un momento della carriera di Appiani in cui il pittore con prudenza sembra assistere all'evolversi degli avvenimenti politici dell'epoca³⁶⁵, ossia quelli che coincidono con la fine della

363 Sul pittore lombardo si vedano almeno LONGHI s.a.; SACCHI s.a.; BERETTA 1848; LUCINI 1900; NEPPI 1932; MELLINI 2002, pp. 47-54; MAZZOCCA 2007, pp. 17-25; CORRADINI 2008; SANNAZZARO 2009; BALZARI 2009; MORANDOTTI 2013; RAGGI 2014; LEONE 2015.

364 Le due tele misurano 132x108, 5 cm e sono conservate dal 2006 presso la GAM di Milano. La vicenda collezionista dei due dipinti è anch'essa particolare. Almeno fino al 2002 i ritratti pendant risultano ignorati dalla letteratura specifica su Appiani. Francesco Reina nel suo famoso carteggio oggi conservato presso il Fondo Custodi della Biblioteca nazionale di Parigi dichiara «L'Appiani fece in 2 quadri la Famiglia Pétiet: la madre con una figlia ed un ragazzo piccolino; il Padre coi due ragazzi maggiori, tutti di figure intere». Soltanto agli albori del XXI secolo i dipinti sono stati ritracciati nella collezione degli eredi della famiglia francese. Nel 2006 le tele sono state acquistate dal museo milanese. Sull'opera si vedano: MAZZOCCA 2002, pp. 167-168, ID. 2002, pp. 510-511; LEONE 2007, p. 83; ID. 2015, p. 75; OLDANI 2017, p. 74.

365 Giuseppe Beretta, primo biografo di Appiani ricorda in questi termini il periodo cui si fa riferimento: «in quest'epoca ristette alquanto

Repubblica Cisalpina e la vittoria di Marengo, che condurranno al ritorno dei francesi sulla scena politica italiana. I due dipinti di intonazione familiare segnano, in qualche modo, la rinascita professionale di Appiani nonché l'avvio di quel fortunato destino che più tardi farà del pittore «il più alto officiante del mito imperiale»³⁶⁶. Per quanto riguarda il committente dell'opera, Claude-Louis Pétiet (1749-1806), aveva alle spalle una prestigiosa carriera militare avviata durante l'antico regime e proseguita con discreto consenso anche durante gli anni compresi tra la Rivoluzione francese e il Direttorio. Questi, proprio nell'anno di commissione del dipinto, assume l'incarico di ministro straordinario del governo francese ottenendo di fatto poteri illimitati. Il tono ufficiale e militare dell'effigiato è rafforzato anche dalla raffigurazione dei due giovani figli maschi che, prontamente abbigliati in divisa, posano attorno al padre. A tal riguardo, si deve a Ferdinando Mazocco l'ipotesi condivisibile di interpretare alcuni dei dettagli assolutamente non trascurabili presenti sulla tela come l'anticipazione del lungo monocromo con i *Fasti di Napoleone* destinato alla sala delle Cariatidi del Palazzo Reale di Milano, ovvero la grande impresa pittorica di Appiani. Ci si riferisce evidentemente all'immagine della Repubblica e della relativa iscrizione «Repubblica Cisalpina restituita» e, ancora, alla rappresentazione della Vittoria che iscrive i suoi fasti sullo scudo accompagnata dalla scritta «hospipos/trophes/marengung»³⁶⁷.

ozioso di grandi opere, e solo si addestrò in molti studi», cfr. OLDANI 2017, p. 74.

366 MAZZOCCA 2002, p. 167.

367 Cfr. MAZZOCCA 2002, pp. 167-168.

La controparte del dittico è di tutt'altra ambientazione. Si caratterizza infatti per la grande attenzione alla sfera degli affetti domestici e per il tenero scambio di abbracci della moglie che siede sullo sfondo di un sereno paesaggio attornata dall'unica figlia femmina della coppia e dal figlio più piccolo, una composizione evidentemente aggiornata sulla coeva ritrattistica *biedermeier*³⁶⁸.

Sebbene l'opera sia rimasta per tantissimo tempo poco considerata dalla letteratura appianese, ciò non deve essere accaduto nel periodo immediatamente successivo alla sua esecuzione.

Sono profonde le corrispondenze iconografiche e stilistiche che il dittico dei Pétiet condivide con un altro ritratto di analogo soggetto, ossia quello che la famiglia Balucanti di Brescia richiede a Luigi Basiletti. Quest'ultimo è un apprezzato pittore di dipinti di storia e di paesaggio che, come in precedenza ribadito, completa la formazione durante la stagione ritrattistica lombarda che riconosce in Appiani e Giuseppe Bossi i suoi astri indiscussi. Egli realizza i due ritratti pendant oggi a Brescia³⁶⁹. Il capofamiglia e commit-

tente del ritratto è Tommaso Balucanti (1758-1816), che sin da giovanissimo si era occupato degli affari di famiglia dello zio cardinale Giovanni Andrea Archetti (1731-1805), attività che gli valse dopo la morte del porporato la carica di podestà di Brescia con nomina confermata dal governo napoleonico centrale. Il cinquantaquattrenne Balucanti è raffigurato assieme alla giovanissima moglie Marianna Cigola (1786-1856). I due abitano gli ambienti di palazzo Poncarali assieme alla nutrita prole. Nel dipinto compaiono le figlie femmine minori raggruppate attorno al padre. Si identificano nell'ordine, Teresa (1808-1882), Luigia (1809-1884) e l'ultima nata Polissena (1810-1887). Accanto alla madre invece compaiono Orsola (1802-1880), Ippolita (1804-1886) e Giambattista, raffigurato tra le braccia della donna in primo piano. Quest'ultimo è l'unico figlio maschio avuto dalla coppia e, pertanto, garante prezioso della continuità dinastica³⁷⁰.

Durante questa stessa stagione della ritrattistica familiare è ancora una volta Francesco Hayez l'artefice di un'opera che può considerarsi per certi aspetti un'eccezione nel genere indagato. Il pittore veneziano nel 1817 è l'autore della notissima *Famiglia Cicognara con il busto colossale di Ca-*

368 È infine opportuno segnalare un disegno di collezione privata che disvela l'idea di una prima altra versione del dipinto, parzialmente difforme dalla soluzione finale, in cui le figure risultano intiere. Nel disegno il gruppo è in posizione prospettica più arretrata; è altresì presente in primo piano, sul pavimento, una cartelletta su cui è leggibile l'iscrizione «La madre/amorosa», chiaro richiamo all'attenzione del pittore verso i temi familiari da svolgere ricorrendo ad elementi naturali e sentimentali; cfr. OLDANI 2017, p. 74.

369 Si tratta rispettivamente del *Ritratto della contessa Marianna Cigola Balucanti con i figli Orsola, Ippolita e Giambattista* e del pendant il *Ritratto del conte Tommaso Balucanti*. Attraverso le meticolose ricerche archivistiche condotte da Bernardo Falconi è stato possibile

riconoscere l'identità di tutti i personaggi effigiati. Più specificatamente si tratta di Tommaso Balucanti e della moglie, la contessa Marianna Cigola Balucanti, ritratti insieme ai sei figli. Sono quadri di grandi dimensioni (111x85 cm), di ottima fattura e attualmente sono conservati presso il Museo Luigi e Piero Lechi di Montichiari (Brescia). Sull'opera si veda almeno la scheda analitica curata Paolo Boifava nel catalogo della mostra catalogo *Luigi Basiletti (1780-1859). Scene di conversazione e ritratti*, a cura di P. Boifava e L. Falcini e allestita a Brescia nella primavera del 2016, cfr. *Luigi Basiletti (1780-1859)* 2016, pp. 40-42.

370 Secondo quanto riportato sull'iscrizione che compare sulla tela.

nova, un dipinto che si leva a documento esemplare di una concezione intellettuale dell'esistere e che permea anche la sfera privata degli affetti. Il ritratto, commissionato da Leopoldo Cicognara, viene eseguito sotto la supervisione di Antonio Canova. Una committenza davvero prestigiosa per il veneziano allora ventiseienne, arrivata, tra l'altro, a conclusione del suo pensionato capitolino.

Sono raffigurati Cicognara con la moglie di seconde nozze – Lucia Fantinati – e il figlio Francesco nato dal primo matrimonio. Al ristretto nucleo familiare si aggiunge una quarta presenza, ossia quella di Canova, restituita grazie al busto colossale raffigurante lo scultore di Possagno che il conte ferrarese aveva commissionato, com'è noto, a Rinaldo Rinaldi (Padova, 1793-Roma, 1873) e di cui si intravede però soltanto la parte inferiore del volto³⁷¹. Il dipinto non soltanto rievoca l'intimo e fraterno sodalizio istauratosi tra Cicognara e Canova, ma risponde alla richiesta mossa a Hayez di riunire in scena i due uomini come velata polemica a seguito degli oltraggi subiti da entrambi da parte dell'alta curia pontificia. L'anno che precede l'esecuzione del ritratto da parte di Hayez, aveva visto Cicognara recarsi a Roma per un breve soggiorno – durato appena due mesi (giugno-luglio 1816) –, giusto il tempo di offrire a Pio VII Chiaramonti (1800-1823) la dedica del secondo volume della sua *Storia della scultura*³⁷², omaggio che sarà subi-

371 Sono note le parole con cui lo scultore esprime il proprio gradimento per la presenza della scultura del dipinto: «dell'aver voluto unire al vostro il mio ritratto nel quadro di Hayez. Tale sorpresa mi è stata piacevole, e cara quanto altra cosa mai, e ne sono lieto e contento». Sullo scultore si veda anche NOE [1997] 1998.

372 Il riferimento è evidentemente alla celebre *Storia della scultura*

to rifiutato dal sovrano temporale. Canova, al contempo, aveva rinunciato all'idea di terminare il progetto della colossale *Religione cattolica*, destinata in origine alla basilica vaticana e di cui si intravede lo studio grafico nell'incisione che Cicognara mostra alla moglie³⁷³.

Nel 1971 è ancora una volta Mario Praz – sempre nelle sue *Scene di Conversazione* – a individuare per il solo ritratto di gruppo familiare all'aperto una complessa tassonomia specifica. Una tipologia iconografica quest'ultima che annovera fortunati saggi di origine seicentesca come *La coppia di sposi in un parco* di Frans Hals (Anversa, 1580-Haarlem, 1666), la celebre *Passeggiata in giardino* di Rubens con la seconda moglie Hélène e il figlio Frans³⁷⁴, oppure la *Famiglia nel cortile di casa* (1662) di Pieter de Hooch (Rotterdam, 1629-Amsterdam, 1684) realizzata intorno al 1660. Sono riscontrabili, tra le molteplici iconografie, le scene ambientate davanti a un portico o a una balaustra, quelle che si svolgono in un cortile contro una quinta arborea o con un albero al centro, sino ai ritratti di gruppo che mostrano le vedute delle ville di famiglia e di paesaggi e, persino, quelli più rari che si svolgono in barca, i cui schemi compositivi si ritrovano puntualmente anche nella produzione

in Italia dal suo risorgimento sino al secolo di Napoleone. Per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Angincourt, edito a Venezia tra il 1813 e il 1818, cfr. CICOGNARA 1813-1818.

373 Della sterminata bibliografia canoviana sull'argomento si rimanda almeno ai seguenti testi: PAVANELLO 2012; ERICANI 2013; CAMBONI 2014; MISSIRINI 2016; MAZZOCCA 2017.

374 L'opera è stata realizzata da Rubens tra il 1630 e il 1631. È conservata attualmente all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.

ritrattistica italiana ottocentesca³⁷⁵.

Sovrani, principi, nobildonne, intellettuali e militari sono anche i personaggi ritratti da Pietro Benvenuti che, com'è già emerso nelle sezioni precedenti di questo contributo, documentano l'evoluzione della maniera dell'aretino in una stagione davvero produttiva della sua carriera segnata dal ritorno dei Lorena nel Granducato. Benvenuti anche nel *Ritratto della famiglia Rinuccini* datato 1823 evidenzia il recupero del modello classico con la restituzione delle lente sedute di posa e delle fisionomie accuratamente studiate per ciascuno degli effigiati. L'opera nello specifico costituisce un primo modello di conversantion piece che segna un iniziale accenno di abbandono del prediletto stile impero di Benvenuti³⁷⁶.

Risale al rigoroso clima di Restaurazione anche uno dei casi pittorici più emblematici di rappresentazione delle vicende familiari di aristocratici – questa volta sabaudi – ossia il celebre *Ritratto della famiglia Ferrero dei marchesi della Marmora*³⁷⁷ di Pietro Ayres (Savigliano, Cuneo, 1794-Torino, 1878)³⁷⁸. L'artista, che diventerà il più eloquente inter-

prete della pittura a tema sacro del periodo albertino, concepisce l'opera come una sorta di manifesto programmatico volto a celebrare i prestigiosi ruoli e le funzioni ricoperte dai Ferrero della Marmora nella 'restaurata' macchina amministrativa e sociale messa a punto dai Savoia.

Dal ritratto emerge, non di meno, che si tratta di una famiglia matriarcale. Il gruppo familiare è infatti raccolto attorno alla figura femminile visibilmente più anziana, Raffaela Argentero, vedova di Celestino Ferrero della Marmora. Alle origini familiari della donna allude la presenza della veduta posta sulla parete che le fa da sfondo in cui si riconosce il castello di Balangero di proprietà degli Argentero di Bezzé. Invero, dalla parte opposta del medesimo ambiente, è presente lo stemma della famiglia Ferrero Della Marmora con relativo motto, collocato sopra la specchiera in stile impero che si trova sul camino. Un dettaglio figurativo finalizzato a ristabilire correttamente le confluenze genealogiche. Anche gli altri arredi alla moda presenti nella scena, dai poggiatesta, ai tappeti di pregio, sino a tutti i soprammobili e i tendaggi contribuiscono a rendere l'atmosfera calda e accogliente di questo salotto aristocratico, reso tale persino dalla presenza del cane vigile al centro della composizione. Ad una più attenta lettura, l'intero primo piano è riservato alle figure femminili tutte apparentate con la anziana protagonista. Si tratta delle figlie, delle nipoti e delle nuore della Ferrero. Partendo dall'estrema sinistra si riconoscono Carolina Gianazzo di Pamparato (moglie di Edoardo Ferrero) che trova posto accanto a Maria Elisabetta, la quartogenita

375 Si veda PRAZ 1971.

376 Un aspetto che sarà più evidente nell'opera realizzata l'anno successivo e sempre di intonazione di carattere familiare, ossia il *Ritratto di Maria Teresa Scotto e della figlia*, oggi in collezione privata. Si veda in particolare il saggio curato da FORNASARI 2002.

377 Sull'opera di vedano: FUMAGALLI 1831, pp. 113-114; *Le glorie delle Belle arti in Milano nell'anno 1831* 1831, p. 46; SACCHI 1831, p. 666; HAYEZ 1890, p. 64; SEGRAMORA 2000, pp. 214-215; MAZZOCCA 2008, pp. 126-127; DALMASSO 2002, pp. 298-299; CAVICCHIOLI 2004, pp. 91-92, 230-251; NATALE 2006.

378 Per una bibliografia di riferimento sul pittore si vedano: CIAMPI 1839, p. 248; RASTAWIECKI 1850, p. 15; KOLACZKOWSKI 1888, p. 30;

TURTELLETTI 1888, pp. 833-836; STELLA 1893, p. 32; ROVERE 1958, pp. 125-137; CRAVERO 1964; GRISERI 1964.

della coppia. Cristina Ferrero, invece, che aveva sposato Enrico Seyssel d'Aix, il committente del dipinto, occupa la posizione privilegiata accanto alla madre, verso la quale si rivolge anche la sorella Enrichetta, che offre alla donna una bevanda. L'ultima sorella ritratta a destra della tela è Barbara, che aveva sposato Costantino di Gravellona, accanto alla quale trova posto l'ennesima parente acquisita dei Ferrero, ossia Marianna Arborio di Sartiran con la figlia Albertina (rispettivamente consorte e figlia di Carlo Emanuele Ferrero). Gli otto fratelli maschi sono raffigurati tutti in secondo piano ad eccezione di Ottavio che siede sul sofà tra le sorelle Maria Elisabetta e Cristina. Procedendo da sinistra si riconoscono Alessandro, all'epoca capitano della «Brigata granatieri guardie» e futuro fondatore del corpo dei bersaglieri, Edoardo che indossa la divisa e ancora Alberto intento a indicare il volume che la madre regge tra le mani. Questo particolare compositivo costituisce in realtà il fulcro dell'intera composizione. Alberto era stato coinvolto nei moti del 1821. Il libretto oggetto dello scambio madre-figlio è una copia del *Voyage en Sardaigne*³⁷⁹, ovvero il manoscritto di Alberto Ferrero pubblicato a Parigi nel 1826. Si tratta di un elemento figurativo di particolare riguardo poiché oltre a costituire un'opera insigne sulle condizioni fisiche e geologiche insulari, essendo il volume aperto non casualmente sulla prima tavola che riproduce un'immagine del territorio sardo, tradisce l'intenzione dei committenti di attestare il recupero dell'unità familiare al servizio del governo sabauda. Seguono ancora Paolo

Emilio e Carlo Emanuele, quest'ultimo al tempo capitano di cavalleria e primo scudiero di Carlo Alberto. Chiude il gruppo Ferdinando, all'epoca sottotenente di artiglieria e futuro comandante in capo della spedizione in Crimea³⁸⁰. Il dipinto si presenta aggiornato sugli esiti della ritrattistica di quegli anni. Appaiono evidenti i riferimenti all'illustrazione d'oltralpe di Achille Devéria (Parigi, 1800-1857) e l'opera si pone in perfetta contemporaneità con la fortunata diffusione del ritratto istoriato milanese di Giuseppe Molteni, la cui presenza a Torino è documentata nel 1826³⁸¹.

I ritratti familiari di Ayres o ancora il *Ritratto della famiglia Bourbon Del Monte* (1828) di Francesco Podesti, costituiscono solo due degli esempi di quel cospicuo numero di aristocratici che per tutto il secolo si farà immortalare dal pennello dei ritrattisti più quotati a quel tempo. Sono opere che restituiscono efficacemente la realtà sobria e minimale

380 L'opera permette di lanciare definitivamente il pittore nella società torinese del tempo imponendosi come uno dei più ricercati ritrattisti della prima metà del secolo sebbene la sua carriera di ritrattista sia iniziata in epoca napoleonica a Savigliano e proseguita a Mosca presso la corte di Alessandro I e poi in Polonia chiamato da Stanislaw Potocki. Quando realizza l'opera (1822) il pittore ha ottenuto importanti riconoscimenti a Torino, compresa la pensione regia offertagli da Carlo Alberto per un soggiorno di perfezionamento a Roma, oltre che la commissione di molte opere per la sua residenza di Palazzo Reale, da *La pittura in Italia. L'Ottocento* 1991, vol. I, in particolare le pp. 53-45. Ayres sarà un ritrattista assai quotato nella cerchia della nobiltà piemontese degli anni Trenta e Quaranta del secolo. Anche per quest'opera si conserva una notevole documentazione grafica (bozzetto ad acquerello, numerosi studi a matita e gessetto bianco su carta azzurra, ritratti di diversi dei personaggi a olio su tela) che attesta il complesso e meticoloso metodo esecutivo e l'importanza straordinaria attribuita alla realizzazione dell'opera da parte dell'artista, *ibidem*.

381 *Ibidem*.

propria dell'età di Restaurazione che si riflette, ad esempio, nell'uso diventato ormai comune del busto così come nel rigonfiamento delle maniche degli abiti femminili e nel ricorso alle tre abituali sottogonne che appaiono in questi dipinti trapuntate e inamidate attraverso l'utilizzo di un nuovo e ricercato materiale, la crinolina³⁸².

Un altro campione di ritratto aristocratico di gruppo è quello dei Fossati di Venezia. La famiglia, nonostante le nobili origini della casata di appartenenza, è inaspettatamente tra i principali sostenitori del rinnovamento della società lagunare a vantaggio dei ceti più intraprendenti e attivi. Gli stessi, attorno al 1830, ordinano una grande tela di soggetto familiare al giovane Michelangelo Grigoletti, inaugurando così un rapporto professionale che diventerà sempre più stretto tra le due parti in causa³⁸³. Ne *La nobile Isabella Fossati con la figlia Maria Clorinda, il genero e le nipoti* [tav. 41] alcuni degli esponenti della numerosa famiglia sono riuniti nel giardino della villa che Isabella Fossati, la più anziana del gruppo (scomparsa nel 1832), possiede a Pordenone in località Borgo Colonna e in cui la figlia, Maria

Clorinda, insieme alle nipoti sono solite trascorrere l'estate. All'estrema destra del dipinto si raccolgono attorno alla figura femminile di età avanzata le nipoti Rosalie, Ernestine, Amelie alle quali si uniscono i genitori Maria Clorinda e il colonnello Jean Pierre François Paris. L'uomo sotto la finanziaria indossa una divisa militare, forse quella napoleonica. Alle spalle della coppia compare infine Zélie Isabelle. Un'affettuosa consonanza di sentimenti accomunati dal rinnovarsi delle generazioni caratterizza il dipinto, sebbene siano presenti elementi riconducibili ancora alla tradizione neoclassica e alla formazione compiuta da Grigoletti sotto la lucida guida di Teodoro Matteini, riscontrabili nella posa di Ernestine che regge il festoncino riecheggiante la *Danzatrice con i cimbali* di Canova³⁸⁴.

È ancora una famiglia di nobili origini, quella degli Antinori, che assolda Giuseppe Bezzuoli (Firenze, 1784-1855)³⁸⁵ per l'esecuzione del proprio ritratto di gruppo di riguardo formato, terminato entro il 1834 [tav. 42]³⁸⁶. Un dipinto en plein air che offre indubbiamente una sintesi della cultura figurativa del pittore fiorentino. Il marchese Vincenzo An-

382 A questo proposito sono fondamentali gli studi per le pubblicazioni italiane di: LEVI PISETZKY 1969; *Idoli di perversità* 1988; *Figlie, spose, madri* 1991; ORSI LANDINI 1990; ID. 1991, pp. 41-58; ID. 2006, pp. 333-350; ID. 2007, pp. 299-315. Per quelle francesi invece si veda almeno: DE BALZAC 1969, p. 39, in cui si apprende che lo scialle di cashmere si tramanda di madre in figlia e si conserva in una scatola di legno; vedi anche GAUDRIault 1983.

383 Un olio su tela di grandi dimensioni, 136x169 cm, oggi conservato a Venezia in collezione Palumbo Fossati. Sull'opera si vedano: PILO 1971, p. 136; PEROCCO SALVATORI 1976, figura 1518; PAVANELLO 1978, pp. 270-271; MAZZOCCA 1989, p. 243; PAVANELLO 1991, p. 175; GANZER 1994, p. 20; p. 833; ID. 2001; p. 51.

384 Per il confronto con l'opera canoviana sono stati utili per questo lavoro gli studi di: BORSELLINO 1999, pp. 3-29; ANDROSOV 1999, pp. 65, 82; SCHLEGEL 2012; pp. 169-175; PANCHERI 2010, pp. 183-191; CESAREO 2012, pp. 61-63; DELFINI 2013, pp. 355-357.

385 MACCIÒ 1902; Galleria Giorgi 1975; MANNU PISANI 1976, pp. 45-55; MELLIN 1983, pp. 56-69; SPALLETTI 1989, pp. 140-153; AMBROSINI 1998, pp. 117-145; BIETOLETTI 2014, pp. 69-78; ID. 2014-2915, pp. 50-155, 277.

386 Si tratta de *La famiglia di Vincenzo Antinori*, un olio su tela di 150x226 cm, oggi conservato a Firenze presso l'Accademia Antinori. Sull'opera si rimanda a: DELLA VITA 1855, p. 71; MARCONI 2009, pp. 190-191.

tinori è raffigurato in una posa di grande raffinatezza all'estrema destra della scena, in disparte rispetto al gruppo di consanguinei. L'uomo è assorto nella lettura di un libro di ridotto formato appoggiato sul cippo familiare che reca sul recto l'immane stemma di famiglia. Un particolare compositivo che allude tanto alle sue origini aristocratiche quanto alla sua nobile attività di scienziato. L'uomo ricopre la carica di direttore del Reale Istituto Museo di fisica e storia naturale. Il centro della scena è invece occupato dalla componente femminile del nucleo familiare. Adelaide Baldelli, la consorte di Antinori, è raffigurata seduta comodamente su una sedia dagli ampi braccioli; la donna tiene in braccio Rosalia, la figlia più piccola, mentre sfiora amorevolmente la mano dell'altra fanciulla vestita di bianco che occupa il centro della composizione. La medesima intimità affettiva è espressa nel legame tra la donna e le altre due figlie più grandi che si trovano a destra della scena graziosamente abbigliate con i loro raffinati cappelli e gli ombrelli da passeggio. Nell'angolo di sinistra della composizione sono ritratti due giovani uomini che vestono la redingote scura, il panciotto all'inglese e lunghi calzoni chiari facendo da contrappunto all'inflessibile figura paterna³⁸⁷. La natura morta composta dal cesto di fiori posto al centro della scena in basso è sicuramente un chiaro riferimento alle scene familiari di Ferdinand Georg Waldmüller rinnovate in chiave romantica.

387 Dell'opera è noto un disegno preparatorio di cui Carlo del Bravo ha precedentemente individuato le differenze iconografiche e di composizione seppur non sostanziali, come la presenza di un tavolo al posto del cippo familiare e di un mazzo di fiori posto tra le mani delle giovanette, cfr. MARCONI 2009, pp. 190-191.

A proposito dell'austriaco, osservando, ad esempio, *il Ritratto del principe Esterhàzy con la seconda moglie e la figlia Maria*, diventano evidenti altresì le profonde assonanze e i riferimenti stilistici tra la pittura di Waldmüller e la stesura pittorica levigata, la restituzione delle stoffe della poltrona e dei tratti fisiognomici del *Gruppo di Famiglia*³⁸⁸ di Giuseppe Molteni, i cui componenti restano sconosciuti allo stato attuale degli studi. Il dipinto è apparso in un'asta Christie's del 1988 giungendo successivamente nella collezione milanese Trivulzio. Il dipinto presenta forti assonanze con il *Ritratto di Anna Pallavicino Trivulzio Koppman*³⁸⁹. Ancora una volta la rappresentazione di Molteni del gruppo familiare è accuratissima. La madre siede al centro della scena abbigliata finemente con gli inserti dell'abito e dello scialle di taffetà a fiorellini e i ricami di pizzo che riprendono i motivi dell'ampia scollatura dell'abito. La donna con un gesto d'affetto cerca di trattenere la figlia più piccola che insieme ai fratelli maggiori tenta di osservare le stampe disposte sul tavolo in primo piano. L'ambientazione è quella di un terrazzo che si apre su un ampio giardino. Sempre alla metà del secolo, uno degli aspetti più innovativi consiste nel fatto che gli artisti trovano come nuovo interlocutore privilegiato il pubblico borghese che adesso affolla sempre più numeroso le sale delle esposizioni d'arte. Indispensabile, in questo senso, è il ruolo di tramite tra gli

388 Un olio su tela di 150x120 cm, oggi a Milano in collezione Trivulzio. Il dipinto è pervenuto nell'attuale collocazione per acquisto all'asta Christie's Roma 24 febbraio 1988, lotto 52. Si veda almeno SEGRAMORA RIVOLTA 2000, p. 207.

389 Sono riconducibili entrambi le opere alla produzione della fine degli anni Quaranta del secolo.

artisti e i loro nuovi acquirenti svolto dalla critica militante che invade le riviste specializzate, specie i giornali popolari. Occorre precisare tra l'altro che, a questa altezza cronologica, per la realizzazione dei propri ritratti di famiglia anche i nobili posano più spesso da borghesi seguendo le tendenze iconografiche richieste dal mercato dei paesi stranieri più ammirati come la Francia, l'Inghilterra e la Germania.

Il *Ritratto della famiglia Malacarne* di Giuseppe Craffonara (Riva del Garda, Trento, 1790-1837)³⁹⁰, eseguito nel 1823³⁹¹, per esempio, è un'opera che cronologicamente sembra anticipare di qualche tempo l'avanzata della domanda mossa dalla classe borghese nel mercato della ritrattistica privata³⁹². Quando riceve la committenza il pittore trentino è di stanza a Roma, dove dal 1816 si era trasferito per completare il tradizionale iter formativo. Nella città eterna, del resto, questi svolgerà la parte più determinante della sua carriera professionale. Craffonara si sposta soltanto per un breve soggiorno a Verona e, dunque, realizza qui il ritratto in esame commissionatogli da Francesco Malacarne in occasione del matrimonio della figlia Adriana con l'ingegnere Giovanni De Cassinis. La scena si svolge sullo sfondo di un vestibolo neoclassico scandito da colonne scanalate. L'ope-

ra costituisce un episodio di celebrazione 'borghese' degli effigiati. Il pittore trentino riesce a cogliere e a mettere in scena due differenti atteggiamenti compiuti dai due protagonisti maschili coinvolti. Il capofamiglia è ritratto come una figura discreta e defilata con la quale contrasta quella del giovane genero colto dal pittore in una posa disinvolta. Egli è impegnato nella lettura, ostenta spadino e feluca ed è circondato da disegni, da strumenti di rilevazione e trattati di idraulica. Benché la struttura compositiva sia ancora ben radicata nella cultura storico-artistica tardo settecentesca veronese, il dipinto risulta aggiornato nella restituzione dei costumi delle figure ritratte³⁹³.

Gli anni Trenta del secolo decretano, come più volte ripetuto, il successo di Giuseppe Tominz come specialista indiscusso della ritrattistica familiare in tutte le sue possibili varianti strutturali e iconografiche nelle aeree del Friuli e in quella di frontiera (ci si riferisce evidentemente ai territori goriziani, istriani e giuliani). I suoi ritratti di famiglia già all'epoca della loro esecuzione sono considerati

«i più somiglianti che si fossero mai visti, numerosi al punto di costituire per i posteri una galleria inesauribile dove trovare le sembianze, il carattere, il costume dei singoli personaggi e dell'intero famiglie abbienti»³⁹⁴.

Mediante l'opera di Tominz, dunque, sono sopravvissute e si tramandano preziose testimonianze della realtà storico-sociale e culturale di Trieste almeno fino al 1855, anno in cui il pittore rientrerà definitivamente a Gorizia. Costitu-

390 Sull'attività del pittore si vedano almeno: GUATTANI 1820, s.n.p.; BOTTERI 1991; GÜRTLER 1994, pp. 66-71; STOLZENBURG 1999; MILLOZZI 2013, pp. 111-115; ROLLANDINI 2014.

391 Si tratta di un quadro di ridotte dimensioni (94x118 cm.) oggi a in collezione privata a Venezia. Per la bibliografia di riferimento del dipinto si vedano: MARINI 1993, pp. 150-151.

392 Si tratta di una committenza particolare proprio perché come ha già rilevato Giuseppe Pavanello, l'affermazione della borghesia è assai lenta e stentata a Verona poiché la città è schiacciata al tempo dal suo ruolo militare, cfr. almeno PAVANELLO 2000.

393 Cfr. MARINI 1992, pp. 150-151.

394 *Ibidem*.

isce un esempio *il Ritratto della famiglia Buchler*, un olio su tela di grandi dimensioni realizzato attorno al 1830³⁹⁵, quando il padre di famiglia, David, è eletto presidente della camera di commercio triestina, carica alla quale allude il Mercurio posto alle spalle del gruppo. L'uomo era arrivato in città nel 1813 dove aveva aperto una filiale della ditta di famiglia specializzata nella vendita di spezie e di caffè, giurando prontamente fedeltà al governo austriaco. Nel dipinto il tedesco è raffigurato a destra affiancato dal figlio maggiore Carl, mentre con il braccio regge il più piccolo Fritz. Il bambino a sua volta si sporge verso la madre e tiene nella mano una miniatura con la foto del nonno. Il gruppo centrale dei protagonisti è costituito dai due figli Eduard e Hermann. Il primo è intento a misurare il globo con il compasso e il secondo porge al padre un volumetto sulle armi imperiali avuto in premio grazie ai suoi successi scolastici. Sull'estrema sinistra trovano posto Euphorosine Maffei, la moglie del committente, e il figlio Heinrich anch'egli con un opuscolo in mano. Adolf, infine, è impegnato a specchiarsi nel tavolo.

Trieste è il centro 'pilota' della borghesia austriaca e i nuovi committenti ricchi e vogliosi d'immagini di famiglia si rivolgono a Tominz. Un altro dipinto di famiglia considerato concordatamente uno tra i capolavori tominziani del genere è *il Ritratto della famiglia De Brucker* [tav. 43]³⁹⁶.

395 Sull'opera si vedano: S.A. 1831; STELE 1967, p. 18; PRAZ 1971, p. 232; PILO 1976, p. 91; TIDDIA 1990, pp. 318-319; LOZAR ŠTAMCAR 2002, p. 39.

396 Cfr. almeno: BARBANTINI 1923; FOGOLARI 1923; Bneco 1934, pp. 708-709; COSSAR 1934, p. 191; SAMBO 1953, p. 96; MORASSI 1966, p. 172; PRAZ 1971, p. 56; PAVANELLO 1995, p. 21; BERGAMINI 2003, p. 55;

Il committente, amico di vecchia data del menzionato David Buchler, è un altro commerciante di lingua tedesca diventato presto un rispettabile rappresentante del ceto delle professioni triestino. Luigi Maria De Brucker si afferma anch'egli nel commercio raggiungendo presto ruoli istituzionali di tutto rispetto (nell'ordine, entra a far parte del Consiglio ferdinandiano, della Deputazione della borsa e del consiglio di amministrazione del Lloyd austriaco). Nel dipinto l'uomo siede accanto alla consorte Amalia Gerolini Holz knecht. Dal loro matrimonio nasceranno cinque figli. Tominz ritrae soltanto il primogenito, Federico, nato nel 1828 e la cui età fornisce il termine post quem di esecuzione del dipinto. Singolare è la retorica dei gesti messa a punto da Tominz in questo caso. Si veda, ad esempio, il gesto del bambino che tiene stretta la mano del padre mentre con l'altra offre alla madre una mela. Federico, pertanto, appare come un piccolo «Paride che premia la beltà materna»³⁹⁷, un'immagine domestica e virtuosa.

Deve essere stato realizzato attorno al 1844 *il Ritratto della famiglia Senigallia* oggi a Gorizia, l'opera più vasta e complessa realizzata da Tominz³⁹⁸. I protagonisti fanno capo a Benedetto Senigallia (1800-1854), raffigurato nell'estrema sinistra della tela e riconoscibile dalla spilla a forma di lettera 'b'. Questi siede accanto alla moglie, Marianna Levi detta Nina, che abbraccia l'ultimogenito Nedanaele Vita.

BRAGAGLIA VENUTI 2010, p. 105.

397 *Ibidem*.

398 A proposito dell'opere si rinvia a: MARINI 1952, pp. 42-43; CORONINI 1966, p. 174; MORASSI 1966, p. 27; STELE 1967, p. 18; PILO 1976, pp. 95-99; KOS 2002, p. 39; BERGAMINI 2003, p. 55; PASTRES 201, p. 55. PAVANELLO 2002, p. 553.

Verso destra seguono la figlia Sofia, il primogenito Giacobbe (detto Giacomo) con la moglie Anna Levi e la loro unica figliuola. Sono sedute in primo piano le altre figlie della coppia Sara Chiara e Anna, che nel 1844 si trasferirà in Moravia per esigenze matrimoniali.

La famiglia posa in una sorta di loggia aperta sul paesaggio con la veduta della residenza di Farra d'Isonzo e vengono mostrate due statue. Una costituisce una diretta citazione della *Psiche* canoviana, un soggetto iconografico alludente all'imminente matrimonio della sopraccitata Diana.

Un en plein air è invece il *Ritratto della famiglia Parisi* [tav. 44] che consta della rappresentazione del fedele e addirittura quasi somigliante cane. La scena di conversazione si svolge su una panchina della villa di campagna a Greta. Alle spalle dei personaggi si scorge una veduta marina con l'immane battello a vapore, chiaro riferimento all'attività imprenditoriale familiare, ovvero quello delle spedizioni. Il gruppo è composto da Pietro Stanislao, che indossa un abito da giorno rinunciando all'ufficialità delle tinte scure, dalla prima figlia della coppia, Adele, che tiene un cesto di fiori e da Francesco, il più piccolo, raffigurato in braccio alla madre Caterina de Hichkofler, riconoscibile anche per il grande cappello di paglia appoggiato sul braccio³⁹⁹.

Gli esiti del ritratto e della scena artistica dominata da Tominz fanno di Trieste la città che contende adesso a Venezia

399 Sul ritratto si vedano: RUSCONI 1923; STESKA 1927; BENCO 1934, p. 709; SOFIANOPULO 1950; MARINI 1952; pp. 54-55; CORNINI 1966, p. 234; PERROCCO 1967, p. 17; DAVANZO POLI 1993, p. 95; MAGANI 1995, p. 135; LOZAR STAMCAR 2002, p. 41; SGUBIN 2002, p. 60; *Francesco Parisi Trieste* 2007, p. 21; PASTRES 2010, p. 57, QUINZI 2012, p. 157

il ruolo di capitale dell'Alto Adriatico. L'influenza del goriziano, «il vero campione della cultura mitteleuropea»⁴⁰⁰ è riscontrabile nell'introspezione psicologica degli effigiati e nella cura lenticolare dei dettagli di abiti e degli arredi del ritratto⁴⁰¹. I triestini Dannecker, che da generazioni si occupano di falegnameria e di costruzione e di vendita di mobili, decidono invece di commissionare a Pietro Fabris entro il 1831 il proprio ritratto di gruppo. Si tratta di un risultato assai significativo della carriera ritrattistica del pittore veneziano.

In laguna, il dominio austro-ungarico non aveva portato a un'arte magniloquente. L'adeguamento alla committenza proveniente da Vienna e dall'Europa continentale spiega il successo di Giacomo Marastoni, autore nel 1835 del ritratto della famiglia ungherese degli Scherz oggi a Bratislava che anticipa di sei anni *La famiglia Fossati* di Grigoletti⁴⁰², di gran lunga l'opera più popolare del secolo, un vero e proprio manifesto della società ottocentesca veneta.

Grigoletti resta per lungo tempo titolare della classe di pittura dell'Accademia di belle arti di Venezia. Il suo magistero è dunque fondamentale per la preparazione delle successive generazioni di artisti. Anche la produzione ritrattistica del

400 PAVANELLO 2002, p. 553.

401 Il riconoscimento dell'identità degli effigiati è stato possibile grazie alle ricerche condotte da Luisa Crusvar, che ha avuto modo di condurre i suoi studi sul settore delle arti applicate e l'arredo nel capoluogo giuliano, cfr. CRUSVAR 1990, pp. 12-21. Sull'opera di Fabris si rimanda a CONTE 1996; ROLLANDINI 2002, p. 47, nota 49.

402 Attraverso il quale il tema della famiglia diventerà centrale per tutta la ritrattistica ottocentesca veneta e non solo, come emerge dallo scrutinio critico delle opere di Antonio Zona, di Ludovico Lipparini e di Odoardo Politi.

pittore costituirà parallelamente un modello di riferimento esemplare per le istanze provenienti dal mercato artistico locale in cui molti dei suoi allievi tenderanno di farsi spazio. Benché sia stato concepito come un regalo di nozze, la tela di piccolo formato di Pompeo Marino Molmenti datata 1849, il *Ritratto della famiglia Buzzati con il pittore* [tav. 45], ne costituisce una testimonianza esemplificativa. Molmenti è un pittore specializzatosi nei dipinti di genere e di soggetto storico cresciuto in Accademia a Venezia sotto la guida di Politi, di Lipparini e, appunto, di Grigoletti. L'opera è un omaggio all'amico e collega Augusto Buzzati che sposa Angelina Rossi di Schio. Molmenti stesso si autorappresenta di spalle impegnato in una conversazione con lo zio Traverso, padrino della sposa. Il centro della scena è occupato dalla coppia che regge un grazioso fanciullo. Una presenza, quest'ultima, che prelude al futuro nascituro rappresentato in segno benaugurante. Completano la scena Giulio, il giovane fratello della sposa che trascina il cane, e la governante che si discosta dal gruppo. L'interesse nella resa minuta dei dettagli, la ricercata naturalezza delle pose e delle espressioni fanno di questa conversazione che si svolge all'aperto un saggio di notevole fattura.

Sempre attorno ai decenni centrali del XIX secolo, i veneti Guidini⁴⁰³ si fanno ritrarre da Leonard Gavagnin (Venezia 1809-1887), anch'egli allievo di Politi e di Grigoletti. Padre, madre e giovane figlio sono rappresentati nel salone della propria casa. L'uomo interrompe il lavoro che svolge su un

403 Si tratta de *La famiglia Guidini*, un olio su tela di notevoli dimensioni (130x167 cm), oggi a Venezia presso Gallerie dell'Accademia. Sull'opera si veda MOSCHINI MARCONI 1970, p. 205.

tavolo squisitamente intagliato per rivolgere la propria attenzione al figlio che si muove verso il padre accompagnato dalla madre porgendogli un disegno di ornato. L'opera racconta, dunque, un momento intimo e apparentemente privo di qualsiasi ufficialità di posa⁴⁰⁴.

Nel frattempo Eliseo Sala in Lombardia accresce il proprio credito di ritrattista con la realizzazione di molti dipinti di intonazione familiare richiesti dal locale ceto delle professioni. Sono datati 1848 circa i due ritratti pendant raffiguranti i Saroli originari di Cureglia nel Canton Ticino. Giuseppe Saroli (nato nel 1807) a Milano aveva dato avvio, insieme allo zio architetto Michele, a un'impresa edile impegnata nella ricostruzione dei quartieri distrutti nel Quarantotto. In città aveva sposato Luigia Bossia Moschini – cugina di Sala –, dalla quale aveva avuto sei figli. Nel dipinto il pittore raggiunge un risultato davvero penetrante in cui è evidente la resa del contrasto fra il dolore materno per la perdita di tre figli e la spensieratezza dei fanciulli. Il biennio 1850-1852 è per Sala soprattutto il tempo dell'impegnativa committenza Tacchi, una famiglia originaria del comasco specializzatasi da generazioni nel commercio dei tessuti, specie quello della seta. Sala realizza un'opera di ragguardevoli dimensioni⁴⁰⁵. Francesco (1796-1860), uno degli esponenti di punta della famiglia, è raffigurato nella tela insieme alla moglie Caterina (1813-1853) e il figlio Bernardo (1839-1916)⁴⁰⁶.

404 Sul dipinto si veda MOSCHINI MARCONI 1970, p. 205; GRANSINGH 2002, pp. 184-185.

405 Un olio su tela di 190x210 cm. Sull'opera si vedano *Catalogo Asta Finarte* 1986, asta 543, n. 141; REBORA 2001, p. 113.

406 Il quale nel 1860 avrebbe preso parte alla seconda guerra di indipendenza militando tra le file garibaldine, *ibidem*.

L'opera costituisce uno dei capolavori del pittore in cui egli si confronta con il 'faticoso' grande formato, poco apprezzato dall'artista milanese. I committenti si fanno rappresentare alla moda, con abiti eleganti e molto sobri di cui è restituita la qualità delle stoffe e degli accessori. Non vi è dubbio che le esigenze di prestigio sembrano rispondere a una chiara scelta inseguita dai protagonisti. Ad esempio, il capofamiglia finge di interrompere la lettura de «L'eco della Borsa» e anche in questo caso la presenza del figlio, unico sopravvissuto di quattro eredi, serve a insistere sulla memoria e sulla trasmissione del senso di continuità delle qualità familiari di padre in figlio⁴⁰⁷.

Contestualmente, nel panorama artistico milanese del sesto decennio dell'Ottocento, in direzione opposta ai ritratti ambientanti di Molteni e alla coeva ritrattistica familiare messa a punto dallo stesso Sala, si collocano gli esiti raggiunti nel genere da personalità artistiche davvero complesse come quella di Giovanni Carnovali detto il Piccio (Montegrino, Luino, 1804-Cremona, 1873), «l'ultimo romantico»⁴⁰⁸. In realtà la sua produzione oggi nota di ritratti di famiglia consta di pochi saggi. È stato Francesco Rossi per primo a dimostrare che i ritratti di famiglia del Carnovali incarnano gli ideali della borghesia contadina, quella paternalistica, operosa e persino «un po' bigotta», che sposa donne senza sfoggio di civetteria⁴⁰⁹. Ne sono esempio il *Ritratto di Gio-*

vanna Ginevra Scotti con i figli Giovanni, Fulvia e Rosina, eseguito tra il 1857 e l'anno successivo e il *Ritratto della famiglia Caccia*, di piccole dimensioni datato tra il 1862 e il 1863. Ambedue le tele sono eseguite in un momento in cui il pittore lombardo è inattivo ormai da qualche tempo come ritrattista. Le due opere sanciranno in effetti il ritorno a una fitta produzione dedicata al genere. Dai casi presi in esame gli effigiati posano come se «non esistesse [...] tra i personaggi alcun rapporto che non sia esteriore, di puri gesti»⁴¹⁰. È datato 1860 l'ennesimo ritratto di una famiglia lombarda, quello dei Torri di Brescia, eseguito questa volta da un pittore, Angelo Inganni, che si inserisce perfettamente nella eterogenea produzione ritrattistica internazionale milanese della metà del secolo, alternando invero al ritratto il genere della veduta. Il quadro di grande formato trasla le attitudini dei tre committenti appartenenti a una delle famiglie più stimate in città al tempo dell'esecuzione del dipinto. Giovanni Battista Torri (1821-1864) mostra gli strumenti chirurgici afferenti alla sua specialità medica. La moglie regge fra le mani un piccolo opuscolo allusivo ai suoi interessi letterari così come il giovane figlio Alessandro che, in riferimento alla sua brillante carriera scolastica, non può esimersi dallo

407 Sul dipinto cfr. *Catalogo asta Finarte 1986*, n. 141; REBORA 2001, p. 113.

408 È quest'ultima un'evidente citazione alla mostra monografica curata da Ferdinando Mazzocca e Giovanni Valagussa a Cremona nel 2007, cfr. il catalogo della mostra *Piccio. L'ultimo romantico* 2007.

409 Rossi 1974, p. 2.

410 Su entrambi le opere si vedano le schede curate da Maria Piatto nel catalogo *Giovanni Carnovali. Il Piccio. Catalogo ragionato*, curato da Pierluigi De Vecchi edito a Milano nel 1998, in particolare si veda PIATTO 1998, pp. 199, 232. Si segnalano sul *Ritratto della baronessa Giovanna Ginevra Scotti nata Rota-Basoni coi figli Giovanna, Fulvia e Rosina*, un olio su tela 72x63 cm, i seguenti riferimenti bibliografici: CAVERSAZZI 1946, pp. 120, 153; ZUCHELLI 1952, numero 58; VALSECCHI ROSSI 1974, p. 61. Sul *Ritratto di famiglia* si vedano invece: CECCHI 1926, tavola 16; CAVERSAZZI 1933, tavola 32; PITTALUNGA 1939, p. 279; CAVERSAZZI 1946, numero 7.

sfoggiare anch'egli un libro. Il giovane erede Torri diventerà un apprezzato avvocato e collaboratore del suo più illustre concittadino Giuseppe Zanardelli (1826-1903). Il morigerato abbigliamento dei personaggi e l'arredo del salotto seguono l'etica di ascendenza borghese. Si segnala sulla parete di fondo della stanza in cui si svolge la scena la presenza di un quadretto con una veduta del giardino Richiedei Gussago, un evidente e ossequioso tributo all'amicizia instauratasi tra i Torri e la famiglia di Paolo Richiedei⁴¹¹.

Gli israelo-modenesi Guastalla gestiscono attorno alla seconda metà dell'Ottocento un'impresa di costruzioni ferroviarie e sono tra gli esponenti di spicco della comunità ebraica radicata nel territorio emiliano. Anche loro non rinunciano ad avere il proprio ritratto familiare, ragione per la quale si rivolgono al conterraneo Adeodato Malatesta, che realizzerà per gli stessi una tela di grandissimo formato⁴¹². Sono raffigurati Israele e Clotide Guastalla assieme a una parente e quattro dei loro undici figli, tutti collocati attorno al tavolino apparecchiato per il tè. La scena si svolge all'esterno durante le calde ore pomeridiane; sullo sfondo si rintraccia un particolare architettonico della villa Vigarani a Fiorano Modenese. Si tratta dell'ennesima citazione pit-

torica che attesta la consuetudine di fare sfoggio delle proprietà immobiliari di famiglia anche attraverso i ritratti di gruppo. Nell'ambito della rilevante produzione ritrattistica di Malatesta, l'opera assume un particolare rilievo poiché si tratta di uno dei pochi ritratti plurimi, il secondo in ordine di tempo a essere stato eseguito dal modenese. Questa volta Malatesta si confronta con il mezzo fotografico unito ai numerosi bozzetti e studi preparatori. Il ritratto qualche tempo dopo è presentato a Torino in occasione dell'esposizione del 1872 suscitando non poche riserve per la rigidità del segno e per la composizione ritenuta dalla critica del tempo non perfettamente armonizzata.

La vita di famiglia trasportata su tela costituisce altresì il metro e la misura del talento e del successo dei pittori specializzati nel genere, chiamati in questi casi a svolgere l'arduo compito di confrontarsi con il grande formato. Occorrono metri e metri di tela per mettere in scena tutti i componenti di uno stesso gruppo. Gli artisti in questi casi sono chiamati a gestire con non poche difficoltà le interminabili sedute di posa di consanguinei per trasportare su tela un numero obbligatoriamente diversificato di attitudini e di fisionomie. Sono ritratti che necessitano di una lunga e lenta gestazione in cui tutto deve essere condotto mediante un'analisi accurata. Studi e bozzetti diventano strumenti essenziali per dimostrare di essere capaci e aggiornati sulle questioni di moda, di arredi e di quanto necessario a mettere in scena le parabole familiari dei propri committenti. Le inclinazioni individuali dei pittori chiamati di volta in volta alla realizzazione di queste imprese pittoriche 'familiari' conducono evidentemente a esiti stilistici differenti,

411 Le dimensioni della tela sono 109x94 cm, conservato attualmente a Brescia in collezione privata. Sull'opera si veda almeno MONDINI 1998, pp. 149, 219.

412 Diventando una delle maggiori fonti di sopravvivenza del pittore. Il ritratto in esame è un olio su tela di 180x230 ed è conservato a Modena presso La Galleria Estense. Sull'opera in esame si vedano *Società Promotrice. Appendice. Esposizione 1872*, pp. 234-235; *Adeodato Malatesta* 1986, p. 43; MARINELLI BRAGLIA 1989, p. 33; Id. 1991, pp. 273-274; PICCININI 1998, pp. 181-182.

ciascuno dei quali è chiaramente confacente alla sensibilità e alla maniera del proprio esecutore in accordo con i desideri e le richieste dei mandatari. Per ciò che attiene alla struttura delle famiglie italiane, da quanto emerso finora, risulta pressoché impossibile ricondurre le molteplici realtà socio-economiche e culturali che contraddistinguono le diverse aree geografiche della penisola a un unico comportamento, anche dopo il raggiungimento dell'ambita unità d'Italia. Per il Mezzogiorno gli storici hanno tuttavia individuato come modello prevalente di aggregato domestico quello semplice-nucleare. Si tratta di una linea di tendenza che attualmente non è stata ancora smentita⁴¹³. Ciò trova un puntuale corrispettivo in eloquenti esempi della variante iconografica del ritratto di gruppo presa in esame che sembrano non interessare esclusivamente la produzione dei più illustri ritrattisti del tempo come risulta per gran parte dei dipinti individuati fino ad ora, tutt'altro.

Un quadro di piccolo formato eseguito con il candore proprio di una testimonianza familiare 'periferica' è il *Gruppo di famiglia* di Eduardo Fiore [tav. 46]⁴¹⁴. Il ritratto consente di accedere direttamente all'interno del microcosmo domestico di una ancora misconosciuta famiglia calabrese di fine

413 Occorre ribadire che questa linea di tendenza non significa uniformità, cfr. BARGAGLI 1984, pp. 225 e. sgg. Fondamentali sono sull'argomento anche gli studi condotti da Marta Petrusiewicz, soprattutto per quanto riguarda la realtà storico-sociale calabrese d'Ottocento, si veda almeno: PETRUSEWICZ 1990; PETRUSEWICZ 1998; *I Sud. conoscere, capire, cambiare* 2009. Si veda anche ARRIGHI 2017.

414 Sul pittore calabrese la bibliografia specifica consta di poche voci, si vedano: CAMPISANI 1975, pp. 17-18; *Eduardo Fiore. Un pittore meridionale* 2000; FRONCILLO 2002, pp. 2, 4-5;

secolo⁴¹⁵. Il gruppo familiare costituito da sei personaggi è inserito dal pittore in un angolo della loro casa delimitata da alcuni vasi contenenti piante di agave. La madre di famiglia, trasfigurata da un profondo sentimento nostalgico, è rappresentata seduta e indossa un ampio abito tortora. Tutte le figure maschili sono colte leggermente di tre quarti. È possibile persino cogliere il lento ruotarsi della giovane fanciulla abbigliata di bianco. L'ingenuità del dipinto sembra sottintendere la volontà di rappresentare con semplicità gli aspetti comuni della vita quotidiana che si trasforma in una visione incantata della realtà. Fiore porta sulla tela un momento di svago o forse di riposo familiare, molto probabilmente quello che anticipa una passeggiata o un'uscita collettiva del gruppo parentale. Le figure femminili infatti indossano una borsetta e tengono tra le mani un ombrello da passeggio, ad eccezione della più piccola che tra le mani mantiene un ventaglio. Di particolare interesse è altresì la restituzione pittorica delle acconciature e dell'abbigliamento, dei tessuti e dei minuscoli dettagli che ornano

415 Soltanto nel 2000 è stato definitivamente chiarito il nome di battesimo del pittore, dopo che i pochi studi condotti a quella data sul pittore non erano concordi. Giovanni Orlando Muraca ha rintracciato l'atto di nascita del calabrese in cui compare il nome Odoardo. Eduardo è molto probabilmente l'esito di un difetto di pronuncia tramandato ai posteri modificato. Lo stesso Fiore in alcuni dipinti si firma col nome Eduardo, dunque, sembrerebbe che il pittore stesso abbia accettato tale modifica. Sulla biografia di Fiore è necessario comparare le seguenti voci: Il dipinto in esame non è datato. Allo stato attuale della ricerca sono davvero scarsi i documenti archivistici relativi al ritratto. L'opera presenta forti assonanze stilistiche e iconografiche con un'altra opera del Fiore risalente al 1880, ossia il *Ritratto femminile* di Giovanna Di Cello. Sull'opera e sulla ricostruzione biografica del pittore MURACA 2000, p. 27.

il ventaglio, e le borse. Una precisione che contrasta con le dimensioni della tela. Il pittore si confronta direttamente con lo studio degli usi e dei costumi calabro-greco del suo tempo⁴¹⁶, rispettando d'altra parte la lezione forse più cara impartita dal suo maestro Andrea Cefaly (Cortale, Catanzaro, 1827-1907)⁴¹⁷:

«[...] ogni artista farebbe meglio a trattare il soggetto del proprio paese. [...] i costumi, l'indole e le passioni [...] L'arte deve essere l'amore della società. Chi non sente l'arte non sente completamente la vita»⁴¹⁸.

Si tratta dunque di un'opera che mette in luce le buone qualità ritrattistiche del pittore calabrese che si sforza di compiere una sintesi formale e luministica. Fiore sembra ricercare scrupolosamente la resa della somiglianza degli effigiati. L'espressione dei volti è severa, spiccano i grandi occhi neri e le labbra carnose dei personaggi ritratti. La sospesa introspezione psicologica e la posa un po' nostalgica delle figure rivelano tuttavia un certo aggiornamento della ritrattistica di fine Ottocento maturata oltre il Pollino. L'opera costituisce chiaramente un piccolo tassello della ritrattistica ottocentesca calabrese. Soltanto di recente si è iniziato a studia-

416 Sull'argomento si segnala *L'altro vestire. Il costume popolare nella provincia di Cosenza* di Ilario Principe e Tonino Sicoli, cfr. PRINCIPE, SICOLI 1990.

417 CEFALY 1890, già pubblicato in PELAGGI 1971, p. 12

418 Fondamentale per la parabola artistica del pittore calabrese è la tesi di dottorato di Maria Saveria Ruga, dal titolo *La «fucina» di Andrea Cefaly (1827-1907): un crocevia di artisti tra Napoli, Firenze e Parigi*, relatore-tutor: prof. re Vincenzo Farinella, Università di Pisa, a.a. 2013/2014, cfr. RUGA 2013-2014. È in corso di pubblicazione la monografia sul pittore di Cortale a cura della stessa studiosa.

re il sistema delle arti dell'Ottocento in Calabria e mancano ancora validi studi monografici sugli artisti, cataloghi sistematici delle collezioni e dei musei, repertori scientifici delle opere del territorio⁴¹⁹. Anche la vicenda professionale di Fiore resta ancora tutta da chiarire. Il pittore appartiene a quel gruppo di artisti che segnano un momento di condivisione locale alle vicende artistiche del Sud dell'Italia come il sopracitato Andrea Cefaly, Vincenzo Morani (Polistena, Reggio Calabria, 1809-Roma, 1870), Angelo Mazzia (Roggiano Gravina, Cosenza, 1823-Napoli, 1891), Rocco Lo Tufo (Morano Calabro, Cosenza 1831-1885), oppure Domenico Augimeri (Palmi, Reggio Calabria, 1834-1911). Fiore, più specificatamente, incarna il cliché dell'artista calabrese che a seguito di un tirocinio familiare e nonostante gli studi compiuti presso il Reale istituto di Belle arti di Napoli grazie a un sussidio ottenuto dall'amministrazione

419 La cultura artistica dell'Ottocento in Calabria, seppur studiata da Alfonso Frangipane a inizio Novecento e nonostante gli studi altrettanto validi di Isabella Valente e Tonino Sicoli, costituisce «un patrimonio che merita di essere studiato filologicamente, interpretato e riconsiderato nel contesto dell'Italia di transazione tra antico regime e l'unità d'Italia. [...] Costituisce un campo d'indagine che resta in larga parte da dissodare», come ha ripetutamente ribadito nelle sue ricerche Giovanna Capitelli; cfr. CAPITELLI 2013, A tal proposito, è doveroso fare menzione di un'operazione che ha fatto da contrappunto a questo scenario costituito a sua volta da numerose opere, artisti manifattura e cantieri artistici, il progetto *Anagrafe della ricerca sull'arte dell'Ottocento in Calabria dal 1783 al 1908*, ossia dal terremoto e maremoto che squassarono la regione come «un Diluvio Universale», coordinato da Giovanna Capitelli, Carla Mazzarelli, Cristiana Coscarella, Giorgio Leone del 2008. Da questa ricerca hanno preso avvio gli studi considerevoli di giovani studiosi quali Anna Cipparrone, Maria Saveria Ruga, Manuela Alessia Pisano.

provinciale di Catanzaro⁴²⁰, è costretto a restare in Calabria tentando con tenacia di occupare i pochi spazi disponibili offerti dal mercato artistico locale e mirando pertanto alla sopravvivenza. L'alternativa per molti dei suoi colleghi calabresi è quella di accostare alla pratica artistica un'ulteriore professione⁴²¹. In rapporto al suo contesto geografico di appartenenza si dimostra essere un interprete versatile dando vita a un repertorio assai variegato che consta per lo più di quadri sacri e scene familiari di genere⁴²².

Un'altra emergenza rivelata dal vaglio sistematico di opere d'arte afferenti alla tipologia del ritratto di gruppo è la reciproca influenza che le stesse condividono con gli esiti della fotografia dell'epoca. Si è più volte sottolineato in precedenza che anche i primi ritratti familiari di gruppo dagherrotipici, ad esempio, sono tagliati secondo i canoni tradizionali, in cui la posa innaturale e la sua durata rispecchiano il

desiderio borghese di attenersi ai caratteri compositivi privilegiati dalle classi socialmente più elevate. Come ha già autorevolmente affermato Marina Miraglia:

«man mano che la fotografia e la borghesia attraverso un processo parallelo di autodefinizione e di crescita acquistano una maggiore sicurezza dei traguardi raggiunti, il ritratto diventa più discorsivo e spontaneo, legato a una conoscenza meno ideale e più concreta»⁴²³.

La famiglia Bianchini di Antonio Ciseri (Ronco sopra Ascona, Locarno, 1821-Firenze, 1891)⁴²⁴ è uno degli esempi più noti della ritrattistica familiare ottocentesca, un'opera davvero singolare e innovativa per le molteplici prospettive di riflessione che da essa scaturiscono, compresa la lunga progettazione della tela compiuta tramite il ricorso al medium fotografico⁴²⁵. Il ritratto è realizzato nel 1855, un anno di eventi straordinari per il pittore, considerati la morte del suo maestro Giuseppe Bezzuoli – il momento che convenzionalmente chiude l'epoca romantica – e l'apertura dell'Esposizione universale di Parigi alla quale Ciseri partecipa proprio con l'invio del ritratto in esame. In questi stessi mesi Edgar Degas (Parigi, 1834-1917) si reca a Roma dove conosce Amos Cassioli (Asciano, Siena, 1832-Firenze, 1891) per trasferirsi a Firenze di lì a poco. Qui com'è noto

420 A proposito dei fondi archivistici dell'istituto partenopeo si rimanda allo studio documentario condotto da Renato Ruotolo relativo ai numerosi allievi che dalle province calabresi a partire dal 1823 si sono recati a Napoli per apprendervi, come Fiore, i rudimenti della pittura e della scultura, si veda RUOTOLO 2013, pp. 70-77.

421 Come ha già chiarito Giovanna Capitelli: «la conoscenza delle loro opere, del contesto in cui operano [...] potrebbe rappresentare un'acquisizione alla cultura della cittadinanza di non poco conto», cfr. CAPITELLI 2013. La studiosa ha inoltre ribadito attraverso le sue ricerche che «La storia dell'arte di età moderna in Calabria è per larga parte storia di emigrazione di professionisti qualificati alla ricerca d'opportunità ed eventualmente si successo altrove», si veda nello specifico CAPITELLI 2013b, pp. 13-21.

422 La produzione ritrattistica di Fiore è ancor meno conosciuta e negletta agli studi di riferimento. L'opera in esame è stata esposta recentemente alla mostra *Ottonevencento. Arte in Calabria nelle collezioni private*, allestita negli spazi del Maon di Rende (Cosenza) tra l'ottobre e il mese di dicembre 2013, cfr. *Ottonevencento* 2013, pp. 51, 118-119.

423 Cfr. MIRAGLIA 2007.

424 Sul pittore COBIANCHI 1871, s.n.p.; OJETTI 1910; s.n.p.; BROGGINI 1963; FARNETI 2010; *Nel segno di Ingres* 2007.

425 Un olio su tela di 135x145 cm oggi conservato in collezione Lenzi. Sull'opera si vedano almeno: SPALLETTI 1985, pp. 105-106; SISI 1991, pp. 108-109; BIETOLETTI 1999, pp. 135-136; ID. 2007, p. 186; PETRUCCI 2007, p. 180; LOMBARDI 2008, pp. 210-211.

eseguirà *La famiglia Bellelli* (terminata entro il 1860)⁴²⁶. Domenico Morelli nel frattempo intraprende nuove e accesissime discussioni sulla pittura che coinvolgeranno tutti quei giovani artisti desiderosi di affrontare i problemi pittorici con sperimentalismo, proprio come Ciseri.

Appena terminata l'opera l'artista decide inizialmente di esporla nel suo atelier. L'operazione gode di un immediato successo già prima che il pittore prenda in considerazione l'ipotesi di inviare il grande quadro a Parigi per l'evento internazionale. Giacomo Martinetti, allievo di Ciseri, offre la sua personale giustificazione dell'accaduto sottolineando le eccezionalità del ritratto «per trovata, disegno e perfette rassomiglianze». Il pittore mette in scena un mondo probo e borghese, quello della famiglia della sua fidanzata Cesira, riconoscibile per il fiore rosso che ferma i capelli corvini della giovane donna, figlia del mosaicista Gaetano Bianchini.

Un ritratto dell'alta borghesia toscana del tempo sicura dei propri valori e meno oppressa rispetto a quella delle altre regioni peninsulari dai rispettivi governanti stranieri. Nel dipinto i valori intellettuali e quelli familiari si accordano nella rappresentazione dei costumi improntanti alla dignità e a una semplice e colloquiale eleganza del vivere. Si tratta di un dipinto in cui l'allora trentenne Ciseri subisce l'influenza del suo maestro, il già citato Bezzuoli, che ha dato vita a un'intensa e fortunata attività ritrattistica caratterizzata, come si è detto, da grande naturalezza, da una struttura

compositiva sintetica e dalla restituzione di un'attenta verosimiglianza degli effigiati. L'opera di Ciseri risulta meno sentimentale del ritratto degli Antinori di Bezzuoli, più spontanea, costruita mediante linee di contorno essenziali, un chiaro effetto dell'influenza sul pittore di Jean-Auguste-Dominique Ingres. Al maestro francese si deve proprio a partire da questo ritratto l'introduzione di un maggiore rigore lineare che sarà tipico della maniera matura di Ciseri. A ciò si aggiungono le altre particolarità proprie della cifra stilistica dell'artista, come la ricerca della distribuzione delle figure e dei gruppi e la cura dell'ambientazione che derivano dall'esercizio e dallo studio necessari all'esecuzione dei quadri storici e di quelli di soggetto sacro. Bianchini è raffigurato da Ciseri appoggiato con disinvoltura alla colonna. Il cane è accucciato in primo piano sul tappeto ai piedi della futura suocera. La rappresentazione dei personaggi, mai perfettamente frontali, è resa per strutture sintetiche ed è scorciata dal basso, prefigurando molto probabilmente la collocazione del quadro in alto su una delle pareti di casa Bianchini. La gamma di colori è essenziale e articolata per tinte neutre. Anche gli elementi di costume e di arredo sono ridotti ai minimi termini. A questo spirito analitico si aggiunge l'*allure* della fotografia di cui il dipinto risente. Tale assetto complessivo colpisce Bernardo Celentano (Napoli, 1835-Roma, 1863), presente in città per motivi di studio in quello stesso anno, il quale recandosi nell'atelier del pittore toscano resta ammirato dal quadro. Egli scriverà persino alla famiglia a proposito dell'accaduto puntualizzando che la scena familiare è «molto fotograficamente dipinta e con

426 Sull'opera del pittore francese si vedano almeno: BRAYER 1980, pp. 26-30; ID. 1980; ROUART 2001; *Degas. La famiglia Bellelli* 2005; SPINILLO 2014; GIOGETTI 2016, pp. 6-7.

molta verità»⁴²⁷. Nello specifico, l'ausilio della fotografia permette a Ciseri di coniugare la precisione dell'indagine fisica del modello ai sapienti giochi di luce e nella resa degli incarnati⁴²⁸.

A offrire un'ulteriore possibilità di confronto sul controverso tema del ricorso alla fotografia da parte dei pittori ritrattisti è ancora uno dei capolavori del genere, ossia il *Ritratto della famiglia Moschini* [tav. 47], realizzato nel 1910 da Vittorio Matteo Corcos (Livorno, 1859-Firenze, 1933), uno tra i pittori più richiesti e ambiti dell'Italia di inizio Novecento. L'artista, sebbene si serva della fotografia a completamento della posa durante le fasi di elaborazione dei suoi dipinti, spesso ribadirà che uno strumento come quello fotografico non poteva sostituirsi all'interpretazione dell'artista⁴²⁹.

Il dipinto rientra agiatamente nella celebre categoria di ritratti «di zucchero e rosolio» con la quale Ugo Ojetti era solito definire le opere del livornese. Sulla tela sono raffi-

gurati Roberto, Irene Ivanovich e i loro quattro figli, Carolina, Carlo, Giorgio e Marcella⁴³⁰. I Moschini sono una famiglia toscana che incarna perfettamente i tratti caratteristici dell'alta borghesia del suo tempo, a cui piace essere celebrata secondo una spiccata tendenza tipica della cultura letteraria contemporanea. L'opera restituisce il clima sentimentale e mondano dell'epoca, oltre a tradurre pedissequamente le fisionomie dei personaggi nei loro raffinati e freschi abiti estivi. Il capofamiglia ha la barba lunga ed è finemente pettinato. L'uomo è l'unico seduto mentre con il gesto protettivo della mano si rivolge alla figlia più piccola, nonostante il suo atteggiamento appaia distaccato e freddo. La moglie, invece, occupa stante il centro della scena e pare una donna fiera e di carattere. La Ivanovich è attorniata dai due figli maschi, l'uno ritratto in una posa disinvolta e alquanto seria, l'altro invece rivolge lo sguardo nella stessa direzione del padre e della sorella, della quale Corcos restituisce i modi timidi e ed educati oltre che i lunghi capelli bruni⁴³¹.

Come ha già individuato Laura Lombardi, Corcos inserisce

427 Il carattere da dagherrotipo che colpisce Celentano è lo stesso notato da un critico del periodico «Arte», ossia SCARTABELLI 1855, già pubblicato in LOMBARDI 2008, p. 210.

428 L'opera è la testimonianza precoce della carriera di Ciseri come ritrattista che all'epoca ha pressappoco trentaquattro anni. La stessa sarà oggetto di annotazioni e numerose critiche, specie negli anni della maturità della sua carriera quando nel maggio del 1871 il pittore allestisce la sua personale mostra di ritratti a Firenze in via delle Belle Donne dove ha il suo studio. Un evento davvero inconsueto che richiamerà un numero assai rilevante di pubblico, tra critici, deputati e ministri del nuovo regno italico tanto da dover chiudere momentaneamente la zona al traffico, cfr. *Ibidem*.

429 Sul pittore si veda: TARGIONI TOZZETTI 1929, pp. 4-19; DURBÉ 1965; TADDEI 1997; MARINI 1997, pp. 26, 156; FARINELLA 1999; GULLI 2014, TADDEI 2014; pp. 12-15; GOZZI 2016.

430 Gli effigiati sono i parenti acquisiti della bellissima Jole Biagini che aveva sposato Vittorio, il fratello del committente di questo dipinto di grande formato. L'opera è un olio su tela di 200x216 cm, oggi in collezione privata. Si tratta di un'opera rimasta per molto tempo sconosciuta alla storiografia di riferimento sul pittore, a eccezione di quanto scritto da OJETTI 1923-1939, p. 280; LOMBARDI 2002, p. 272.

431 Il ritratto dimostra una volta in più le grandi capacità del pittore, la scelta di utilizzare una gamma cromatica trattenuta di toni, la perizia nel rendere la consistenza dei marmi, dei differenti tessuti, come la seta rigida dell'abito della madre di famiglia, oppure i pantaloni un po' sgualciti dei giovani figli o ancora i nastri di raso indossati dalla fanciulla, *Ibidem*.

la famiglia Moschini «nell'atmosfera delle scene di Alma Tadema»⁴³². Sono figure che incarnano perfettamente lo spirito di modernità e tutto l'anticonformismo di un mondo internazionale, quello della Belle Époque, con i suoi personaggi e interpreti aristocratici ma anche ricchi borghesi e intellettuali, nonché con tutti quegli spiriti decadenti di cui la produzione letteraria di Antonio Fogazzaro e del suo *Piccolo mondo moderno* (1901) è forse l'immagine più calzante.

A conclusione di questa tassonomia iconografica è opportuno dar conto – pur succintamente – di una delle particolarità più controverse che affiora dal vaglio critico di questa tipologia del ritratto di gruppo. Ci si riferisce alle profonde e reciproche influenze che questa variante condivide con gli esiti della contemporanea scena di genere di intonazione familiare.

È stato ancora una volta Carlo Tenca nel 1845 il primo a esprimersi sulle dinamiche di rappresentanza del ritratto demandate al genere a scapito della definizione dei caratteri degli effigiati. L'allora massimo critico progressista di area lombarda in una recensione colloca i ritratti affianco alla pittura di genere in questi termini:

«Seguono presso a poco le vicende della pittura di genere; sono quasi una parte di queste. Ormai si cura assai meno la somiglianza e il carattere delle teste che si ritraggono, di quello che l'abbondanza e la ricchezza degli accessori. È una vera scena che si dispone attorno al ritratto; drappi, tavoli, camerieri, sede e braccioli, doppiieri, tappeti, velluti, finestre con fondo lontano di cielo e di paese; [...] E la turba dei pittori [...] in quanto che torna assai facile

dipingere una tenda, un tappeto, un cuscino, un abito, che il dare la conveniente espressione ad una testa»⁴³³.

È indubbio che gli autori di questi ritratti di gruppo traggano orientamento dagli atteggiamenti e dai motivi che derivano dalla pittura di genere o dal ricordo dei felici padri e rispettive consorti dei raccontati nei romanzi sentimentali del tempo e dai quali trae ispirazione, ad esempio, il delizioso gesto delle fanciulle di offrire ai propri genitori una tazza di tè caldo o un pomo di mela. Questa tipologia di variante della ritrattistica manifesta persino delle assonanze con le soluzioni iconografiche della tradizionale pittura sacra in cui i fanciulli che popolano le opere fin qui esaminate fanno le medesime moine di Gesù e di san Giovannino nella raffaellesca *Madonna del Cardellino* o in quella del Belvedere. A tal proposito, *La famiglia Guidini*, il noto ritratto che il ventiquattrenne Giacomo Favretto (Venezia, 1849-1887)⁴³⁴ realizza nel 1873, costituisce una testimonianza assai esemplificativa. La tela, oggi a Ca' Pesaro, è uno dei risultati più importanti della sua carriera oltre che uno dei capolavori dell'intera ritrattistica del secolo. I Guidini posano dinanzi al Favretto sullo sfondo di una tappezzeria verde scuro. Il particolare dei volti dei quattro effigiati appare alquanto innovativo, gli stessi sembrano assorbire la luce e sono colti in atteggiamenti diversi. Davvero particolare è la resa del chiaroscuro, elemento dominante della composizione. I personaggi sono concentrati attorno l'abito grigio-rosa della

433 TENCA 1840, s.n.p, già pubblicato in *Eliseo Sala: un ritrattista e la sua committenza* 2001; vedi anche LEONE 2011, p. 12.

434 Sul veneziano si vedano: SOMARÉ 1935; PERROCCO 1986; PERROCCO, TREVISAN 1987; ID.1999; *Giacomo Favretto* 2010.

signora Guidini, che contrasta con i toni (azzurro e nero) della veste della figlia cui fa da contrappunto la tortorella bianca che la fanciulla tiene tra le mani⁴³⁵. L'opera al tempo stesso può essere interpretata come scena di genere familiare in cui i genitori rivolgono verso i figli il loro sguardo 'protettivo'. Si tratta di una questione davvero complessa da sviscerare e che conduce a interrogarsi inevitabilmente anche su un'ulteriore relazione, ovvero quella che intercorre tra gli esiti del ritratto di gruppo familiare, dei conversation piece e del genere. Nella premessa al catalogo della mostra *Scottish Groups and Conversation pieces*, allestita presso la National Gallery of Scotland di Edimburgo nel 1956, ad esempio, si propone una distinzione in due categorie vere e proprie, i «gruppi» e i «conversation piece». La seconda differisce dalla prima in quanto mostra due o più persone su una tela nel loro ambiente normale, intente a un'attività sociale o domestica. Dall'altra parte il gruppo è qui considerato come un ritratto di più persone che posano per formare una composizione⁴³⁶.

Una distinzione – quella scozzese – che, sebbene poco soddisfacente, è al tempo stesso utile in quanto mette in evidenza la necessità di affrontare tale questione.

Praz appena qualche tempo dopo, preoccupandosi di giungere a una definizione il più esauriente possibile di conversation piece⁴³⁷, si trova anch'egli obbligato ad affronta-

435 Per il pittore veneziano il tema iconografico familiare sarà uno dei soggetti a lui più cari, specie negli esiti del genere, quali ad esempio: *La moglie gelosa, I miei cari* in cui vengono colti nella loro vita quotidiana il padre e la sorella nel salotto di casa, PERROCCO, TREVISAN 1987, pp. 16-17.

436 Cfr. *Scottish Groups and Conversation pieces* 1956.

437 Il termine «scena di conversazione» è usato per la prima volta

re questo controverso nodo critico⁴³⁸. Secondo lo studioso romano l'elemento decisivo non è tanto l'attività sociale o domestica svolta dai personaggi, quanto piuttosto:

«l'ambiente e le proporzioni dei personaggi. [...] La conversazione ha un'affinità con il quadro di genere e con quello che si chiamò in Olanda *tableau de modes* [...] Nella conversazione l'ambiente è descritto con diligenza non meno minuta di quella impiegata nella descrizione delle persone, e conferisce al quadro *Stimmung*, quel senso d'intimità del gruppo, isolato o campito, su uno sfondo indicato sommariamente»⁴³⁹.

Di tale fenomeno si cercherà di rendere ragione nella seconda parte di questo lavoro. Appare opportuno in conclusione

da Giovanni Caradente nel catalogo della mostra *La pittura inglese da Hogarth a Turner* 1966, p. 12.

438 Lo studioso anzitutto chiarisce quelli che sono gli elementi fondamentali necessari all'individuazione della tipologia che egli riassume in quattro punti: «1 – Due o più persone identificabili nella loro qualità autentica (non modelli o persone fittizie: esclusione quindi della pittura di genere, di quadri come la pittura d'interni di Metsu, Ter Borch, eccetera e, tra il Sette e l'Ottocento, di Chardin, Boilly, Marguerite Gérard, che illustrano una situazione o un episodio i cui partecipanti sono tipi generici). 2 – Ambiente come sfondo che designa l'habitat della famiglia o del gruppo. Vedremo infatti che il gusto della rappresentazione nasce contemporaneamente a quello della rappresentazione del gruppo di famiglia. 3 – Azione: qualche gesto indicante conversazione o comunicazione di vario genere, da parte di almeno alcuni membri del gruppo. 4 – Intimità, non ufficialità o funzione pubblica. Esclusi quindi non solo i ritratti di sovrani che li rappresentano nelle loro veste ufficiali (non però quanto li rappresentano in seno alla famiglia, senza formalità), ma anche i balli, le nozze, le riunioni di corporazione [...] o gli incontri immaginari, seppur probabili, di personaggi rappresentativi», cfr. PRAZ 1971, pp. 33-34.

439 PRAZ 1971, p. 37.

evidenziare che uno dei motivi principali del crescente apprezzamento della pittura di genere di intonazione familiare a partire dalla metà dell'Ottocento è quello di trattare vicende e figure della vita contemporanea soffermandosi su situazioni intese a evocare la complessità dell'animo umano. L'implacabile curiosità realistica dei ritratti familiari spinta fino alla restituzione dei minuti accessori, dei pizzi o dei monili dovrà pertanto essere confrontata con le prerogative di quest'altro genere della pittura. Ugualmente, la letteratura contemporanea coglie bene tale mutamento. D'altra parte, una delle caratteristiche essenziali dei personaggi della famiglia italiana più celebre di tutto l'Ottocento, quella dei Toscano di Acitrezza, è il loro comparire sulla pagina del romanzo di Giuseppe Verga (1840-1922) senza essere stati introdotti da una presentazione che contestualizzi le loro figure, che racconti il passato o descriva i tratti distintivi e i sentimenti dei Malavoglia⁴⁴⁰.

Alle soglie dunque del XX secolo la ritrattistica di gruppo familiare poteva comprendere così tante e varie manifestazioni da non avere una fisionomia chiaramente definita.

Ciò che continua a connotare questa tipologia del ritratto è l'eloquenza narrativa con la quale – pur nella diversità dei linguaggi pittorici – le fisionomie e gli atteggiamenti degli effigiati, resi eterni sulla tela, non smettono di trasmettere e ricordare valori duraturi consoni ai fremiti e affanni della società italiana attraverso il lungo Ottocento, e ancora suggerendo memorie, fantasie e stati d'animo di un mondo in divenire.

440 Della sterminata bibliografia sull'opera di Giuseppe Verga in esame si vedano almeno: LO CASTRO 2012 e relativa bibliografia.

Tavole



1. Emilio MAGISTRETTI, *Antonio Stoppani commenta il Bel Paese ai familiari*, ante 1890, acquerello su cartone, 750x550 mm, Lecco, Galleria comunale d'arte, inventario PA2069.



2. Jean-Baptiste WICAR, *Ritratto di Giulia Clary Bonaparte, regina di Napoli, con le figlie Zeneide e Carlotta*, 1808 circa, olio su tela, 230x176 cm, Caserta, Palazzo Reale.



3. Françoise GÉRARD, *Carolina Murat, regina di Napoli, con i suoi figli*, 1808 circa, olio su tela, 217x170,5 cm, Fontainebleau, Musée National du Château [in deposito dal Musée National du Château de Malmaison].



4. Giuseppe CAMMARANO, *La Famiglia di Francesco I*, 1820, olio su tela, 313x397 cm, Caserta, Palazzo Reale.



5. Édouard Louis DUBUFE, *Il principe Vincenzo Ruffo di Sant'Antimo con i figli*, 1852, olio su tela, 280x200 cm, Napoli, Museo di San Martino.



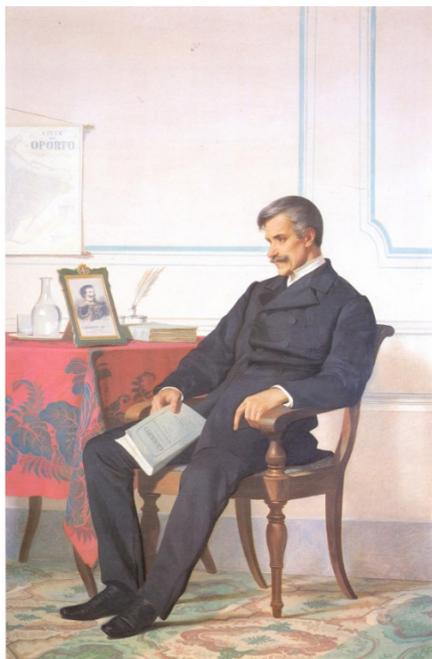
6a. Camillo GUERRA, *Ritratto di Maria Sofia di Baviera*, 1860 circa, olio su tela, 160x133 cm, collezione privata.



6b. Camillo GUERRA, *Ritratto di Francesco di Borbone*, 1860 circa, olio su tela, 160x133 cm, collezione privata.



7. Giuseppe DUPRÀ, *La famiglia di Vittorio Amedeo di Savoia*, olio su tela, 273x328 cm, Torino, Palazzo Reale.



8. Antonio PUCCINELLI, *Carlo Alberto ritratto seduto, con un libro fra le mani. Appesa al muro la mappa di Oporto*, 1865 circa, olio su tela, misure non rilevate, Bologna, Museo del Risorgimento.



9. Giambattista GIGOLA, *Ritratto dei fratelli Giovanni Edoardo e Maria De Pacis*, 1800-1805, acquarello e gouache su avorio, 150x200 mm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



10. Francesco HAYEZ, *Ritratto di gruppo della famiglia Borri Stampa*, 1822, olio su tela, 125x108 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.



11. Francesco HAYEZ, *Ritratto di Luigia Mylius Vitali*, 1832, olio su tela, 139x105 cm, Loveno di Menaggio (Como), Villa Vigoni, Centro Italo-tedesco.



12. Giuseppe SOGNI, *Ritratto di Camilla Besozzi Figliodoni*, 1852, olio su tela, 141,3x210,6 cm, Milano, Raccolte d'Arte dell'Ospedale Maggiore.



13. Francesco HAYEZ, *Ritratto di Elisabetta Bassi Charlé*, 1829, olio su tela, 71x64 cm, collezione privata.



14. Giuseppe MOLTENI, *Ritratto di gruppo della famiglia Barbiano di Belgiojoso d'Este*, 1831, olio su tela, 250x180 cm, collezione privata.



15. Giovanni PAGLIERINI, *La famiglia dell'ingegnere Antonio Lavagnolo*, 1852, olio su tela, 227x267 cm, Udine, Civici Musei.



16. Leopoldo TONIOLO, *Ritratto del piccolo Malmignati Leoni con album di fotografie*, 1879, olio su tela, 148x96 cm, Padova, Museo civico.



17. Pietro BENVENUTI, *Ritratto dei coniugi Aldovrandi*, 1799, matita di grafite, matita nera, acquarello, carta bianca, 290x340 mm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inventario 12017S.



18. Michelangelo GRIGOLETTI, *Ritratto dei genitori*, 1829, olio su tela, 49x65 cm, Pordenone, Musei civici.



19. Pietro FABRIS, *Ritratto dei genitori dell'artista*, 1831, olio su tela, 76,5x97,5 cm, Venezia, Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro [in deposito dalle Gallerie dell'Accademia].



20. Pietro BENVENUTI, *Ritratto di Teresa Mozzi del Garbo con il figlio Adolfo*, 1817, olio su tela, 101x87,5 cm, collezione privata.



21. Pelagio PALAGI, *Ritratto di Cristina Archinto Trivulzio con il figlio Luigi*, 1824, olio su tela, 212x144 cm, collezione privata.



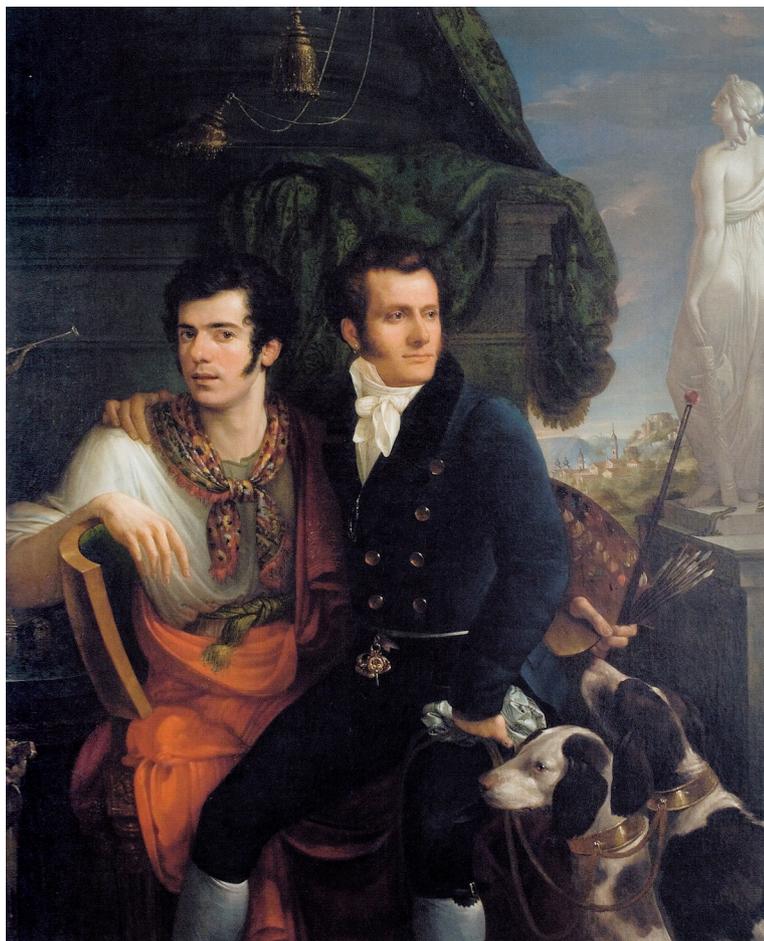
22. Francesco HAYEZ, *Ritratto della contessa Teresa Zumali Marsili col figlio Giuseppe*, 1833, olio su tela, 135x100 cm, Lodi, Museo civico.



23. Giovanni BOLDINI, *Ritratto di Consuelo Vanderbilt, duchessa di Marlborough e suo figlio, Lord Ivor Spencer-Churchill*, 1906, olio su tela, 221,6x170,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.



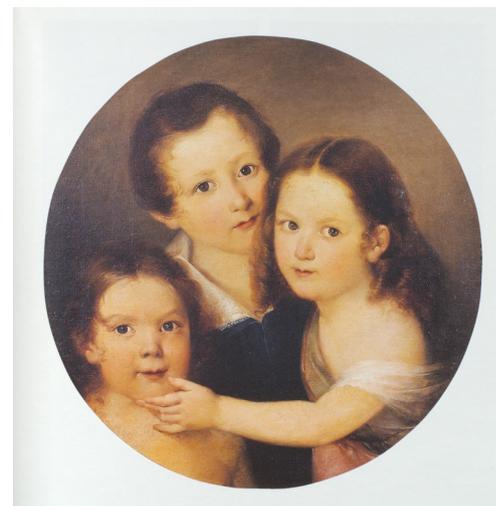
24. Francesco Saverio ALTAMURA, *Ritratto di Matteo Imbriani con il nipote Matteo Renato*, 1847, olio su tela, 105x79 cm, Napoli, Museo di San Martino.



25. Giuseppe TOMINZ, *Autoritratto con il fratello Francesco*, post 1815, olio su tela, 168x159 cm, Gorizia, Musei provinciali.



26. Giambattista GIGOLA, *Cristina, Elena, Rosina e Giorgio Teodoro Trivulzio incoronano il busto di Gian Giacomo*, 1804, acquarello e gouache su avorio, 173x131 cm, Milano, collezione privata.



27. Michelangelo GRIGOLETTI, *Ritratto dei nobili fratelli Fossati*, 1833, olio su tela, diametro 48,5 cm, Venezia, collezione privata.



28. Francesco HAYEZ, *Ritratti delle signore Carolina Grassi e Bianca Bignami, sorelle Gabrini*, 1835, olio su tela, 93x71,5 cm, collezione privata.



29. Giuseppe MOLTENI, *Ritratto delle sorelle Rosa e Paolina Gavazzi*, 1840, olio su tela, 48,5x58,5 cm, collezione privata.



30. Giuseppe MOLTENI, *Ritratto della marchesina Anna Pallavicino Trivulzio*, 1848, olio su tela, 126,5x102 cm, collezione privata.



31. Mariano GUARDABASSI, *Gruppo di famiglia*, 1847-1848 circa, olio su tela, 97x71,5 cm, Perugia, Museo civico di Palazzo della Penna.



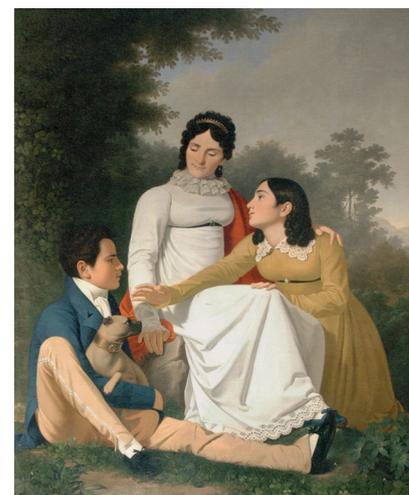
32. IGNOTO AUTORE, *Gruppo di famiglia*, 1849, olio su tela, 41x52,5 cm, Perugia, collezione privata.



33. Francesco HAYEZ, *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto*, 1807, olio su tela, 134x94,5 cm, Treviso, Museo civico.



34. Gaetano FORTE, *Ritratto della famiglia del pittore*, 1816, olio su tela, 146x107 cm, Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti.



35. Giuseppe DE ALBERTIS, *Ritratto della famiglia del pittore*, 1817 circa, olio su tela, 180x148 cm, Gallarate (Varese), Museo della Società Gallaratese per gli Studi Patri.



36. Ludovico LIPPARINI, *Ritratto di famiglia*, 1825 circa, olio su tela, 65x50 cm, collezione privata.



37. Adeodato MALATESTA, *Ritratto della famiglia Malatesta*, 1828-1833 circa, olio su tela, 115x153,5 cm, Modena, Museo civico d'arte.



38. Giovanni PAGLIERINI, *Autoritratto con famiglia*, 1835 circa, olio su tela, misure non rilevate, Ferrara, Museo dell'Ottocento.



39. Emma GAGGIOTTI RICHARDS, *La famiglia Gaggiotti-Richards*, 1853, pastello e tempera su carta, 510x590 mm, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, inventario MR-45594.



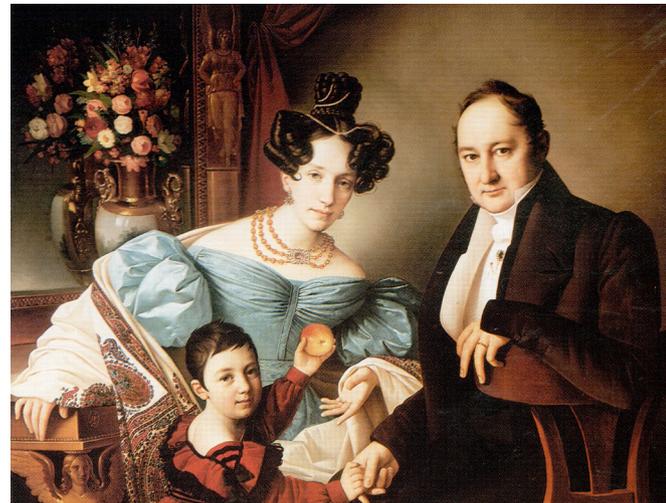
40a. Andrea APPIANI, *Ritratto di Claude-Louis Pétiet Presidente della Commissione straordinaria di Governo della Repubblica Cisalpina con i figli*, 1800, olio su tela, 135,5x112 cm, Milano, Galleria d'arte moderna.



40b. Andrea APPIANI, *Ritratto di Madame Pétiet con i figli*, 1800, olio su tela, 135,5x112 cm, Milano, Galleria d'arte moderna.



41. Michelangelo GRIGOLETTI, *La nobile Isabella Fossati con la figlia Maria Clorinda, il genero e le nipoti*, 1830 circa, olio su tela, 136x169 cm, collezione privata.



43. Giuseppe TOMINZ, *Ritratto della famiglia de Brucker*, 1832 circa, olio su tela, 88x112 cm, Trieste, Museo Revoltella.



42. Giuseppe BEZZUOLI, *Ritratto della famiglia Antinori*, 1834, olio su tela, 150x226 cm, Firenze, Accademia Antinori.



44. Giuseppe TOMINZ, *Ritratto della famiglia Parisi*, 1849, olio su tela, 116x156 cm, collezione privata.



45. Pompeo Marino MOLMENTI, *Ritratto della famiglia Buzzati con il pittore*, 1855-1860, olio su tela, 68x95 cm, collezione privata.



46. Eduardo FIORE, *Gruppo di famiglia*, ante 1916, olio su tela, 50x60 cm, collezione privata.



47. Vittorio CORCOS, *Ritratto della famiglia Moschini*, 1910, olio su tela, 200x216 cm, collezione privata.

Parte II
SCENA DI GENERE

2.1. Madri

Nel 1880 Adriano Cecioni (Fontebuona, Firenze, 1836-Firenze, 1886) presenta all'Esposizione nazionale di Torino la versione in gesso di una delle opere destinata a diventare presto un'icona dell'intera produzione scultorea italiana del secondo Ottocento, *La Madre*¹. Il gruppo è costituito da una donna che sbalottola il proprio figlio infante dopo averlo allattato. Sebbene l'opera sia sufficientemente apprezzata dalla giuria esaminatrice, la scultura non ottiene la commissione per la consecutiva traduzione in marmo. Ciò non basta per l'artista toscano che non tace la delusione per le aspettative disattese, licenziando prontamente – già a ridosso delle fasi conclusive della manifestazione espositiva sabauda e sotto lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni – un suo scritto polemico in cui replica alle accuse «di essere stato troppo dimesso e ruvido» trattando di un tema sacro. A tal proposito è opportuno rimarcare un passaggio di questo documento in cui Cecioni tiene a precisare quanto segue:

«Il Cecioni [...] non ha voluto fare la bella Madre, ma la Madre; ed ha trattato questo soggetto non per confinarlo in una classe piuttosto che in un'altra, né per localizzarlo

¹ Il bozzetto in gesso si conserva a Firenze. Il marmo misura 180x50x78 cm ed è uno dei capolavori della Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma. Ringrazio Stefano Grandesso per l'aiuto e i consigli bibliografici fornitimi e le riflessioni scaturite durante un lungo confronto sul gruppo scultoreo in esame. Sull'opera si vedano almeno: MARTELLI 1889-1894 in CECIONI 1905, pp. 50-51; FLERES 1915; PAPINI 1938; BUCARELLI 1950; DUPRÉ 1967; LAMBERTI 1982, pp. 50-51; LOMBARDI 2002, pp. 205-206; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 261, GRANDESSO 2008, pp. 292-293.

in campagna piuttosto che in città. Ha voluto fare la madre per esprimere l'idea della maternità»².

La nota vicenda connessa a *La Madre* dell'artista toscano, che si risolve non soltanto con la realizzazione dell'auspicata replica in marmo ma persino con l'acquisto della scultura da parte del Ministero dell'Istruzione Pubblica³, costituisce evidentemente nel corso dell'Ottocento soltanto l'ultimo episodio artistico in ordine di tempo a consacrare il successo del tema adesso preso in esame. La fortuna critica dell'iconografia delle madri assume un portato che non interessa esclusivamente la produzione artistica in marmo, al contrario essa si sovrappone a tutte le altre manifestazioni della cultura visiva che congiuntamente si inseriscono nel dibattito ancora oggi aperto sul ruolo della donna e sulla sua condizione sociale nel corso dell'intero XIX secolo.

Dopo aver individuato e approfondito gli aspetti preminenti relativi ai sottogeneri della ritrattistica familiare nella prima parte di questo lavoro⁴, si è scelto adesso di muovere l'inda-

gine sulla produzione del genere a proposito del medesimo soggetto, soffermandosi su una serie di varianti iconografiche e di nuclei di opere d'arte che si è rilevata altrettanto densa di sorprese. Il tema della madre è talmente vasto da scoraggiare preliminarmente ogni speranza di trattazione esaustiva, per tali motivi si vuole nelle pagine che seguono delineare una panoramica d'insieme finalizzata all'individuazione di motivi iconografici e storico-artistici rilevanti, alterità comprese.

Il termine cronologico di partenza di questa ulteriore disamina coincide necessariamente con l'anno 1842, ossia quando l'allora quarantaduenne Domenico Induno (Milano, 1815-1878)⁵ presenta all'annuale esposizione di Brera il dipinto *La preghiera* [tav. 48], oggi in collezione privata⁶. L'opera sancisce non soltanto l'esordio del pittore nell'ambito del genere – di cui di lì a seguire sarà riconosciuto come l'indiscusso capofila –, ma inaugura anche il rapporto tra il pittore lombardo e il personaggio destinato a diventare ben presto uno dei suoi principali mecenati, Giulio Litta (Parigi, 1822-Vedano al Lambro, Monza-Brianza, 1891), tra i primi facoltosi milanesi a possedere a questa data opere di genere firmate da artisti come Giuseppe Molteni e Eugenio Bosa

2 Pubblicato in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 261.

3 Grazie all'intercessione nella 'annosa' faccenda come mediatore tra le parti dell'amico Giosuè Carducci a quale lo scultore aveva chiesto aiuto, *ibidem*. È noto come il poeta dedica dei versi al gruppo scultoreo sul numero datato 25 aprile 1880 del periodico romano «Il Fanfulla della Domenica»: «Or forte madre palleggia il pargolo / forte, dai nudi seni già sazio / palleggiando alto, e ciancia dolce/con lui che a' lucidi occhi fissi ed il piccolo/corpo tremante di inquietudine / e le cercanti dita: ride / la madre e slanciasi tutta amore», cfr. CARDUCCI 1880, s.n.p., già pubblicato in GRANDNESSO 2008, p. 292.

4 Si fa riferimento a quelli individuati nel segmento familiare 'madre-figlio' in cui la storia ufficiale di personaggi come le Napoleonidi di inizio secolo e le regine consorti degli Stati pre-unitari italiani con i loro rispettivi figli si intreccia alla biografia personale e misconosciuta

di molte altre committenti di origine aristocratica e borghese. Si veda il segmento di questo lavoro denominato *Genitori, figli, fratelli*.

5 Sulla vicenda artistica del pittore lombardo si vedano almeno: LUCINI 1990; SOMARÉ 1933; NICODEMI 1945; PREDAVAL 1967; *Pittori italiani dell'Ottocento a Palazzo Strozzi* 1971; BIETOLETTI 1991; *Intorno agli Induno* 1996; MATTEUCCI 2006; MARLETTO 2008.

6 Olio su tela (115x85 cm), oggi in collezione privata. Sul dipinto in esame si vedano almeno: LAMBERTI 1982; MAZZOCCA 1985, pp. 179-180; BIETOLETTI 1991, pp. 38-39; MAZZOCCA 1992, p. 135; ID. 1995, s.n.p., tav. 1; ZATTI 1998; MAZZOCCA 2000, p. 34; PINI 2002, pp. 58-59.

(Venezia, 1807-1875). L'iconografia della maternità è qui tradotta da Induno attraverso la rappresentazione all'aperto di una pellegrina raccolta in preghiera dinanzi a un altare rustico mentre cinge al proprio petto un fanciullo addormentato. Il gesto della donna e soprattutto il commovente abbandono del piccolo tra le braccia della madre sono dei motivi iconografici mutuati dalla pittura di Friedrich von Amerling, la cui opera è nota agli ambienti artistici lombardi del tempo. L'austriaco è tra l'altro sovente rappresentato alle esposizioni bredensi. Ne *La preghiera* la composizione è resa attraverso una tavolozza composta da toni chiari necessari a esaltare il volto pallido della figura femminile e lo scialle che le copre il capo. Induno mette in scena un sentimento solenne e partecipe al dramma familiare vissuto dal mondo dei semplici dietro il quale, come ha sottolineato egregiamente Ferdinando Mazocca, si avverte l'afflato della lezione manzoniana⁷. Proprio a partire da questa opera il pittore si specializzerà nella restituzione della

«vita domestica nei cenci e nelle rughe di qualche vecchietta insignificante, o nei poveri arredi e nelle sregolate pareti di un povero abituro»⁸.

Da questo saggio pittorico di Domenico Induno emerge inoltre come a questa altezza cronologica quella della madre è in Italia anzitutto una figura profondamente radicata nella dottrina cattolica e non di meno ispiratrice in questi stessi decenni della creazione delle celebri personificazioni

nazionali europee⁹. Nei quindici anni che precedono l'Unità artisti come Induno, in parallelo alle immagini allusive di stati d'animo pensierosi e malinconici delle opere di Francesco Hayez e di Vincenzo Vela, danno vita a un repertorio 'provocatorio' costituito dalla 'maternità dolente'¹⁰ che, sebbene affondi le proprie radici nella sterminata iconografia della Madonna con il Bambino, trova non pochi riferimenti nella coeva letteratura di Giulio Carcano, ad esempio¹¹.

La maternità viene difatti 'nazionalizzata' proprio durante l'Ottocento, come ha individuato Alberto Mario Banti, da élite maschili dominanti che immaginando la nazione concettualizzano uomini e donne come categorie della sfera pubblica profondamente differenti in cui solo il maschio eterosessuale è associato alla ragione e alla razionalità¹². Nelle realtà statuali del vecchio continente le donne sono investite di un ruolo cruciale per la conservazione della nazione solo perché custodi della continuità familiare. La capacità riproduttiva delle donne che generano e allevano la prole, preferendo naturalmente quella maschile in quanto

⁹ La nazione viene raccontata attraverso immagini che suggeriscono la delicatezza del sentimento amoroso e trasformano nuove allegorie femminili sottraendole all'algida immobilità 'olimpica'. La nazione, la madre patria sono sempre più spesso rappresentate dalla donna che si ama e per la quale si lotta. Sull'argomento si vedano almeno PORCIANI 2007, pp. 102 e sgg; MAZZOCCA 2010.

¹⁰ Il termine è già utilizzato da REBORA 2002, pp. 21 e sgg.

¹¹ Sull'argomento restano fondamentale il saggio e gli studi di Sergio Rebora, cfr. REBORA 2002.

¹² Cfr. BANTI 1982; ID. 1989; ID. 2015; ID. 2009; ID. 2011; Si vedano anche: *Le donne a scuola* 1987; *Famiglia e nazione* 2002; PORCIANI 2007.

⁷ MAZZOCCA 1985, pp. 26-31; ID. 1998, pp. 265 e sgg.; PINI 2002, p. 58.

⁸ TENCA 1859, s.n.p.

garante di futuri soldati, è un patrimonio fondamentale della società¹³. Nella sfera pubblica le donne non hanno diritto di voto, né tantomeno di titolarità civile e, tra l'altro, con il matrimonio sono soggette all'autorità dei loro mariti e private del diritto di proprietà.

Il microcosmo femminile, come già detto, è identificato con la funzione sociale della maternità, la donna è procreatrice di figli oltre che compagna pronta a offrire conforto al proprio marito. La sua natura è legata inestricabilmente al corpo, la sua sessualità è invece mortificata e condannata alla vita privata. Diversamente dalla condizione di essere madre e moglie alla donna italiana dell'epoca si prospettano fondamentalmente due estreme alternative: rinchiudersi a vita nei chiostrini o prostituirsi. Tuttavia, nonostante l'impronta patriarcale e maschilista, le relazioni sociali e di genere all'interno delle famiglie italiane sono tutt'altro che statiche nel corso del secolo e lo spoglio critico della produzione di genere di intonazione familiare contribuisce a dimostrare tale postulato¹⁴.

13 Attingendo dalla tradizione iconografia delle divinità femminili antiche, la maggior parte degli Stati-nazione adotta l'immagine di una donna severa e benevola. Talvolta l'allegoria si fa esplicitamente materna, in altre invece si allude soltanto all'origine mitologica e patriottica di un popolo, come ad esempio, nelle personificazioni della Britannia, della Germania, dell'Italia unita e finanche nella *Marianne* francese. In ogni caso il topos della madrepatria trasmette ai propri figli – solo a quelli maschi – la promessa di uno stato che avrebbe fornito loro cure nutrimento e disciplina. BUCARELLI 1950; DUPRÉ 1967; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 261.

14 L'argomento ha una bibliografia di riferimento davvero ampia, oltre alle voci indicate nella nota 9 di questo segmento del lavoro si vedano anche MALDINI CHIARITO 2011, pp. 27-38; SCARAMUZZA 2011; IMPRENTI 2011, pp. 93 e sgg.

A distanza di dodici anni dal suo esordio pubblico nel genere, Domenico Induno è ormai celebrato dalla critica del tempo anche per la consolidata predilezione verso le scene domestiche. Carlo Tenca addirittura si spinge ancora più a fondo nell'analisi del corpus di opere pittoriche fino ad allora realizzate dall'artista lombardo giungendo a individuarne anche le più sottili specificità. Il letterato, dalle colonne del frequentato «Il Crepuscolo», dimostra la tendenza di Induno a insistere sul rapporto duale tra madre e figlio restituito proprio attraverso il genere. A tal proposito è sufficiente sottolineare che in occasione dell'esposizione del 1854 il pittore presenta a Brera ben tre straordinarie tele in cui altrettante madri ricoprono un ruolo primario o comprimario. Tutti i dipinti sono tra l'altro destinati presto a riscuotere un enorme successo considerate le numerose repliche richieste dal pubblico oggi note di *Pane e lacrime*, de *L'ultima moneta* e de *Il racconto della madre*¹⁵.

In *Pane e lacrime*, ad esempio, Induno restituisce pittoricamente la miseria dell'ambiente e delle vesti dei due protagonisti¹⁶. Il cero, l'acquasantiera e il rosario – che costituiscono tutti quegli oggetti tipici del corredo e della devozione popolare – risaltano sulla parete a capo del letto con abile

15 A proposito dei quali Tenca scrive «Questi sono forti e pietosi episodi della vita che è bello vedere raffigurati dal pennello robusto e disinvolto dell'Induno; l'arte vi è intera nel suo concetto, e mentre l'occhio può compiacersi in tutta la magia d'uno stupendo dipinto, il cuore è commosso alla vista d'una scena piena d'interesse», cfr. TENCA 1859, s.n.p.

16 Olio su tela di piccolo formato (54x43 cm), oggi in collezione privata. Sull'opera si vedano: OJETTI 1905, p. 45; MASSARANI 1907, p. 112; MARINI 1996, p. 330; ZATTI 1998, p. 256; PINI 2002, pp. 76-77.

effetto luministico. Francesco Hayez, maestro di Induno a Brera, non esita ad aggiudicarsi il dipinto acquistandolo già prima del suo invio a Parigi per l'esposizione del 1855 dove il successo di Induno è prontamente replicato e rinnovato¹⁷. La versione braidense de *L'ultima moneta* [tav. 49] risulta attualmente dispersa, tuttavia l'opera è conosciuta mediante la replica richiesta al pittore dal marchese Apollinare Rocca Saporiti appena l'anno successivo¹⁸. Anche in questa tela è descritto un minuto gruppo di rappresentanti di quella schiera di famiglie in difficoltà economiche disastrose. Tuttavia, anziché descrivere l'habitat dei protagonisti, Induno in questo caso riduce al massimo la rappresentazione ambientale optando per un'inquadratura ravvicinata e concentrandosi piuttosto sulla resa pittorica delle figure. La porzione di un portone ligneo e il baluginio del fuoco sulla sinistra della scena sono sufficienti a collocare il mesto gruppo – costituito da un madre e dai suoi figli – davanti alla bottega di un fornaio. La restituzione pittorica degli occhi della donna grandi e lucenti rivolti verso l'alto mette in risalto un'espressione di profonda rassegnazione che accumuna del resto l'intero gruppo di famiglia, tradendo l'intonazione *biedermeier* della scena¹⁹.

È necessario prendere in considerazione altresì uno tra i capolavori più noti di Induno, *Al cader delle foglie*, realizzato qualche anno dopo le opere fin qui esaminate (1858) e oggi

a Milano [tav. 50], nel quale il trattamento della malinconia dell'episodio portato sulla tela riscuote un unanime consenso di pubblico e di critica²⁰. A distanza di un anno dalla presentazione a Brera il dipinto è acquistato da un rappresentante di casa Savoia e sistemato presso il Palazzo Reale di Milano, sancendo così il definitivo apprezzamento del pittore anche negli ambienti ufficiali. In questo dipinto la madre della giovane donna – che attende mesta e consapevole una fine ormai prossima circondata dai due fratelli minori – è raffigurata intenta a ricevere il medico di famiglia che con a malincuore sembra indicarle il tempo che resta da vivere alla figlia malata. Partecipa alla drammatica visita ambientata all'esterno di una casa in campagna anche una domestica che alle spalle dell'inferma si allontana con una ciotola contenente qualche pietanza o più semplicemente uno sciroppo palliativo per il dolore causato dalla malattia²¹. Un altro aspetto importante e comune alle scene di genere dedicate alle madri è ovviamente la rappresentazione delle reciproche interazioni tra le donne e i figli²². «Una donna

20 Olio su tela (95x120 cm), oggi conservato presso la Soprintendenza Archeologica, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano. Sull'opera si vedano almeno: ROVANI 1859; TENCA 1859; BIGNAMI 1900, p. 55; OJETTI 1900; p. 221; DELOGU 1947, pp. 300-301; PICENI, CINOTTI 1962, p. 500, GOZZOLI 1986, pp. 116-117, BIETOLETTI 1991, pp. 72-73, ID. 1997-1999, p. 189; PINI 2002, pp. 82-83.

21 Una scelta che necessariamente deriva, come ha autorevolmente chiarito Silvestra Bietoletti, dalla conoscenza aggiornata della fotografia *Fading Away* di Henry Peach Robinson del 1858 e alla tela di Henry Peach Robinson che tale immagine rievoca, cfr. BIETOLETTI 1991, p. 78.

22 In quanto erede, il bambino è l'*avventure* della famiglia, la sua immagine proiettata e sognata, arma contro il tempo e l'oblio, un prezioso investimento per il futuro della nazione, della razza, cittadino e soldato *in nuce*. Il desiderio di genitorialità non è originato solo da ragioni di

17 Aspetto già osservato da PINI 2002, p. 76.

18 Olio su tela (56x43 cm), oggi in collezione privata. Tra le voci bibliografiche sul dipinto si segnalano: NICODEMI 1955, tav. 1; ANZANI 1999, s.n.p.; PINI 2002, pp. 78-79.

19 *Ibidem*.

senza figli è una mostruosità» fa dire Honoré de Balzac a Louise protagonista di *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842). Quando il bambino non arriva, le ambizioni della famiglia si frantumano. Anche nelle scene pittoriche di vita quotidiana sinora considerate i fanciulli occupano un ruolo preciso ed essenziale e spesso sono colti in fasce accanto alle loro madri, dando vita a un repertorio eterogeneo di pose e di atteggiamenti, che attende di essere ulteriormente approfondito dalla storiografia italiana di riferimento. La rappresentazione dell'infanzia in pittura costituisce indubbiamente il metro e la misura di un atteggiamento proprio dell'Ottocento in cui il bambino rappresenta il centro della famiglia, tanto da un punto di vista affettivo, quanto esistenziale ed educativo, come hanno dimostrato del resto le indagini compiute su questo sottogenere iconografico da Michaël Vottero attraverso lo studio della parallela tradizione pittorica di genere francese.

Ciò consente di muovere ancora qualche ulteriore considerazione a proposito della rilevanza e delle ripercussioni sociali relative al legame fraterno, una delle principali relazioni di tipo orizzontale delle famiglie italiane dell'Ottocento che emerge chiaramente anche dal sondaggio critico

continuità familiare ma soddisfa un pressante desiderio di affermazione sociale. L'osservazione del linguaggio infantile, dei suoi affetti, della sessualità, dei suoi giochi diventano argomenti cui si dedica una copiosa letteratura. Si verifica quindi che ogni resoconto biografico parte dall'infanzia e vi si addentra, e così il romanzo di formazione che non esclude i tempi dell'infanzia e dell'adolescenza del protagonista. Si vedano: VIVIANI 1921, p. 184; BOBÈ 1922, p. 455; HARTMANN 1958, p. 184; Arezzo 1969, pp. 63-64, nn. 44-46; LANKHEIT 1988, pp. 84-89; JORNAES 1989, p. 150 n. 16; LEONE 2003, pp. 225-226, FORNASARI 2004, pp. 281-286.

di questo ambito figurativo e iconografico. Sono state già ribadite le diseguaglianze di sesso, di età, di benefici dovuti all'ordine che ciascun fratello occupa nella successione ereditaria²³. I legami fraterni hanno però anche dei risvolti estremamente positivi come il piacere di condividere segreti in comune, oppure le connivenze scaturite dallo scontro con il potere genitoriale. Da queste pratiche e dalle immagini che raccolgono tali atteggiamenti è necessario fare adesso emergere soprattutto l'importanza del ruolo di guida che i fratelli maggiori rivestono nei confronti dei più piccoli. Se da un alto non vi è dubbio che la funzione di un fratello più grande può essere decisiva per la scelta di un mestiere o per l'orientamento ideologico, è però decisamente più impegnativa la missione affidata alle sorelle maggiori che spesso sostituiscono le madri assenti per necessità o a causa di prematuri decessi²⁴. In tutti questi casi le figlie femmine sin dall'adolescenza devono assumere i compiti domestici materni tanto nei riguardi dei padri quanto verso i fratelli più piccoli. Nelle famiglie contadine sono spesso le sorelle più grandi ad aiutare tout court i genitori – anche nei casi in cui la madre è presente – occupandosi del buon andamento del ménage familiare. Alle ultime nate, una volta diventate grandi, secondo questo stesso sistema di pratiche dettato dalle consuetudini, spetterà prestare assistenza ai vecchi genitori rinunciando molto spesso per imposizione familiare al matrimonio²⁵.

²³ Si rimanda a quanto già chiarito sull'argomento nel segmento di questo lavoro dedicato al sottogenere iconografico dedicato alla rappresentazione di fratelli e sorelle sotto lo stesso tetto, cfr. 1.3. *Genitori, figli e fratelli*.

²⁴ Sull'argomento si veda BORELLO 2016.

²⁵ Cfr. *Storia della famiglia in Italia* 1992; BARBAGLI 2013; BORELLO

È sempre Domenico Induno nel 1857 a ribadire attraverso il mezzo pittorico offerto dal genere questa ulteriore immagine familiare con la tela *La supplente della mamma*, oggi conservata a Padova [tav. 51]²⁶. In questa composizione la giovane madre è resa in una posa con le mani incrociate sul grembo e la testa appena inclinata in una posa che ne tradisce la stanchezza provata²⁷. La donna trova aiuto e conforto nella figlia maggiore pronta ad accudire il fratello infante. Silvestra Bietoletti già nel 1991 ha osservato come questa composizione mettesse in scena una visione che enfatizza le debolezze, la vulnerabilità della maternità costituendo una scelta insolita rispetto alla moltitudine di eroiche genitrici dipinte pronte a sacrificare sé stesse pur di provvedere al sostentamento della propria prole²⁸. In primo piano trovano posto un arcolaio, delle forbicine da cucito e un pentolino accantonati in disparte così da concedere una tregua alle fatiche della madre affranta²⁹.

Negli stessi anni in cui le opere di Induno vengono recensite e acquistate, un'alternativa iconografica e stilistica di

rappresentazione del topos della maternità nella pittura di genere è quella proposta dal fratello minore di Domenico³⁰, Gerolamo Induno (Milano, 1825-1890), che a sua volta ritorna ripetutamente sul tema durante un percorso biografico anch'esso travagliato e segnato, com'è noto, dalla partecipazione diretta alla causa risorgimentale³¹. All'interno del catalogo del più giovane degli Induno sono presenti almeno due dipinti che attestano questa particolare 'inclinazione iconografica' del pittore evidentemente spinta dai drammi della guerra e anche dal parallelo successo commerciale riscontrato dalle opere di medesimo tema siglate dal collega consanguineo. Più esattamente, Gerolamo realizza nel 1855 la *Ciocciara con due bambini alle porte di Roma*³². Si trat-

2016.

26 Il dipinto in esame è un olio su tela e misura 94,5x75,5 cm. Attualmente l'opera è conservata presso il museo civico di Padova Bottacin. Sul dipinto si vedano: RIZZOLI 1924, pp. 10-11, NICODEMI 1956, p. 30; PICENI, CINOTTI 1962, p. 500; BIETOLETTI 1991, pp. 66-67, PARISE, SACCONI 1992, p. 96, PINI 2002, pp. 80-81. Altri esempi sono offerti da dipinti come *Pane e lagrime* 1854, *Sorellina malata* (1858, in collezione privata), *La mamma è stanca* (1869).

27 BIETOLETTI 1991, pp. 74-75.

28 *Ibidem*.

29 RIZZOLI 1907; ID. 1924, pp. 10-11; MOSCHETTI 1938, p. 427; NICODEMI 1945, p. 30; PICENI, CINOTTI 1962, p. 500; BIETOLETTI 1991, p. 67; PARISE, SACCONI 1992, p. 96.

30 Carlo Tenca fornisce una lettura assolutamente chiarificatrice degli intenti morali a proposito di questo soggetto: «Qui una madre afflitta e macilenta che spezza piangendo l'ultimo pane al bambino affamato, là l'altra madre, sfinita dagli stenti, che stringe pensosa l'ultima moneta, che servirà a sfamare i figliuoli presso il vicino fornaio, poi una scena più vasta di infortunio, famiglie denudate dal fuoco che riparano all'aperto, atterrite, desolate, un vecchio infermo che stramazza sopra un saccone, sostenuto e confortato da un prete, che invoca il cielo più benigno, e robe affastellate, e oggetti infranti, e da lungi il furore delle fiamme e della mischia che imperversa, e il tagliarsi confuso di una turba accorrente alla difesa. Questi sono forti episodi della vita, che è bello veder raffigurarsi dal pennello robusto e disinvolto dell'Induno; l'arte vi è intera nel suo concetto, e mentre l'occhio può compiacersi in tutta la magia d'uno stupendo dipinto, il cuore è commosso alla vista d'una scena piena d'interessa», cfr. TENCA 1854, p. 652.

31 Sull'opera del più giovane dei fratelli Induno si rimanda alle seguenti voci bibliografiche: SOMARÉ 1933; NICODEMI 1945; PREDAVAL 1967; IMBRICO 1968, pp. 139-140; MAZZOCCA 1984; NICHOLLS 1989, pp. 114-117; COLLINA 1989; MILANO 2003, pp. 249-273; SCOTTI 2005; REGONELLI 2006; MATTEUCCI 2006; DELVECCHIO 2011, CAPUTO 2011.

32 Olio su tela (80x54 cm), oggi in collezione privata, si veda almeno: ROSA 1997, pp. 58-59.

ta di un dipinto oggi in collezione privata in cui anche in questo caso un esiguo gruppo familiare composto da una madre dal volto cereo e abbigliata con delle vesti popolari sembra incedere su uno dei campi di battaglia nei dintorni di Roma con uno sguardo oltremodo stanco. All'apatia materna si contrappone l'ansia e la preoccupazione dei due piccoli figli attaccati alla sua gonna e ai quali si aggiunge un cagnolino. La fanciulla è spaventata da qualcosa che indica di fronte a sé, forse si tratta di una scena drammatica al pari di ciò che si sta compiendo alle spalle del gruppo. Considerando inoltre altri particolari compositivi come le masserizie, i piatti, le bottiglie e tutti quei poveri oggetti necessari al consumo di cibo e bevande per strada risulta condivisibile l'ipotesi avanzata da Silvestra Bietoletti, secondo la quale il trio si sia messo in cammino in cerca di un soldato da sfamare e dissetare in cambio di qualche soldo³³. A guerra finita, Induno torna a confrontarsi con il medesimo soggetto mediante la *Ciociarà con bambino* del 1873³⁴. In questo episodio pittorico la madre rappresentata indossa il tradizionale abito utilizzato dalle donne delle campagne della Ciociaria. Questa tipologia di figure femminili, com'è noto, è considerata al tempo simbolo della bellezza arcadica ed eterna collegata negli anni centrali del secolo alla lotta per l'indipendenza, al coraggio e all'eroismo di quel popolo artefice della nascita e della breve sopravvivenza della Repubblica romana³⁵. La donna è raffigurata da Induno seduta

33 Cfr. BIETOLETTI 1991, pp. 78 e sgg.

34 Una tela che misura 58x45 cm. Cfr. ROSA 1997, pp. 60-61.

35 Una tradizione iconografica nata nella capitale dello Stato pontificio e dal pennello di pittori francesi come Horace Vernet e Paul Delaroche

su un parapetto in pieno sole mentre culla il suo bimbo. La resa del volto ancora tondo della figura esplicita la giovanissima età di questa madre. Il piccolo sorride e ha le mani tese verso un pupazzetto appeso sopra la sua testa che costituisce evidentemente un gioco semplice e modesto. Si tratta di uno dei molteplici particolari compositivi che ben evidenziano le note qualità descrittive dell'autore del dipinto, come la piccola gabbia posata a fianco della giovane composta da un intreccio di vimini attorno a un minuscolo uccellino. Sullo sfondo si riconosce Roma avvolta dalla sua aurea rosa³⁶.

All'immagine della madre scaturita dalla pedagogia risorgimentale durante i 'caldi' decenni centrali dell'Ottocento scanditi dal susseguirsi delle insurrezioni e delle battaglie è stata dedicata una specifica sezione di questo lavoro che verrà analizzata in seguito³⁷, tuttavia è necessario ribadire che l'attenzione degli artisti di genere sembra in questo caso concentrarsi attorno alla figura della martire laica allevata alla povertà e al dolore e di cui sono restituiti i differenti volti di sposa fedele e di madre virtuosa.

Nell'iconografia delle madri offerta dalla pittura di gene-

e dei pittori Nazareni, mentre a Milano spetta a Hayez nel 1842 a essere l'apripista di tale tematica. In particolare si vedano: MARAZZI 1981, pp. 120-122; GILLES 1984, pp. 181-211; LIEBNER 1986, pp. 113-116; MILDENBERGER 1991, pp. 95-103; GIULIANI 1995; SPICKERNAGEL 1996, pp. 10-118; BANN 2003; GOLD 2009; KOELTZ 2010; DI MEO 2012. Sulla ricostruzione dell'immaginario visivo del popolo di Roma dell'Ottocento sono fondamentali gli studi avviati da Liliana Barroero, cfr. BARROERO 2003; BANN 2003 e gli esiti della mostra *Le peuple de Rome* 2013 curata da Olivier Bonfait.

36 Aspetto sul quale ha già insistito Valter Rosa, cfr. ROSA 1997, p. 60.

37 Si rimanda al segmento 2.3. *Notizie dal fronte* di questo contributo

re a questa altezza cronologica risulta evidente anche il riflesso di quel culto della domesticità tanto caro alla coeva letteratura sul comportamento, la cui fortuna critica diventa più forte nei decenni post-quarantotteschi specie tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento durante i quali la produzione di tali opere sembra subire un'importante accelerazione. In entrambi i casi, sia in quello pittorico che in quello letterario, emerge una visione univoca sui ruoli di genere all'interno dei nuclei familiari. In *Dall'alba al tramonto* Carolina Cadorna Viani Visconti, solo per menzionare qualche celebre caso davvero rappresentativo, definisce un'esistenza femminile risolta esclusivamente all'interno del perimetro delle pareti domestiche. Lo stesso modello femminile è riproposto nel sillabo *Ho una casa mia* di Tommasina Guidi e ancora nel cattolicissimo *L'angelo in famiglia* di Maddalena Crosta in Albini Riccioli³⁸.

Appena il tempo di una generazione, la pregnante moralità raggiunta e tanto apprezzata dalla critica contemporanea delle opere dei fratelli Induno, specie quella espressa da Domenico, è rielaborata dalle ricerche pittoriche degli epigoni dei due pittori lombardi. In queste opere trova posto una narrazione più semplice e succinta e priva della presenza di accessori, più sinceramente concentrata sul valore del singolo accadimento. *Un segreto mal celato* di Bernardino Pasta (Mendrisio, 1828-1875), eseguito attorno al 1862 e oggi a Mendrisio, costituisce uno dei casi pittorici più rappresentativi in tal senso. L'artista svizzero introduce qui la tipologia iconografica del confronto madre-figlio re-

stituita attraverso la didattica aneddotica. Il pittore inscena una giovane donna nell'atto di rimproverare il bimbo che le nasconde ingenuamente il frutto o lo strumento della sua ultima disubbidienza³⁹.

Non ci sono soltanto gli Induno e i rispettivi epigoni a presentare questa tipologia di tele a Brera. A partire dal settimo decennio del secolo il soggetto iconografico delle madri è ulteriormente risolto anche dallo scapigliato Tranquillo Cremona per il quale i rapporti familiari e la maternità sono indubbiamente alcuni fra i temi più frequentati e cari⁴⁰. *L'amor materno* [tav. 52] del 1873 attualmente conservato presso la Galleria d'arte moderna di Milano, ne costituisce sicuramente un modello assai esemplificativo⁴¹. Il fulcro della scena è costituito dal tenero gesto di una madre avvolta da un manto ocra che accosta il viso a quello della propria figlia rivolgendole uno sguardo affettuosissimo e trepidan-

39 Sull'opera si vedano almeno la scheda curata da Carlo MIGLIAVACCA, cfr. ID. 2002, pp. 86-87.

40 Sul percorso artistico del pittore lombardo si vedano almeno: PISA 1899; LUCINI 1990; BARBIERA 1905; LEVI 1910; PERELLI 1913; OJETTI 1913; BELTRAMI 1929; NEPI 1931; NICODEMI 1933; DELL'ACQUA 1938; CREMONA COZZOLINO 1938; BIANCALE 1940; NALDINI 1954; PAGANI 1955; BELLONZI 1967; MARINI 1994; pp. 56, 122; BOSSAGLIA 1994; ID. 1996, pp. 46-47; ZATTI 2016; LAVEZZI 2016; MANARA 2017; D'AGATI 2017.

41 Un olio su tela di 67x56 cm. Sempre a Milano presso la Galleria d'arte moderna si conserva una seconda versione del medesimo soggetto di proprietà della principessa Troubetzkoy. Sull'opera in esame si vedano: *Catalogo* 1878, p. 8; GRUBICY 1879, s.n.p.; LEVI 1889, p. 87; *La pittura lombarda* 1900, p. 73; MELANI 1904; OJETTI 1913, pp. 242-243; DELLA CHIESA 1968, p. 57; CAMEL, PIOVANO 1975, p. 45; ADAMI 1984, p. 613; QUINSAC 1985, pp. 48-49; COLOMBO 1989, pp. 148-149; DAINOTTI 1994, pp. 155-156; CAROLI, MASERO 2001, pp. 24-82; PINI 2006, pp. 130-131.

38 Per uno studio d'insieme sull'argomento resta fondamentale il volume di Luisa Tasca, cfr. TASCA 2004.

te. Cremona dà vita a un'immagine di esasperata intensità emotiva, «una sorta di vera e propria estasi materna». I modelli stilistici di riferimento sono mutuati chiaramente più dalla pittura sacra che da quella di genere. La donna si appresta alla bambina «con lo stesso struggimento emotivo di una Maddalena ai piedi della croce»⁴². La bellezza della figura materna conserva delle evidenti citazioni stilistiche della maniera di Domenico Morelli (Napoli, 1823-1901). Dopo la consueta esposizione braidense l'opera passa di proprietà di Ulisse Borzino, lo stesso acquirente dei *Due cugini* di Cremona, il quale comprende immediatamente la godibilità e le potenzialità in termini di divulgazione seriale offerte dalle scene di genere, specie quelle dedicate ai sentimenti familiari⁴³.

Come è stato per i seguaci degli Induno, anche nel gruppo degli scapigliati di seconda generazione è possibile riflettere ulteriormente sull'iconografia delle madri italiane proprio a partire dalla lezione del loro maestro. Per di più, in un giro ristretto d'anni emergono sulla scena artistica locale «accanto agli Apostoli e gli adepti di Cremona [...] i convertiti»⁴⁴ come ha chiarito prontamente Primo Levi ponendo l'accento sul catalogo di un artista come Francesco Didioni (Milano, 1839-Stresa, 1895) la cui carriera fino a

quel momento si caratterizzava prevalentemente per una produzione di ritratti popolati da figure neosettecentesche e sulla quale si vuole adesso insistere⁴⁵. Ne costituisce un'aderente dimostrazione la tela che Didioni espone a Brera nel 1881, *Prime impressioni* [tav. 53]. Benché le fisionomie delle due figure richiamino i personaggi delle scene familiari di Cremona⁴⁶, la tavolozza al contrario non possiede le tonalità calde del maestro e si discosta dallo stesso anche per l'ambientazione e più in generale per l'atmosfera divertita in cui una madre e una figlia vestite in abiti contemporanei osservano un ritrattino ovale⁴⁷.

I saggi pittorici fin qui individuati mettono in evidenza come nella produzione artistica lombarda si ritrovino quindi molte sollecitazioni, scelte linguistiche e varianti iconografiche che si impongono presso i contemporanei e che fanno di questa stagione artistica del genere una delle più vivaci.

Invero, il panorama delle occorrenze figurative non riguarda esclusivamente l'ambito lombardo. La madre è uno dei temi prediletti di molte altre personalità artistiche operanti a latitudini differenti da quella milanese così come testimonia un numero altrettanto cospicuo di opere sul tema eseguite al di fuori delle mura ambrosiane e all'interno di un circuito artistico e commerciale di più ampio respiro geografico e cronologico.

È datata 1873, ad esempio, la tavoletta di Filippo Palizzi dal titolo *Visita alla stalla*, oggi in collezione privata. Un'opera

42 Il dipinto misura 69x54 cm, oggi in collezione privata. Si veda almeno PLEBANI 2006, pp. 186-187.

43 Il genovese aveva infatti impiantato a Milano un fiorente stabilimento dedito alla produzione e alla vendita su scala internazionale di oleografie tratte da opere di artisti contemporanei. Tra gli artisti figurano Giuseppe Vertini, Mosè Bianchi, Roberto Fontana ma a Cremona spetta un posto di tutto rispetto, cfr. PLEBANI 2006, p. 186.

44 LEVI 1887, s.n.p., già pubblicato in *Ibidem*.

45 Sul pittore si veda anche: *Esposizione annuale* 1920.

46 Cfr. *Catalogo ufficiale* 1881, n. 21; BÉNÉZIT 1966, III, p. 256; PLEBANI 2006, pp. 186-187.

47 PLEBANI 2006, p. 186.

anch'essa di ridotte dimensioni che conferma ancora una volta la convinta professione di fede di Palizzi alla sua poetica anti-accademica incentrata sulla rappresentazione di animali, piante e più in generale di tutti quegli elementi minuti della vita contadina e rurale. Anche questa scena è del resto ambientata in una stalla, uno degli spazi rappresentativi per eccellenza della vita dei campi, all'interno della quale il pittore inserisce la coppia costituita da una giovane madre che tiene in grembo il suo tenero bambino. Il fanciullo è invece colto nel gesto di tendere la piccola mano verso l'asino per accarezzarlo.

A questa altezza cronologica il pugliese Giuseppe De Nittis è impegnato oltralpe e più esattamente a Parigi dove da tempo risiede e opera. Risale a questo soggiorno una serie di dipinti che costituisce una 'finestra aperta' sulla vita intima e familiare del pittore stesso. De Nittis infatti destina lo studio dell'iconografia della maternità allo stretto giro della rappresentazione dei suoi affetti più cari, ossia quelli della moglie e del figlio insistendo negli ultimi mesi della sua vita proprio sulla raffigurazione dei loro volti e dei loro comportamenti. Risalgono a questa stagione almeno due casi pittorici in cui, attraverso il genere, sono esplicitate le volontà di un pittore ormai anziano. De Nittis realizza prima il *Riposo* datato 1879 e oggi conservato presso la Pinacoteca Civica di Barletta⁴⁸. Si tratta di un dipinto di

ridotte dimensioni articolato attraverso una composizione colta e ponderata in cui emerge l'aspetto intimo e spirituale. La scena emana un calore familiare rimarcato dalla restituzione dello scorcio del giardino che compare oltre la parete. Fanno la loro apparizione la consorte Léontine e il figlio Jacques. La prima è dolcemente sdraiata mentre il giovanotto è raffigurato seduto ai piedi della madre, un momento di inconsueta vicinanza e di affetto madre-figlio.

Anche l'atmosfera della *Colazione in giardino* [tav. 54] del 1884 si contrappone all'interesse del pittore per la vita pubblica dell'alta borghesia francese che affolla i bistrot, i locali, gli ippodromi e i parchi⁴⁹. La tela è fra le opere esposte al coevo *Salon* dal quale il pittore mancava da ben cinque anni. Il dipinto costituisce un vero e proprio testamento affettivo. Attorno alla tavola imbandita coperta da una natura morta sono riuniti ancora una volta la moglie e figlio. L'allontanamento del pittore dalla scena è appena accennato dall'inserimento del terzo tovagliolo infilato nell'apposito anello d'argento che funge da segnaposto e dalla sedia rimasta spostata. La donna abbigliata di grigio-azzurro è intenta a girare il cucchiaino nella tazza di caffè, in perfetta sintonia con quella agiatezza propria della cultura domestica amorevolmente colta nel dipinto.

Sempre a Parigi anche Federico Zandomenighi (Venezia, 1841-Parigi, 1917) realizza ripetutamente l'iconografia della maternità⁵⁰. In particolare, nel 1879 il pittore porta su tela

48 Olio su tela di 60x90 cm. L'opera è conservata a Barletta presso la Pinacoteca De Nittis, cfr. PICENI MONTEVERDI 1971; TOSINI PIZZETTI, FORNARI, SCHIANCHI MONTENEFRO 1998, pp. 11, 150; BELLÌ 2001, p. 181; CHIAGNOLA BERTELLI 2004, pp. 195-196, BERTELLI 2006, pp. 156, 193-194.

49 Per la bibliografia essenziale dell'opera si vedano: PICA 1914, p. 186, PICENI 1934, CASSANDRO 1956, p. 15; PITTALINGA, PICENI 1963; PAOLILLO 1984, pp. 108-109.

50 Sul pittore veneto si vedano almeno: PICA 1914; PICENI 1932; SO-

un piccolo episodio tratto della routine familiare in cui una madre è intenta a pettinare i capelli della figlia. *Madre e figlia* decreta di fatto l'impegno del veneziano nelle esposizioni organizzate al tempo dai colleghi Impressionisti. La scena è colta dal vivo e il riferimento al mezzo fotografico è evidente anche per il ricorso all'espedito delle figure tagliate che lasciano supporre a un proseguimento della scena fuori campo, che esplicita l'intenzione di conferire il senso del non finito⁵¹.

La vena della ricerca naturalistica dei toscani privilegia la famiglia: lo dimostrano le numerosissime scene di raduno di signore all'aperto o quelle nelle quali si vedono donne che chiacchierano al fresco sotto una tenda, motivi analizzati da una storiografia amplissima. Cristiano Banti (Santa Croce sull'Arno, Pisa, 1824-Montemurlo, Pistoia, 1904) interpreta più di una volta il tema qui indagato soffermandosi maggiormente sugli aspetti legati al microcosmo agricolo delle campagne toscane, come ne *La madre*, un olio su tavola realizzato attorno il 1885 e oggi in collezione privata, oppure nel coevo *Prime conversazioni* (1880-1890).

Vale la pena inserire a questo punto della rassegna sull'iconografia delle madri anche il dipinto *Torna il babbo* di Egi-

sto Ferroni del 1884⁵², una di quelle opere scaturite dall'ammirazione profonda per *La Madre* di Cecioni da cui questa indagine ha di fatto preso avvio e con cui l'opera presenta precise assonanze. Non casualmente, la tela è presentata dal pittore all'interno di quello stesso circuito espositivo torinese in cui, come detto, quattro anni prima il tema della madre era stato oggetto di critiche. Ferroni, nel dipinto oggi alla Galleria di arte moderna e contemporanea di Roma, ricrea in pittura un'atmosfera di intimismo più sperticatamente aneddótico, equilibrato e accattivante. Ancora una volta viene scelto un nucleo familiare di origini contadine del quale è restituito uno squarcio della dimensione casalinga. La madre tiene in braccio i suoi due fanciulli. Tutte e tre le figure sono colte di spalle e insieme aspettano il rientro del padre-marito dal lavoro nei campi.

Le scene di genere familiari-materne fin qui considerate indugiano, come in questo caso, anche sulla restituzione degli ambienti in cui le famiglie si muovono e vivono, un particolare compositivo comune non meno rilevante.

«La casa è morale e politica. [...] riguarda solo la famiglia, è il luogo in cui questa vive e si riunisce»⁵³.

Per le famiglie di estrazione borghese le abitazioni esprimono l'ambizione della coppia, essa è «l'immagine del suo successo» e l'oggetto d'investimento e di affermazione in

MARÉ 1934; CINOTTI 1952; VALSECCHI 1969, pp. 129-131; PICENI 1979; PAVANELLO 1988, pp. 35-58; GIRARDI 1988, pp. 185-186, 188; DE GRADA 1988; DINI 1989; *Zandomenighi e Spadini* 1991; CENSI 1997; BELLI 2001; SACERDOTI 2002; DINI 2004; MIRACCO 2005; TESTI 2006; SPARAGNI 2007; BELTRAMI 2007, pp. 203-204.

51 Un olio su tela di piccolo formato (65x54 cm), oggi conservato presso la Galleria Parronchi di Firenze. Sull'opera si vedano: PICA 1934; p. 13; DINI 1989, p. 534; BIETOLETTI 1998, pp. 192-193, *Federico Zandomenighi. Catalogo* 2006, p. 210; CUCCINIELLO 2016, pp. 156, 234-235.

52 Sull'opera si vedano: BUCARELLI, DURBÉ 1967; BALDINOTTI 2002, pp. 193-194; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 263.

53 Lo studio compiuto da Michelle Perrot sui modi di abitare delle famiglie francesi del XIX secolo ha costituito un modello di riferimento essenziale per questa ricerca, si veda in particolare PERROT 1987.

un paese in cui il capitale immobiliare continua ad avere un ruolo considerevole e a offrire una rendita cospicua. La casa è il teatro della vita privata e dei tirocini più personali, è il luogo dei ricordi d'infanzia nonché lo spazio della memoria basica collettiva.

Al suo interno la camera da letto è sicuramente il luogo più segreto dell'intimità familiare. Michele Tedesco (Moliterno, Potenza, 1834-Napoli, 1917)⁵⁴ attorno al 1880 ambienta proprio su un letto una delle sue opere dedicate al tema della maternità. *Una madre* oltre a essere un dipinto di indiscusso fascino, si contraddistingue per una composizione fortemente scorciata e per l'insolito taglio orizzontale. La scena si svolge su un unico piano che coincide con quello del talamo nuziale – impreziosito dalle stoffe e dai tessuti della biancheria di corredo – sul quale la donna gioca assieme ai propri figli⁵⁵.

Le madri costituiscono pertanto una presenza importante nelle narrazioni dell'Ottocento e le rappresentazioni pittoriche della purezza femminile aiutano a definire la costruzione di tale immaginario visivo e culturale.

L'inizio dell'unificazione nazionale costituisce anche per le donne un punto di svolta fondamentale per la definizione di una nuova dimensione che sarà conquistata con fatica e molto lentamente e investirà sia la sfera pubblica che quella privata. Il tortuoso cammino dei diritti delle donne dell'I-

⁵⁴ Sul pittore lucano si vedano almeno: *Michele Tedesco. Un pittore lucano* 2012; VALENTE 2015, pp. 107-117; BIETOLETTI 2015, pp. 168-179.

⁵⁵ Olio su tela del 1880 (92,3x152 cm), oggi in collezione privata. Sull'opera si veda la scheda curata da Isabella Valente, cfr. VALENTE 2012, pp. 98-99.

talia unita, argomento complesso, affrontato con differenti prospettive e in diverse stagioni, può essere oltremodo rintracciato anche attraverso lo scrutinio dei sottogeneri individuati per la prima volta in questo lavoro nelle rappresentazioni pittoriche di carattere familiare.

Tutti quei sentimenti, le aspirazioni, le divergenze e i contrasti nati in famiglia, ossia in quello stesso luogo in cui precedentemente sono stati concepiti il confronto e il comune desiderio di patria e di indipendenza – ma anche le teorie prettamente ottocentesche della donna 'regina della casa' e 'angelo del focolare' – mutano profondamente in un giro ristretto di anni.

Il pubblico tradizionalista e la critica già attorno al nono decennio del secolo devono affrontare una nuova declinazione dei soggetti tradizionali e familiari come quello della maternità. Un altro momento significativo di tale passaggio è segnato dal dibattito e dai commenti che animano la prima Triennale di Brera nel giugno del 1891. Le opere dedicate alla maternità presentate in questa occasione da Gaetano Previati (Ferrara, 1852-Lavagna, Genova, 1920) e da Giovanni Segantini (Arco, Trento, 1858-Schafberg, 1899) non possono che essere accolte con freddezza e quasi con indignazione. Sono opere che possono considerarsi il capitolo conclusivo sull'evoluzione dell'iconografia della maternità ottocentesca, benché cariche di sostanza propedeutica per i futuristi. Il dibattito scaturito a seguito dell'esposizione milanese costituisce infatti l'ultimo in ordine di tempo di una serie di 'attacchi' cui il tema della maternità è sottoposto da parte del sistema delle arti e della realtà culturale dell'Italia dell'Ottocento e che continueranno a ripresentarsi nel corso

del secolo successivo⁵⁶. Si tratta sì di ‘esperimenti iconografici’ ma che al contempo offrono il termine di riferimento per tentare di comprendere le frequenti trasformazioni che si verificano nella relazione tra i generi e nell’organizzazione familiare.

2.2. Servitù e balie

A Firenze, città in cui stava portando a termine sotto la guida di Giuseppe Bezzuoli il proprio iter formativo artistico, il giovane lucchese Antonio Digerini (Pietrasanta, Lucca 1803-1889) presenta all’annuale Esposizione dell’Accademia di Belle Arti cittadina nell’ottobre del 1825 il dipinto *La cucina di Palazzo Mozzi a Firenze*, che costituisce uno dei casi pittorici più emblematici di inizio Ottocento in cui trova ampio spazio il racconto del lavoro e del ruolo che il personale di servizio ricopre all’interno delle famiglie italiane della classe aristocratica di prima Restaurazione. In una grande stanza che affaccia sul Lungarno affollata da marmi, da stoviglie, da suppellettili di ogni tipo e formato, un cuoco prepara alcune pietanze attorniato da due gatti visibilmente affamati mentre un’altra domestica dal lato opposto della sala è intenta ad alimentare il focolare. Sul davanzale trova posto un vaso di garofani rossi⁵⁷. Benché la famiglia datrice di lavoro della coppia di domestici non assista direttamente alla scena, la stessa è evocata dall’artista attraverso la ricostruzione pittorica di una cucina davvero ampia, di un numero cospicuo di arredi e mediante la restituzione dell’operosità di entrambe le figure impegnate nelle loro funzioni abituali.

I domestici costituiscono secondo una definizione cara agli storici della famiglia «la terza cerchia» di ciascun nucleo familiare ottocentesco⁵⁸. Tuttavia la loro presenza e il loro

⁵⁶ Si segnala sull’argomento i contributi del catalogo della mostra *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell’arte e nella cultura visiva, 1900-2015* allestita presso Palazzo Reale di Milano nel secondo semestre del 2015, cfr. *La Grande Madre* 2015.

⁵⁷ Il dipinto è già segnalato da BIETOLETTI 2006, pp. 93-94.

⁵⁸ Cfr. PERROT 1987, in particolare le pp. 141 e sgg.; *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992.

sguardo possono turbare e minacciare l'intimità domestica. Il personale di servizio mantiene infatti una posizione ambigua nei rapporti intrafamiliari a causa del suo stesso ruolo. Sono figure che risultano integrate dalla famiglia nelle pratiche domestiche e quotidiane, vivono sotto il medesimo tetto, ma al tempo stesso restano esclusi dall'intimità della casa⁵⁹.

Il mestiere del servizio domestico ha costituito un nodo centrale degli studi sulla famiglia e della storia della parentela nel dibattito storico e culturale europeo sull'Ottocento, che a oggi è stato largamente tratteggiato. Al contrario la storiografia italiana sull'argomento è carente di approfondimenti, ad eccezione delle ricerche compiute da Marzio Barbagli in gran parte concentrate sui domestici cittadini⁶⁰, i cui dati emersi di matrice prevalentemente demografica costituiscono tuttora un punto di riferimento essenziale⁶¹, e del prezio-

59 L'opera in particolare presenta delle affinità stilistiche e per la scelta di alcuni particolari iconografici con opera di pittori francesi specializzati nel genere come, ad esempio, Martin Drolling (1752-1817).

60 Cfr. *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992, in particolare le pp. 273-306; BARBAGLI 2013, pp. 325 e sgg.

61 Le ricerche sulla servitù domestica nel Settecento e soprattutto quelle più dettagliate e numerose sulle città dell'Ottocento rendono evidenti alcuni dati, come il fatto che il mestiere di servizio in Italia è svolto anche da molte donne e uomini anziani, per i quali il lavoro non costituisce certamente una fase provvisoria della vita o in ogni caso non solo un periodo che precede il matrimonio. Un altro aspetto che emerge in tutte le città che caratterizza in maniera più decisiva il personale di servizio tra Sette e Ottocento è l'alta ratio di servitori rispetto alle serve. Si tratta di una particolarità da prendere in considerazione e, anche se durante l'Ottocento il personale domestico si femminilizza ovunque, tuttavia una presenza notevole di servitori costituirà una percentuale più alta secondo le stime dei censimenti nazionali condotti tra Otto e Novecento. La femminilizzazione del mestiere comporta conseguenze

so e più recente contributo di Lucy Hosker (2016)⁶².

Nel corso del XIX secolo anche in Italia il numero e la natura del personale di servizio varia e dipende dallo stato sociale e dal livello economico raggiunti dalla famiglia datrice di lavoro. Al suo interno il microcosmo dei domestici si basa su un sistema profondamente gerarchizzato, al cui culmine si collocano evidentemente i precettori e le istitutrici che solo le famiglie aristocratiche o quelle più facoltose dell'alta borghesia della metà del secolo possono permettersi. Sono delle figure professionali che, con l'obbligo scolastico elementare introdotto all'indomani della sopraggiunta unificazione nazionale – come si vedrà più avanti – di fatto tenderanno a scomparire all'interno del medesimo ordinamento. Il resto della servitù è costituito da un numero variabile di donne e di uomini deputati a funzioni e compiti molto diversi (massaie, ancelle, credenzieri, spenditori, camerieri, cuochi, sarti, barbieri stallieri, cocchieri)⁶³.

Tanto premesso, bisogna sottolineare che il saggio accademico di Digerini sopracitato non costituisce un caso icono-

che riguardano i diretti attori sociali, servi e padroni. Assumere donne invece che uomini comporta infatti profonde trasformazioni del lavoro simbolico della servitù e le famiglie dovranno ridefinire i propri codici di potere. La sostituzione dei servi co-residenti con personale femminile trasforma i significati e i valori connessi con il possedere servitù domestica e avrà dunque riflessi profondi sui modi di vivere delle famiglie. E tuttavia nel reclutamento delle serve verranno adottati accorgimenti e meccanismi oculati: le serve a tempo pieno sono solo nubili, risiedono sotto lo stesso tetto dei padroni, cfr. *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992, p. 54.

62 Cfr. HOSKER 2016.

63 *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992, in particolare le pp. 54 e sgg.; BARBAGLI 2013, p. 325.

grafico isolato, ma al contrario si inserisce adeguatamente nella temperie culturale e artistica europea dei primi decenni del secolo. In questa fase, inoltre, si predilige una vita trascorsa al riparo dal fermento del mondo esterno. All'inizio della Restaurazione, complice anche la diffusione della cultura biedermeier, queste scene di genere registrano una discreta fortuna critica poiché considerate capaci di restituire il decoro e l'armonia di un domicilio ben amministrato in cui persino i domestici contribuiscono al buon andamento della casa⁶⁴. L'attenzione della pittura verso questa variante iconografica può contare del resto su una tradizione secolare di riferimento le cui origini si individuano nella produzione pittorica di genere fiammingo-olandese del Secolo d'oro⁶⁵.

Anche attraverso questo sottogenere della pittura di vita quotidiana e familiare è possibile dunque interrogarsi ed esaminare le fasi salienti di quel processo di costruzione dell'identità e di messa a fuoco dei modelli che caratterizzano la famiglia italiana nel corso del XIX secolo. Comprendere le dinamiche culturali familiari da un punto di osservazione circostanziato, quello dei domestici, si è rivelato essere un confronto altrettanto importante quanto complesso.

64 BIETOLETTI 2006, pp. 93-94.

65 Ancora una volta è Carlo Tenca a ribadire l'importanza del modello fiammingo-olandese per gli artisti del suo tempo che si dedicano al genere: «La scuola fiamminga, sì precisa e scrupolosamente verista, maritata con l'arte italiana abbondante d'invenzione, costituirebbe il più invidiabile dei connubbi», cfr. TENCA 1852, p. 395. Sugli esiti della pittura di genere olandese e sull'insistenza del tema iconografico della serva si veda almeno FRANITS 2004.

Durante la Restaurazione la necessità di avere dei servitori da parte di aristocratici e borghesi non si lega soltanto al basso sviluppo tecnologico della società del tempo e alla molteplicità di compiti materiali necessari al buon andamento familiare, ma piuttosto all'ostentazione di ricchezza e potere. Il modello di organizzazione domestica resta per molti quello offerto dalle case reali⁶⁶.

A tal proposito, un'opera come l'*Interno della Reggia di Napoli con Ferdinando II* [tav. 55] realizzata attorno al 1835 costituisce una prova significativa. Si tratta di un dipinto a metà tra il ritratto e la scena di genere e la cui attribuzione corrente a Giuseppe Cammarano resta allo stato attuale della ricerca dubbia⁶⁷. La composizione in esame è ambientata in uno degli spazi del Palazzo Reale partenopeo sito nell'ala orientale dell'edificio esposta verso il Vesuvio inquadrato dalla finestra aperta a margine dell'interno. Esattamente dalla parte opposta della stanza, arredata con sobrietà e con tutti i crismi figurativi di un gabinetto di studio maschile⁶⁸,

66 Cfr. *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992, in particolare le pp. pp. 273 e sgg.; BARBAGLI 2013.

67 Si tratta di un olio su tela 98,4x124 cm, attualmente conservato in collezione privata inglese. Nel 1997 Annalisa Porzia ha per primo respinto l'attribuzione a Cammarano a favore del pittore francese Louis Nicolas Lemasle specializzatosi nei reportage durante il periodo murattiano. L'opera presenta delle evidenti affinità stilistiche e iconografiche con il dipinto alla *Visita di Murat all'Albergo dei Poveri*. Come ha già individuato la studiosa il cesto dal quale fuoriesce un pannello tratteggiato e la presenza del mantello blu che fa da quinta sono particolari presenti su entrambe le tele considerate, cfr. PORZIA 1997, pp. 444-445; Sull'opera del francese si veda anche IROLLO 2007.

68 Il dipinto risulta perduto e non ritracciato tuttora nelle descrizioni inventariali, dovrebbe appartenere alle stanze di Ferdinando come duca di Calabria e corrispondere a un ambiente dell'attuale Biblioteca na-

compare in controluce il profilo di un elegante valletto con le gallonature in rilievo mentre è intento a portare il tè ai nobili astanti. Più esattamente, si riconoscono al centro della composizione un giovane Ferdinando II assieme alla consorte Maria Cristina di Savoia, mentre il fratello Carlo – principe di Capua e generale della Marina borbonica – è accomodato su una sedia rivestita da un prezioso velluto verde.

I domestici dipendono dalle famiglie presso le quali prestano servizio e ciò non permette loro di esimersi dai momenti più tragici che segnano puntualmente la vicenda di ciascun universo familiare. Dallo spoglio di queste scene di vita privata si scorge mediante il pennello dei pittori specializzati nel genere la rappresentazione anche di questa gamma di eventi. Il riferimento, ad esempio, ritorna sul particolare figurativo della serva che mantiene una tazza contenente una bevanda necessaria ad alleviare in qualche modo le ultime ore di vita della protagonista del dipinto *Pane e lagrime* di Domenico Induno. Nel catalogo del pittore lombardo tuttavia il coinvolgimento del personale di servizio è ancora più diretto ed esplicito osservando con attenzione dipinti come *Un dramma domestico* (o *Il matrimonio di convenienza* o *L'attesa dello sposo*) datato 1873 e grazie al quale il pittore vince la medaglia d'oro all'esposizione viennese di quell'anno⁶⁹.

zionale, riconoscibile della finestra sul tramezzo e dalla veduta), per la bibliografia si rimanda a BANTI 2016.

69 L'opera misura 113x160 cm ed è di proprietà del Banco di Desio e della Brianza. Sull'opera di vedano: MASSARANI 1910, p. 145; NICODEMI 1945, tav. 112; MAZZOCCA 1995, tav. 11; BIETOLETTI 1997-1999, pp. 70-71; *Domenico e Gerolamo Induno* 2006, pp. 164-165.

A tal riguardo è utile ribadire come la cerimonia di nozze costituisca indubbiamente nel corso del XIX secolo il più pubblico degli eventi privati familiari in cui tutto è codificato: dalla composizione e dall'ordine del corteo, alla scelta delle damigelle d'onore sino all'abbigliamento degli sposi in cui trionfano il bianco per la sposa e il nero per gli uomini. Il padre accompagna la figlia all'altare per consegnarla al futuro marito, ma durante la funzione al momento di pronunciare il fatidico sì la donna si gira verso la madre in attesa di un suo ultimo consenso. Le prescrizioni e i precetti offerti dalla letteratura del comportamento concorrono a definire tra il quinto e il sesto decennio dell'Ottocento una serie di regole da seguire sempre più precise⁷⁰.

Il dipinto di Induno è ambientato in un sontuoso salotto in cui una sposa aspetta invano il suo promesso circondata da parenti, ospiti e per l'appunto dal personale di servizio. Tutti i personaggi seppur in modo diverso palesano il loro nervosismo. Induno si sofferma a raccontare sin nei particolari tutte le figure presenti in scena e di ciascuno restituisce un preciso comportamento. Del quadro si conoscono oggi due studi preoperatori, uno di questi è intitolato *Lo sposo in ritardo* o *Matrimonio mancato* in cui Induno sembra indugiare sull'uomo che guarda insistentemente l'orologio, mentre dalla parte opposta della composizione una sartina e una domestica cercano – seppur visibilmente preoccupate – di aiutare la sposa alle prese con l'abito nuziale.

Un'altra particolarità da prendere in attenta considerazione è rappresentata nello specifico dal maggior peso che riveste

70 Sull'argomento si vedano i risultati emersi dal lavoro di TASCA 2004.

nel ristretto mondo del personale di servizio la serva, da intendere come la domestica tuttofare. Un dato quest'ultimo che al pari delle stime emerse dai censimenti nazionali otto-novecenteschi trova puntuale riscontro nei coevi esiti del genere nei quali la raffigurazione di questo personaggio è declinata mediante differenti variazioni iconografiche. Le indagini di matrice storico-sociale hanno delineato i tratti più evidenti che, come nelle opere di seguito vagliate, permettono di tracciarne un ritratto quanto più possibile articolato. Il profilo che si prospetta è quello di una donna quasi sempre nubile ma non necessariamente giovane che sovente comincia ad andare a servizio prestissimo, destinata in ogni caso a una perdurante condizione di solitudine sentimentale. Lo stare a servizio non riguarda un ciclo limitato dell'esistenza delle serve ma è in genere uno stato permanente, benché sia possibile muoversi da una famiglia all'altra. Le loro opportunità di trasferimento si limitano tuttavia a un ristretto raggio d'azione che solitamente non supera i confini delle abitazioni dei parenti dei primi datori di lavoro o quelli delle recinzioni delle case dei vicini⁷¹. A differenza degli uomini, le donne maritate generalmente non vengono assunte per posizioni di lavoro che presumono il tempo pieno. Sono rigidi i parametri di selezione messi a punto dalle famiglie, tra cui la facilità e l'immediatezza nel trasferirsi nelle dimore dei datori di lavoro da parte delle candidate. Ciò fa diminuire il numero di donne proveniente dalle aree urbane, meno disposte ad accettare tali incarichi

⁷¹ Michelle Perrot ha ricostruito le specificità del rapporto tra vicini nella Francia dell'Ottocento. Tale approfondimento ha costituito un punto di riferimento fondamentale per questo lavoro, PERROT 1987.

rispetto a quelle di origine rurale. La serva è inserita nella casa di gente facoltosa, in genere borghesi, liberi professionisti o prelati. I suoi datori di lavoro devono essere quanto meno benestanti se non proprio ricchi perché, com'è ovvio, la servitù comporta un aggravio economico: spese per l'alimentazione, per il vestiario, per il riscaldamento oltre che il salario. La serva sbriga un lavoro generico non qualificato che comprende le faccende domestiche, la pulizia della casa, la cucina, il servizio a tavola, la collaborazione alla conduzione della casa secondo le imposizioni dettate dalla padrona o vi provvede integralmente se vive con un ecclesiastico⁷².

È una domestica, ad esempio, quella dipinta da Silvestro Lega nel suo *Un dopo pranzo* (o *Il pergolato*) del 1868 [tav. 56], oggi conservato a Brera. La donna è rappresentata mentre porta il caffè a un gruppetto di dame che la attendono al fresco, all'ombra di un pergolato durante un primo e caldo pomeriggio estivo. Il sole avvolge il giardino chiuso da un muro sul quale si arrampica l'ereda. A colpire lo spettatore è proprio l'attenzione pittorica di Lega nel descrivere la donna che con zelo avanza verso le signore⁷³.

Anche Francesco Gioli (San Frediano a Settimo, Pisa, 1846-Firenze, 1922) attorno al settimo decennio del secolo

⁷² È interessante segnalare anche il fenomeno delle donne che entrano in servizio nell'età adulta o in stato di vedovanza, più rare nelle immagini emerse dall'indagine fin qui condotta, cfr. ARRU 1984; BARBAGLI 2013.

⁷³ Il dipinto del 1868 è conservato attualmente a Brera, misura 75x93,5 cm. Sull'opera si veda almeno SIGNORINI 1868, s.n.p.; TINTI 1926, pp. 29, 32, 38, 40; MATTEUCCI 1987, pp. 183-187; LOMBARDI 1991, n. 46; *Domenico e Gerolamo Induno* 2006, pp. 181-189.

si addentra nell'indagine figurativa delle fisionomie femminili colte nell'intimità dell'ambiente domestico durante i più disparati momenti di occupazione casalinga. L'artista realizza *Giocchi infantili*, noto in duplice versione, in cui le protagoniste sono la madre che irrompe improvvisamente sulla scena vestita con abiti da passeggiata e la serva che assiste ai giochi dei bambini. La prima, in particolare, si rivolge ai figli per salutarli probabilmente dopo essere rientrata a casa o per salutarli prima di uscire. Gioli tuttavia sembra indugiare sulla resa dei gesti della serva⁷⁴.

È ancora una serva a presiedere a uno degli eventi familiari più importanti, ovvero quello della stipula e della firma di un testamento di successione ereditaria come dimostra *Il testamento* [tav. 57], un olio su tela di grande formato eseguito da Michele Tedesco⁷⁵. La scena si svolge in un interno borghese popolato da numerosi personaggi. L'anziano e benestante padrone di casa appare visibilmente tormentato a causa delle difficoltà che un atto del genere comporta. L'uomo deve decidere a chi tra i presenti all'evento affidare i propri beni e l'intero patrimonio dopo la sua morte. Tedesco rappresenta tutti i contendenti all'eredità: da un lato la Chiesa cattolica rappresentata dal frate francescano seduto vicino all'uomo, dall'altro lato invece trovano posto gli altri eredi. La nuora vedova è vestita a lutto e stringe tra le

braccia il bambino standosene in disparte. È la serva in primo piano con un gesto del braccio a richiamare l'attenzione del vecchio verso la coppia madre-figlio appoggiandosi con l'altra mano alla sedia che le sta accanto, espediente pittorico prezioso per la resa dei diversi piani spaziali della composizione. Il pittore riesce magistralmente a delineare la tensione emotiva della scena che si fa maggiormente evidente nell'atteggiamento di attesa del notaio pronto a compilare i documenti di rito e nella restituzione di una serie eterogenea di espressioni umane come la sofferenza, l'attesa, il dubbio, il rancore, l'impudenza, la prevaricazione, la forza, la pietà⁷⁶.

Le serve sono ritratte al servizio di padroni e prole anche al di fuori del perimetro della dimora familiare, in loro compagnia nelle passeggiate per i viali alberati urbani o per le strade sterrate di campagna; tocca sempre alla serva tuttofare badare che ai giovani a lei affidati non succeda nulla ed anche essere pronte ad allontanare tutti i pretendenti che cercano di attirare l'attenzione delle loro protette in età da marito, come ben raffigurato nel *Viale con figure* di Vittorio Matteo Corcos, un quadretto di ridotte dimensioni datato 1890, oggi in collezione privata⁷⁷.

Per tutto il lungo Ottocento una pratica ricorrente è anche quella di far allattare i figli non direttamente dalle madri ma da un'altra donna: la balia. Un'usanza basata su una tradi-

74 Entrambi le versioni sono conservate in collezione privata. Gioli esegue le due tele a distanza di tre anni, la prima nel 1875 e la seconda entro il 1878, cfr. GAGIANELLI 2001, pp. 28-29.

75 Si tratta di una tela di grande formato (202x144 cm) di proprietà della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, in deposito presso la Pinacoteca civica di Ascoli Piceno, cfr. *Michele Tedesco. Un pittore lucano* 2012, pp. 100-105.

76 *Ibidem*.

77 Olio su tela di grande formato (130x228 cm), oggi in collezione privata. Si vedano almeno: *Vittorio Corcos. Il fantasma* 1997, pp. 122-123; *Livorno. La costruzione di un'immagine* 2001, p. 195; *La Belle Époque. Arte in Italia* 2008, p. 121.

zione secolare nonostante il parere fortemente contrario a questa pratica di medici, di filosofi, di moralisti ed ecclesiastici. Le consuetudini sociali del tempo, anche in questo caso, hanno determinato una serie di regole di comportamento precise alle quali le balie devono di fatto attenersi. Il baliatico prevede, ad esempio, una complessione robusta di queste donne ma al tempo stesso il più possibile simile a quella della madre dell'infante allattato. È necessario che siano donne di «recente parto» e non incinte. Anche il loro regime alimentare è ben codificato: bisogna mangiare più legumi che carni, evitare cibi elaborati, vivande salate, aglio, cipolle e tutti quegli alimenti di «odore forte»⁷⁸.

Ancora una volta è nel repertorio di Domenico Induno che trova spazio e modo di rappresentazione anche il sottogenere tematico delle balie, come ne *La visita alla balia* del 1861 [tav. 58]⁷⁹. La scena è ambientata in una grande cucina di campagna, resa attraverso un accurato impianto disegnativo influenzato dalla pittura di interni di Giovanni Migliara. La peculiarità della scena è data sia dalla resa delle fisionomie dei personaggi ma soprattutto dagli atteggiamenti, quelli della mamma e della balia, dei bambini e ancora da quelli della nonna che vuole impartire una lezione di saggezza con tanto di indice alzato. Dalla finestra aperta si intravede un tralcio di vite dalla quale si diffonde la consueta luminosità chiara delle scene di Induno. Anche di questa tela sono note diverse

repliche, segni della sua fortuna critica e commerciale⁸⁰.

Ovviamente avere una balia fuori o dentro casa comporta dei costi ma al medesimo tempo contribuisce a decretare lo status sociale raggiunto e soprattutto tanto desiderato dalle famiglie borghesi. Tuttavia ci sono anche dei casi contrari in cui la nutrice è una donna agiata del ceto medio che per una miriade di ragioni non può esercitare il diritto alla maternità come racconta Gioacchino Toma (Galatina, Lecce, 1836-Napoli, 1891) in un suo quadretto oggi a Capodimonte, *Le due madri* eseguito nel 1873⁸¹. In un'ambientazione consueta agli schemi compostivi del pittore pugliese, sono raffigurate due figure femminili nell'angolo buio di un salotto borghese, sedute a poca distanza l'una dall'altra. La donna che indossa l'abito chiaro sta allattando un neonato in fasce stringendolo al seno, mentre la madre, appartenente a un ceto popolare, assiste. La nutrice in questo caso si rende disponibile a tale compito per alleviare la disperazione per la perdita del figlio⁸².

Alla fine dell'Ottocento le famiglie aristocratiche che avevano da sempre adottato questo comportamento sono le prime ad abbandonarlo a favore dell'allattamento materno

78 BARBAGLI 2000.

79 Olio su tela di ridotte dimensioni (75x98 cm), oggi in collezione privata. Si vedano almeno: BIETOLETTI 1991, pp. 78-79; *Domenico e Gerolamo Induno* 2006, pp. 138-139.

80 Alla metà del secolo, durante la lunga epopea risorgimentale il ruolo della balia assume anch'esso una posizione di primo ordine nella formazione delle future donne della nazione, ciò è persino tratteggiato in un componimento poetico attribuito a Giuseppe Mazzini e intitolato *Ninnarella di una balia ad una bambina*, cfr. *Poeti minori dell'Ottocento* 1971, vv. 1-32; BANTI 2010, pp. 130-131.

81 Il dipinto misura 55,5x74,5 cm ed è conservato a Capodimonte. Sull'opera si vedano: DELLA SALA 1891, p. 58; BIANCALE 1938, p. 267; CAUSA 1955, p. 50; CRISPOLTI 1958, p. 58; PETRONE PICUSA 1991, p. 1043; *Gioacchino Toma* 1995, p. 107.

82 *Ibidem*.

che si afferma proprio tra le famiglie della nobiltà e dell'alta borghesia. Contestualmente l'uso del baliatico prosegue nelle famiglie artigiane e operaie per consentire alle madri la prosecuzione di attività lavorative extra-domestiche⁸³.

Nonostante ciò, il ruolo affidato alle balie non cessa di essere richiesto e praticato dalle famiglie italiane di fine del secolo. *La Balia* [tav. 59] del pittore lucano Giacomo Di Chirico (Venosa, Potenza, 1844-Napoli, 1883) concorre a dimostrare quest'ultima tesi. L'opera è uno dei capolavori dell'artista, presentata alla mostra nazionale di Torino del 1880⁸⁴. Il medesimo soggetto appena un anno prima era stato inserito dal pittore nell'opera *Il primo figlio*, in cui la nutrice compare insieme a tutta la famiglia. Nel caso in esame la balia appare sorridente con uno sguardo lievemente ammiccante e sfoggia l'intero repertorio di gioielli e di accessori – come i vistosi orecchini d'oro – che tradiscono le origini popolari. Indossa un costume legato alle tradizioni popolari lucane, anzi più esattamente quelle *arbëreshe*. Il ricorso all'oro si deve invece alla tradizione orafa abruzzese, come ha chiarito Isabella Valente⁸⁵. La balia sfiora un tamburello con il quale intrattiene la piccola che le è stata affidata dai suoi datori di lavoro. La bambina è la medesima infante del dipinto eseguito l'anno precedente in cui è raffigurata in fasce. In questo caso invece la piccola è cresciuta e stringe a sé i suoi giocattoli (una bambola e un cerchio)⁸⁶.

83 BARBAGLI 2013, pp. 325 e sgg.

84 Olio su tela di grande formato (122x190 cm), oggi in collezione privata. Sull'opera si vedano: DELLA ROCCA 1883, p. 29; VALENTE 2008, pp. 75-76; ID. 2015, pp. 145-148.

85 VALENTE 2015, pp. 145-148.

86 Si vedano sul dipinto: DELLA ROCCA 1883, pp. 207-208; VALENTE

È infine necessario rimarcare quanto emerso dai sondaggi compiuti sugli esiti del genere che ha come focus la rappresentazione dei domestici e delle nutrici. L'analisi delle opere permette di osservare attraverso questa seppur breve galleria di opere d'arte fin qui analizzate quella serie di cambiamenti e di trasformazioni interne alle relazioni domestiche attraverso le diverse realtà familiari: quella aristocratica, quella della borghesia intellettuale, dei professionisti ma anche quelle dei contadini, degli artigiani e degli operai attivi alla fine del secolo. Sono immagini che offrono contestualmente un contributo di rilievo alla comprensione di quel lento processo di rinnovamento della società italiana.

2008, pp. 75-76; ID. 2015, pp. 145-148.

2.3. Notizie dal fronte

In un articolo a firma di una sconosciuta Candida C. apparso sulle pagine del decimo numero del periodico romano «L'Illustrazione popolare» dell'anno 1871 l'autrice mette al centro del suo contributo dall'accento fortemente chiaro e didascalico – un aspetto quest'ultimo che contraddistingue del resto gran parte della coeva narrativa di vocazione squisitamente pedagogica – l'intreccio tra i termini di famiglia e di nazione. A tal proposito, nel testo preso in esame si legge quanto segue:

«La famiglia serve soprattutto nei momenti difficili. Ecco perché [...] la famiglia è detta santa; egli è perché si trova in lei la sorgente stessa del bisogno di amarsi, di aiutarsi a vicenda, di sorreggersi. [...] Basta un lamento, un patimento, una lacrima perché un uomo, una donna e un fanciullo confondono i loro tre cuori in uno solo, e sentono di formare una cosa sola. Non è necessario punto ingegno per schernire il matrimonio; ma penetrate un po' addentro e troverete che qui si cela il perno stesso della società e che questo sentimento della famiglia che è la base della nazione, ne è a un tempo la consolazione e la gioia»⁸⁷.

La famiglia – a dieci anni esatti dall'unificazione nazionale e a neanche dodici mesi dagli eventi legati alla Breccia di Porta Pia – costituisce dunque il termine di riferimento con cui misurare l'impegno patriottico tra consanguinei e il luogo privilegiato di apprendimento dei valori della nazione. Ilaria Porciani ha autorevolmente individuato come in Italia il nesso tra famiglia e nazione sia cominciato sin dalla costi-

tuzione delle repubbliche giacobine quando per partecipare alla vita pubblica si deve essere «un buon figlio, un buon fratello, un buon padre, un buon amico, un buono sposo»⁸⁸. Roberto Bizzocchi ha poi dimostrato come un'idea di responsabilità civile e patriottica sia persino rintracciabile nel criterio di rilevanza storica perseguito dal conte Pompeo Litta (1781-1852) nell'articolazione della narrazione delle sue *Famiglie Celebri d'Italia*, segnando di fatto a partire dal 1819 una vera e propria rottura con l'allora secolare tradizione della storiografia genealogica⁸⁹. Contestualmente Alberto Mario Banti ha definitivamente comprovato – mappando e vagliando criticamente un vastissimo numero di fonti archivistiche, memorialistiche e letterarie – la rilevanza che tale intreccio ha avuto nella definizione del canone risorgimentale italiano⁹⁰.

Il binomio patria e famiglia inoltre informa di sé buona parte dell'ideologia risorgimentale ispirando molti artisti, oltre che intellettuali, patrioti ed esponenti del mondo delle lettere. Si è già sottolineato ampiamente nella prima parte di questo lavoro come tale nesso abbia influenzato anche gli esiti della ritrattistica familiare di gruppo nonostante l'esiguo numero di casi pittorici finora emersi. L'analisi di questo sottogenere iconografico del ritratto ottocentesco ha infatti confermato il postulato fornito ancora una volta da Banti, secondo il quale il Risorgimento è anche un fenomeno generazionale in cui la ribellione da parte dei giovani

⁸⁸ PORCIANI 2002, pp. 9-39; Id. 2007, p. 108.

⁸⁹ Sull'argomento si veda BOSCHETTI 1930; BERENGO 1980, pp. 314-315; MORONI 1997, pp. 375-400; BIZZOCCHI 2010.

⁹⁰ Sull'argomento si rimanda al saggio introduttivo di questo lavoro.

⁸⁷ CANDIDA C. 1871, pp. 304-305. Sul periodico culturale romano si veda almeno MAJOLA MOLINARI 1963, pp. 75-78.

non si rivolge in maniera conflittuale contro l'autorità familiare, tutt'altro. All'opposto è proprio dalla famiglia che provengono i primi insegnamenti etico-politici e culturali che sosterranno le nuove idee di partecipazione e di condivisione perseguite dai futuri cittadini italiani.

Tuttavia, è soprattutto la pittura di genere e il suo considerevole repertorio di scene familiari affettive a tradurre e a dare adito alla descrizione di ambienti domestici permeati da affetti oppure da tribolazioni in atto o appena trascorse in cui il ruolo della famiglia e del vincolo che lega una generazione a un'altra risulta davvero fondamentale nel discorso nazionale del Risorgimento.

Giuseppe Mazzini già nel 1841 attribuisce al genere i valori etici e civili di uguaglianza definendo questo ambito pittorico come «quell'arte borghese, espressione del nostro tempo, è la storia contemporanea figurata, è storia, è filosofia, è satira, è epigramma»⁹¹.

A partire dal biennio 1847-1848 l'immagine parentale circola continuamente tanto nel discorso pubblico quanto in quello privato. Sono molteplici ed eterogeni gli esempi che concorrono a dimostrarlo. Per quanto riguarda la produzione pittorica di genere – benché sin dal tragico epilogo del 1848 i pittori diventino cronisti espliciti e arditi degli avvenimenti in corso e inizino a sostituire gli episodi desunti dalla storia medievale e rinascimentale allusivi ai moti del discorso nazionale con scene di vita contemporanea, di battaglie o gesta dei protagonisti più illustri e celebrati⁹² – è

soltanto a partire dal sesto decennio del secolo che si assiste alla moltiplicazione di immagini che raccontano ora in modo accorato ora in maniera 'umoristica' le esperienze della gente comune descrivendo di fatto gli effetti che i coevi fatti storici producono sulla quotidianità familiare.

Da questo momento in poi, come emergerà anche dagli esempi di seguito presi in considerazione, questo ulteriore filone della pittura di genere si diffonde trasversalmente su tutto il territorio nazionale determinando un catalogo iconografico di immagini diventato immediatamente paradigma che, come tale, viene rielaborato da moltissimi artisti in 'infinite' varianti. La partecipazione di numerosi artisti provenienti dal Nord e dal Sud della Penisola alla causa risorgimentale offre loro tra l'altro la possibilità di conoscere l'Italia e di confrontarsi più direttamente, riuscendo di fatto a illustrare l'altra faccia della medaglia, «il risvolto privato dei grandi eventi storici».

I pittori di genere si misurano adesso con la realtà loro contemporanea. L'arte rispecchia, asseconda e sancisce questa nuova configurazione dei rapporti famiglia-nazione che verrà di seguito sottoposta a un'ulteriore rilettura offrendo stimolanti spunti di riflessione. Il fine è quello di contribuire alla ricostruzione di questo specifico sottogenere iconografico familiare e di comprendere con maggiore efficacia il significato e il ruolo che queste immagini hanno nella società coeva.

91 MAZZINI [1842], 1912, p. 16.

92 Ci si riferisce evidentemente a tutte quelle figure considerate all'epoca dei veri e propri martiri della causa risorgimentale come Ugo Bas-

si, Felice Orsini, i fratelli Cairoli o gli eroi come Giuseppe Garibaldi Sull'argomento si vedano almeno: SELVATICO 1863, pp. 141-142; LELIÈVRE 1955, pp. 51-55; HONOUR 1984, p. 33; FRANK 1989, pp. 253-259; MAZZOCCA 1995, pp. 80-81; BIETOLETTI 2003, pp. 135-163; ID. 2008, pp. 237-245; MAZZOCCA 2010, pp. 21-39.

Ancora una volta il merito di essere riusciti tra i primi a trasportare su tela gli affetti, i dolori, le passioni che animano gli uomini che sono andati a combattere e le donne che restano a casa in loro attesa spetta agli Induno. Entrambi i fratelli si dedicano con successo di pubblico e di critica tanto alla raffigurazione degli episodi bellici che analizzano tramite l'illustrazione della gesta militari quanto alla riflessione sulle ripercussioni della guerra nella vita di tutti coloro che non sono considerati eroi della nazione⁹³.

Entrano così in scena nei loro rispettivi cataloghi i differenti soggetti con i quali oggi si è ampiamente familiarizzato come, ad esempio, quello della madre costretta a salutare il figlio in partenza per il fronte, quello della fidanzata che osserva la fotografia dell'amato o ancora quello della fa-

93 È proprio il 1848 ad accendere gli animi di questi pittori che, lasciati gli studi accademici corrono alle armi per liberare il paese dallo straniero. Qualcuno viene ferito, qualcun altro dovrà subire l'esilio, altri muoiono sul campo di battaglia. Gerolamo Induno partecipa alle Cinque giornate di Milano, evento che lo costringe a riparare in Svizzera al ritorno delle truppe di Radetzky. Successivamente il pittore accorre al seguito del generale Giacomo Medici in difesa della Repubblica Romana, si scontra con i francesi al Vascello riportando grandi ferite. Entrato nel corpo dei bersaglieri di Alessandro la Marmora, Induno prende parte alla guerra di Crimea (1854-1855), da cui fatti prende spunto per la realizzazione de *La battaglia della Cernaia* esposta a Brera nel 1859 (oggi in Fondazione Cariplo). L'artista veste la divisa garibaldina nel 1859 e la sua fama da quel momento si lega all'epopea di Garibaldi. Anche Domenico partecipa ai moti del 1848. Il pittore è costretto a rifugiarsi in Svizzera e poi a Firenze. La sua migliore interpretazione dei temi risorgimentali è il *Bollettino del giorno 14 luglio 1859 che annuncia la pace di Villafranca* presentato a Brera nel 1862 e noto in tre versioni (Museo del Risorgimento di Milano, collezione privata e Fondazione Cariplo), cfr. almeno *Domenico e Gerolamo Induno. La storia* 2006.

miglia raccolta nella lettura di una missiva giunta dal campo. Si tratta dunque di tutti quei temi iconografici sui quali si incentra la ricostruzione affettiva della nazione fondata proprio sulla famiglia. A questa istituzione sociale è affidato adesso il compito di tramandare i valori patriottici. Da queste immagini risulta particolarmente valorizzato il ruolo della donna come moglie e madre, ma anche come figura partecipe delle vicissitudini della patria e interprete delle sue aspettative.

Gerolamo Induno già prima dell'unità d'Italia comincia a tradurre – in parallelo alla fedele ricostruzione pittorica dei 'suoi' fatti di guerra – una cospicua serie di immagini in cui l'epica risorgimentale si segmenta in un racconto minuto della realtà domestica. Il pittore lombardo nel 1859 licenzia la tela *Lettera dal campo*, quando sono trascorsi ormai più di dieci anni dal suo arruolamento nell'esercito volontario dei garibaldini⁹⁴. La composizione raffigura la famiglia di un soldato che impaziente si riunisce intorno a un tavolo per ascoltare il contenuto di una sua epistola giunta dal campo di battaglia. Induno dimostra una dettagliata attenzione narrativa verso la quotidianità di una famiglia modesta che non sfugge alla penna della critica militante del tempo. In una recensione apparsa l'anno successivo sul foglio satirico «L'uomo di Pietra» si insiste sulla preziosa restituzione pittorica dell'anziano padre del soldato che sfoggia sul proprio petto la medaglia di sant'Elena – antica memoria delle glorie napoleoniche – e «che sta a sentire con tanto di orecchie

94 Olio su tela che misura 113x144 cm. Sull'opera di veda SORCIO 1860, p. 448; ROVANI 1860, p. 1021; SOMARÉ 1928, p. 174; REGONELLI 2010, pp. 122-123.

[...] spera, freme, gioisce, ma vuol fare l'indifferente»⁹⁵. Il successo dell'opera è poi testimoniato dalle numerosissime repliche eseguite da epigoni e seguaci a seguito della presenza del quadro all'Esposizione nazionale di Firenze del 1861.

Successivamente Gerolamo Induno porta su tela una rassegna di parentele e di affetti assai variegati e differenti declinando di volta in volta il frequentissimo tema del congedo del soldato e dell'addio alla madre o alla fidanzata. Il pittore sarà impegnato con tale produzione almeno per tutto il settimo decennio dell'Ottocento. Ne costituisce un esempio assai interessante *Un grande sacrificio* [tav. 60] oggi a Brera. Si tratta di un olio su tela che misura 60,5x45 cm ed è ambientato in un interno rustico inondato dalla luce mattutina in cui un'anziana madre ha abbandonato il lavoro all'arcoliaio per salutare il figlio. L'uomo vestito con la divisa di volontario garibaldino cede all'abbraccio con tenerezza e imbarazzo. Il rito struggente del distacco si svolge sotto lo sguardo del protettore laico della famiglia, ossia Garibaldi, il cui ritratto si riconosce sul comò posto accanto a un ramo di ulivo e alla specchiera⁹⁶.

Appena due anni dopo Induno realizza *La partenza del coscritto* [tav. 61], oggi a Piacenza, che presenta la medesima soluzione iconografica. In questa occasione l'artista inscena però l'addio tra il soldato e la sua fidanzata. Il fante è raffi-

gurato in desolato sconforto e in difficoltà dinnanzi al dolore della sua amata che al momento del congedo non può fare a meno di piangere nascondendo il proprio volto dietro un enorme fazzoletto bianco⁹⁷.

Sono molteplici pertanto le varianti iconografiche messe a punto da Induno per raccontare idealmente il sogno risorgimentale nella sua dimensione domestica. Il pittore delinea un vero e proprio ciclo narrativo familiare che divide in sequenze ben precise e codificate: la partenza del soldato, la fase dell'apprensione e dell'attesa parentale sino al finale ricongiungimento del soldato con i propri parenti.

Il motivo dell'esperienza acquistata in battaglia da parte del soldato può essere trasmesso sia mediante l'espedito iconografico della lettura di un'epistola inviata dal fronte a casa oppure – nel migliore dei casi – grazie al racconto diretto del reduce. Ne *Il racconto del garibaldino* (1860-1865 circa), oggi in collezione privata, il pittore milanese tratta evidentemente di un soggetto che si presta bene alla soluzione corale-familiare permettendo di radunare attorno a una figura la folla di comparse domestiche per poi assegnare a ciascuna di esse quella serie di reazioni e di atteggiamenti più consoni al ruolo, al genere e all'età. L'opera con ogni probabilità è un bozzetto condotto a uno stadio di elaborazione avanzata. In un consueto ambiente rustico in cui sono disseminati numerosi oggetti tra cui si riconoscono

⁹⁵ Cfr. SORCIO 1860, p. 448.

⁹⁶ Il dipinto misura 60,5x45 cm ed è attualmente conservato a Brera. Sull'opera si vedano: *Esposizione delle opere* 1860, p. 65; NICODEMI 1945, tav. 144; ARIGONI 1982, pp. 177-178; BARILLI 1988, pp. 157, 351; GINEX 1993, p. 381, BIETOLETTI 1997-1999, p. 194; PINI 2002, pp. 152-153.

⁹⁷ Il dipinto è firmato e datato 1862 e misura 64,5x50,5 cm. La tela è oggi conservata presso la Galleria d'arte moderna Ricci Oddi di Piacenza. A proposito si vedano: ARISI 1988, p. 309; BISCOTTINI 1994, pp. 55, 210; GINEX, MAZZOCCA 1997-1999, p. 97; REBORA 1998, pp. 145-146.; PINI 2002, pp. 156-157.

un arcolaio, una gabbietta degli uccellini, i ferri da stiro e le lucerne, trova posto accanto a un grande camino il giovane uomo ferito impegnato a intrattenere i propri ospiti con il racconto delle sue avventure. Davanti all'uomo è seduto su una seggiola e con il busto inclinato in avanti un anziano spettatore che appare alquanto rapito dal suo racconto. Con ogni probabilità il vecchio è il padrone di casa che in passato aveva anch'egli combattuto durante l'insurrezione giacobina. Ciò è attestato dalla presenza di una statuina di Napoleone posta in alto sull'armadio. Alle spalle dell'uomo invece è raffigurata una fanciulla stante che non riesce a trattenere lo sgomento per i fatti appena ascoltati cui si contrappone la curiosità con la quale le due domestiche si stringono l'una all'altra per guardare da vicino una fotografia⁹⁸. *Il ritorno del marinaio* del Museo Revoltella di Trieste, un'opera che risale al decennio successivo (1866-1870), mostra un'ulteriore variante del motivo del ricongiungimento familiare che Induno ambienta questa volta al crepuscolo e all'aperto. La scena si svolge difatti a ridosso degli imbarchi di un porto⁹⁹ e mette in scena tre donne – con ogni probabilità la madre e le sorelle del soldato ferito – che, commosse per il suo tanto sofferto ritorno, scortano il proprio caro verso casa. Anche in questo episodio pittorico gli abiti dei personaggi nella composizione compongono

98 Olio su tela (35x44,5 cm), oggi in collezione privata. Sull'opera si vedano: *Esposizione* 1891, n. 97; NICODEMI 1945, tav. 217; PINI 2002, pp. 166-167.

99 In realtà il riferimento topografico al porto potrebbe essere ricondotto alla partecipazione di Induno alla partenza tra il 5 e 6 maggio del 1860 dei Mille da Quarto. Ipotesi quest'ultima già avanzata da REGONELLI 2010, p. 130.

il tricolore italiano. Ciò che colpisce rispetto alle altre tele coeve di analogo soggetto è la scelta da parte di Induno di trasportare su tela la drammaticità dell'evento e tutti i differenti stati d'animo provati dai componenti del medesimo nucleo familiare: il pianto di gioia della madre che si contrappone allo sguardo fisso e tormentato del pensieroso reduce di guerra¹⁰⁰.

Queste opere dunque documentano l'irruzione della storia dentro la vita quotidiana di ignote famiglie che Gerolamo riesce a riproporre in un'infinità di tipi e di varianti di interni popolari e contadini tali da destare in qualche critico più di una preoccupazione a causa dell'eccessiva ripetitività di questi modelli, subito ripresi dai numerosi seguaci del pittore¹⁰¹.

Angelo Trezzini (Milano, 1827-1904) è il cognato di Domenico nonché il compagno d'armi di Gerolamo Induno durante le lotte risorgimentali. Trezzini smette giovanissimo i panni dello studente di pittura per partecipare inizialmente alle Cinque giornate di Milano. Nel 1849 l'artista è invece documentato tra i difensori della Repubblica Romana e più tardi prende parte alla campagna militare dei Cacciatori delle Alpi (1859). A ciò si aggiunge la sua attività sperticatamente artistica consumata accanto al più giovane

100 Il dipinto misura 52x69 cm. Sulla tela di vedano almeno: BRESSAN 2004, p. 90; REGONELLI 2007, p. 177; ID. 2010, pp. 130-131.

101 Più esattamente si fa qui riferimento alla dichiarazione di DE FILIPPI 1861, p. 19. In cui il critico sottolinea: «accade che in tutti i dipinti dei loro imitatori si trovi nelle figure la fanciulla paffuta e discinta, il soldato pallido e pensieroso, il tipo caratteristico del vecchio padre o curato e negli accessori della finestra lueggiata dal sole, ornata di pampini, la gabbia dell'uccellino, la pentola rotta, i rami, gli stagni lucenti».

degli Induno che ha permesso a Trezzini di diventare uno dei più apprezzati pittori-soldato¹⁰². Non meno importante è l'attenzione che Trezzini rivolge, specie negli anni che lo vedono impegnato sul fronte, ai soggetti ispirati alla quotidianità familiare e alla rappresentazione di quell'ampia condivisione delle sofferenze che la lotta per l'indipendenza nazionale comporta.

Trezzini è infatti l'autore nel 1861 de *La lettura d'una lettera giunta dal campo*. L'episodio si svolge in un ambiente allestito secondo i canoni resi tradizionali dalle opere degli Induno che in questo caso coincide con la sala da pranzo di un prelado di campagna. La madre del soldato appare anche in questo caso dolente e fiduciosa mentre più innovativo risulta l'inserimento della figura del parroco impegnato nell'adempimento di un compito caritatevole, ossia quello della lettura della missiva di una sua assistita analfabeta. Invero, da un'osservazione più attenta dei particolari iconografici, risulta evidente una forte e partecipata adesione dell'ecclesiastico all'epopea risorgimentale. Ciò è attestato, ad esempio, dalla presenza dei due ritratti affiancati di Vittorio Emanuele II e Garibaldi, del calendario datato 1860 sul quale campeggia l'effigie di Cavour, dell'ovale con la figura di san Carlo Borromeo e della copia del quotidiano 'moderato' «Il Pungolo» che compare poggiata sul camino che serve a informare giornalmente l'uomo sulla campagna garibaldina. Tutti questi particolari iconografici, dunque, concorrono ad accentuare la sua convinta adesione dal progetto unitario¹⁰³.

102 Sulla vicenda artistica del pittore milanese si rimanda ai volumi e alla rispettiva bibliografia di riferimento contenuta in *Intorno agli Induno* 2002; cfr. *Domenico e Gerolamo Induno. La storia* 2006.

103 Il quadro misura 97x131 cm ed è attualmente in deposito presso

Tra il 1865 e il 1870 Trezzini realizza *Il soldato ferito* [tav. 62], un olio su tela oggi conservato in collezione privata a Milano¹⁰⁴. Il pittore sceglie nuovamente di raccontare come il Risorgimento nel suo svolgersi tra entusiasmi e perdite potesse permeare la vita quotidiana. Al centro del dipinto si trova un volontario ferito che compare visibilmente sofferente mentre osserva i compagni partire per il fronte. L'uomo, non potendo unirsi al gruppo, trova pronto conforto nella propria famiglia: è infatti attorniato dai suoi parenti più cari che osservano passare per le strade del proprio borgo il gruppo dei garibaldini.

Il racconto di quello che Ferdinando Mazzocca ha definito lucidamente «il Risorgimento dietro le quinte» gode in questi decenni di un favore davvero trasversale sia per la diffusione geografica che per l'adesione del pubblico di ogni ceto¹⁰⁵. Gli interni domestici con le partenze, i ritorni, la lettura di lettere dal campo, i racconti dei reduci o dei feriti, sono dipinti da una varietà di artisti la cui provenienza sembra riflettere l'eterogenea composizione delle bande garibaldine.

Negli anni successivi all'unità d'Italia la pittura di soggetto patriottico intimistico-sentimentale e familiare, come

l'amministrazione comunale di Milano. Sull'opera si vedano: DE FILIPPI 1861, p. 19; ROVANI 1861, p. 1; COMANDUCCI 1974, p. 3330; *Risorgimento. Mito e realtà* 1992, p. 133; REBORA 1994, p. 661; MIGLIAVACCA 2002, pp. 160-161.

104 L'opera si caratterizza per il grande formato (misura infatti 135,5x104,5 cm) ed è di proprietà della Fondazione Cariplo di Milano. Si vedano a proposito: ZATTI 1995, p. 271; ID. 1999, pp. 334-335; *Garibaldi. Il mito* 2007, pp. 180-181.

105 Si tratta della citazione di una delle sezioni della mostra *Garibaldi. Il mito* 2007, p. 94.

ribadito precedentemente, si diffonde rapidamente. A Firenze sono complici di tale fenomeno il concorso Ricasoli e il successo della prima Esposizione nazionale del 1861. Quest'ultime costituiscono due occasioni davvero esemplificative durante le quali il soggetto iconografico qui indagato in tutte le sue varianti diventa immediatamente uno tra i temi più apprezzati dalla critica militante nazionale e più richiesti dalla committenza borghese e liberale incline a un immaginario familiare condiscendente e di buoni sentimenti¹⁰⁶.

È datato 1861, ad esempio, il dipinto *La lettera del volontario* di Giuseppe Moricci, oggi a Firenze. L'opera racconta uno dei momenti privati della dimensione domestica delle famiglie più umili – quella del pranzo – che viene interrotto dall'arrivo di una lettera del figlio lontano. Il cibo è ancora sul tavolo mentre il latore attende che il vecchio padre inizi a leggere. Si aggrappa al braccio di quest'ultimo una fanciulla, che con ogni probabilità dovrebbe essere la figlia più giovane dell'uomo. L'anziana madre, invece, stringe silenziosamente le mani in preghiera¹⁰⁷.

Un ulteriore esempio della penetrazione di questo repertorio iconografico è costituito dall'opera che riprende il soggetto della partenza del garibaldino realizzata dal pittore emiliano di formazione accademica Ignazio Affanni (Borgo San Donnino, Parma, 1828-Fidenza, Parma 1889) di stanza

a Firenze dove si era trasferito per il pensionato formativo nel 1859¹⁰⁸. L'atmosfera della scena pittorica è triste e commossa. Nel suo *La partenza del garibaldino dalla famiglia nel 1859* [tav. 63], una donna, molto probabilmente l'anziana madre trattiene il soldato con la mano. L'uomo, visibilmente maturo, forse vedovo, è colto da Affanni mentre stringe il fucile con lo sguardo triste e rassegnato davanti alla sofferenza della famiglia. Assiste al suo congedo anche una fanciulla, la figlia dell'uomo, che intimidita trova posto alle sue spalle.

A proposito dell'Esposizione fiorentina del 1861 è nota l'esplicita quanto significativa considerazione mossa da Pasquale Villari (Napoli, 1827-Firenze, 1917) appena qualche anno dopo (1867), secondo il quale l'evento toscano costituisce il primo momento in cui le tre scuole artistiche che contraddistinguono il sistema delle arti dell'Italia unita hanno modo di incontrarsi ed esercitare gli effetti l'una sull'altra. Il riferimento dell'intellettuale è rivolto evidentemente alla scuola lombarda di Eleuterio Pagliano (Casale Monferrato, 1826-Milano, 1903)¹⁰⁹, a quella toscana di Stefano Ussi (Firenze, 1822-1901) e infine a quella napoletana di Domenico Morelli, alla quale Villari stesso sente di appartenere. Per quanto riguarda le presenze partenopee appare

¹⁰⁶ Sono grata a Maria Saveria Ruga per i preziosi consigli nell'affrontare questo passaggio della ricerca.

¹⁰⁷ Il dipinto di Moricci è attualmente conservato a Firenze presso la Galleria d'Arte moderna di Palazzo Pitti e misura 115x142 cm. Si vedano in proposito almeno: *Fattori da Magenta a Montebello* 1984, p. 121; *Garibaldi. Il mito* 2007, pp. 187-188.

¹⁰⁸ Sul pittore si vedano almeno: SCARABELLI ZUNTI 1851-1893, pp. 3-5; CARRAGLIA, FERRARI 1904; BERTINI 1974.

¹⁰⁹ Secondo Villari, la scuola milanese è fondata sull'esempio di Manzoni e l'influenza esercitata sul pensiero di Hayez «primo veterano della nostra pittura moderna», il quale tuttavia non era ancora completamente dedito allo studio del vero, così come farà Induno, a cui spetta il merito di aver introdotto il genere nuovo, poi molto imitato, cfr. VILLARI 1869, p. 43.

opportuno sottolineare proprio quella del gruppo di pittori formatosi sotto la guida di Giuseppe Mancinelli (Napoli, 1813-Palazzolo di Castrocielo, Frosinone, 1875) e dei Palizzi durante gli anni di rigida censura imposta del governo borbonico che danno vita a questa altezza cronologica a prove pittoriche in cui si afferma un registro più intimo e più congruo alle tematiche familiari fin qui analizzate¹¹⁰. Ci si riferisce a opere quali, ad esempio, *Un garibaldino ferito che racconta le sue gesta a due giovanetti* di Giovanni Ponticelli (Napoli, 1829 [?]-1880)¹¹¹, *L'alloggio d'un Garibaldino* e *Scena domestica* di Achille Martelli¹¹². Michele Lenzi (Bagnoli Irpino, Avellino, 1834-1886) invece è presente all'esposizione con la tela *Un garibaldino che ritorna in famiglia*¹¹³. La composizione è ambientata in un interno domestico di un'ennesima famiglia modesta. Si riconoscono sullo sfondo gli utensili necessari alla preparazione dei pasti (brocche per il vino, un'oliera) posti sugli scaffali della credenza. L'uomo è accolto con grande affetto dall'anziano padre e da una donna, molto probabilmente la moglie del garibaldino. Una giovane fanciulla infine si affaccia intimidita dall'uscio della porta¹¹⁴.

110 All'esposizione fiorentina trovano posto anche grandi capolavori quali, ad esempio, *I funerali di Buondelmonte* di Altamura, il *Consiglio dei dieci* di Celentano e ancora le opere di Domenico Morelli come *Gli Iconoclasti*, *Bagno pompeiano*, *Il conte Lara*, *Passeggiata in gondola*, *Allegoria sulla vita umana* e *Mattinata di Lorenzo dei Medici*, cfr. *Catalogo* 1861.

111 *Catalogo* 1861, p. 221 n. 5313.

112 *Catalogo* 1861, p. 218, nn. 5205-5206.

113 L'opera all'esposizione fiorentina è presentata con il titolo *L'arrivo del garibaldino*. *Catalogo* 1861, p. 216, nn. 5121-5122; cfr. anche SICA 1986, pp. 70 e sgg.

114 Il dipinto è un olio su tela di 95x124 cm di proprietà dell'ammini-

Un altro dipinto dedicato al tema del *Garibaldino ferito* [tav. 64] e presente anch'esso a Firenze nel 1861 è quello realizzato dal calabrese Antonio Migliaccio (Girifalco, Catanzaro, 1830-1902), oggi conservato a Napoli presso il Museo Civico di Castelnuovo. Si tratta di un'opera che com'è noto il pittore presenta anche alla Promotrice di Napoli dell'anno successivo. Anche in questo caso si tratta di un soggetto che restituisce il valore dell'intimità domestica e del sentimento patriottico. Viene raffigurata una giovane donna al capezzale dell'anonimo soldato che palesa una sommessa preghiera. Sul collo si scorge una collana di corallo, forse un rosario¹¹⁵.

Non vi è dubbio che anche nelle opere degli artisti meridionali esposte a Firenze nel 1861, come dimostrato, è ancora forte il nesso famiglia-nazione. Le stesse possono contribuire in modo sostanziale a decifrare le dinamiche interne tra gruppi di artisti e il peso delle interrelazioni tra scuole locali e completare l'orizzonte nazionale sulla tematica indagata¹¹⁶.

strazione comunale di Napoli.

115 Si tratta anche in questo caso di un quadro di piccolo formato. La tela misura 75x97 cm. Sull'opera cfr. *Società Promotrice di Belle Arti* 1862, p. 16, n. 137; *Cento dipinti* 1974, p. 47, tav. 60; ABITA 1982, p. 188; CASTELNUOVO 1990, p. 258; *Andrea Cefaly* 1998, tav. 59; MARTORELLI 1988.

116 Ci si riferisce ad alcuni aspetti che caratterizzano la produzione pittorica di genere dell'Ottocento nell'Italia meridionale che si articola su una fitta trama di relazioni tra centro e periferia ed è riconnessa altresì alla coeva temperie internazionale. Ciò è emerso anche attraverso alcuni studi d'insieme ed esposizioni nazionali assai significative come *Sfortuna dell'Accademia* 1972; *Romanticismo storico* 1973, *I macchiaioli* 1976, *Garibaldi. Arte e storia* 1982, *Il secondo Ottocento italiano. Le poetiche del vero* 1988. Si segnalano ancora la mostra antologica

All'interno della produzione artistica napoletana si continuano a rintracciare i segni del binomio famiglia-nazione anche durante i decenni post-unitari. Ciò risulta piuttosto evidente nelle dichiarazioni rilasciate da Francesco Netti (1832-1894), quando l'esponente di rilievo della cultura artistica pugliese e napoletana dell'epoca commenta la terza esposizione della Società Promotrice di belle Arti di Napoli del 1864 con le seguenti parole:

«L'arte è fecondazione di un'idea. Indizio di una civiltà nascente e frutto d'una civiltà matura, essa è per così dire il cuore del progresso, di cui le scienze sono le braccia, e la libertà è la testa [...] un pubblico nuovo sarà creato quando gli artisti ricorderanno che essi hanno la missione di guidarlo e non farsene imporre la moda [...] un pubblico novello sarà creato quando le opere d'arte saranno un insegnamento o un consiglio sociale, una parola che conforta i sofferenti, che santifica il lavoro dell'operaio, un inno a chi cadde per l'umanità, o una protesta di poesia e d'operosità contro l'ebetè scetticismo, d'una

Civiltà dell'Ottocento 1997-1998 e la ricostruzione cronologica dei principali eventi storico-artistici contenuti negli studi di MARTORELLI 1991, PICONE PETRUSA 1991, PICONE PETRUSA 1994. Per le stesse ragioni sono fondamentali i contributi emersi tra le numerose mostre allestite in occasione delle celebrazioni del centocinquantenario anniversario dell'Unità quali *Garibaldi. Il mito* 2007; *1861. I pittori del Risorgimento* 2010; *Da Sud* 2011; *La Patria, l'Arte, la Donna* 2012. Al tempo stesso sono altrettanto importanti gli studi monografici su alcune singole personalità artistiche di rilievo per questo specifico ambito artistico e geografico, ci si riferisce ai volumi *Domenico Morelli e il suo tempo* 2005 e *Michele Tedesco. Un pittore lucano* 2012. Tuttavia una grande parte della ricchezza di questo patrimonio necessita di essere indagato ulteriormente. Si tratta spesso di materiali in larga misura da sondare, di fonti da riscoprire e di molteplici voci da mettere a fuoco come nel caso del calabrese Migliaccio, per esempio o di Eduardo Fiore di cui si è parlato nella prima parte di questo lavoro.

folla fracida d'ozio. Un pubblico novello sarà creato quando egli non vedrà negli artisti una gente che lavora per distrarre i suoi ozii beati e divertirlo, ma uomini che non hanno altro che Dio prima della propria coscienza, che non ignorano la vita dell'arte non mena alla fortuna né agli onori né alle ricchezze, ma che è una via seminata di spine, di reconditi dolori, di amarezze amarissime [...] e con tutto ciò, e ne sia lode al cielo, procedono risoluti e sereni, come gente che va a battersi per la patria; ed infatti non è essa una gente che si batte per la civiltà? Allora solo gli artisti saranno fieri del loro pubblico ed il pubblico sarà superbo dei suoi artisti. E l'arte sarà riconosciuta per quella che è: una gloria nazionale»¹¹⁷.

Le considerazioni di Netti permettono inoltre di prendere in esame anche un altro dipinto che costituisce a sua volta un'ulteriore interpretazione del valore culturale che la pittura risorgimentale ha assunto per le famiglie dell'Italia appena unita. Alla medesima esposizione partenopea è infatti presente anche Giuseppe De Nigris (Foggia, 1832-Marano, Napoli 19103) con la tela di piccolo formato dal titolo *Le impressioni di un quadro*, che il pittore aveva firmato appena un anno prima (1863).

Nella composizione in esame sorprende la presenza di un'intera famiglia attenta a osservare un quadro di pittura risorgimentale in cui si riconosce la presenza di Giuseppe Garibaldi ferito e prontamente soccorso dai suoi fedelissimi. Uno di questi uomini tra l'altro regge uno stendardo sul quale si legge l'iscrizione «O Roma o morte». Colpisce in primo piano la presenza di due fanciulli raffigurati al seguito della propria madre, uno dei quali indossa l'uniforme di garibaldino. A questi elementi si aggiungono altri particolari

117 NETTI 1864, s.n.p.

di più difficile identificazione come la presenza dell'uomo alle spalle del gruppo e resta controverso il riconoscimento del luogo in un cui la composizione è ambientata a causa dell'essenzialità della scena pittorica stessa che, molto probabilmente, si svolge in uno dei locali di una galleria molto simile a quelli in cui è allestita la Promotrice partenopea. Dallo spoglio delle opere fin qui esaminate, uno degli elementi ricorrenti è costituito da quel sentire comune che considera il riscatto della patria come un 'affare' riservato ai soli uomini. Intellettuali, patrioti, letterati e artisti riservano alle donne il ruolo di madri o di mogli ansiose che incoraggiano i propri figli o i mariti ad andare a combattere per l'indipendenza. Un atteggiamento dal quale in questi stessi decenni prende le distanze la Chiesa consapevole dell'effettiva importanza e dei relativi rischi. Tramite il ricorso ai propri canali ufficiali di comunicazione, di predica e di larga diffusione rappresentati dagli spazi e dai contenuti editoriali del consueto periodico gesuita «Civiltà cattolica»¹¹⁸ lo Stato pontificio attacca senza mezzi termini proprio «le madri spartanoitaliche [...] che non palpitano al pericolo de' figlioli ch'pingono il petto alla breccia e alla difesa della libertà e dell'indipendenza italiana»¹¹⁹. Ciò nonostante destano meraviglia, come ha accuratamente dimostrato Banti, i racconti della partenza o del ritorno dei soldati offerti dalla realtà dei fatti, dalla memorialistica, dalla pubblicistica, dalla letteratura – a cui bisogna adesso aggiungere anche la pittura di genere – in cui sembra non mancare mai la descrizione della folla femminile che ap-

pare attenta, ammirata, pronta a dispensare sorrisi, baci e coccarde tricolore¹²⁰.

Più raramente anche nelle scene pittoriche di vita familiare trovano posto donne che nei momenti di maggior pericolo e tensione nelle città insorte partecipano alla difesa delle baricate. A tal riguardo, un esempio è offerto dall'opera *Scena delle Cinque giornate di Milano*¹²¹ rimasta per lungo tempo inedita fino alla sua riscoperta e presentazione avvenuta in occasione della mostra *1861. I pittori del Risorgimento* allestita a Roma presso le Scuderie del Quirinale nel 2010 e curata da Ferdinando Mazzocca, Carlo Sisi e Anna Villari¹²². L'ignoto autore del dipinto sceglie di portare sulla tela un ideale momento dell'eroica rivolta milanese della primavera del 1848 mediante una composizione aulica e solenne. La scena si svolge su un'altura alle porte di Milano, la città si riconosce con chiarezza mediante il profilo della grande guglia del duomo sormontata dalla Madonnina. A valle invece sono raffigurate le truppe austriache. Sul lato opposto trova posto una folla di persone in fuga verso la montagna. I protagonisti della composizione sono tuttavia l'uomo raffigurato al centro della scena con indosso una camicia bianca e un fazzoletto rosso stretto al collo. Questi con la spada sguainata inalbera uno sventolante tricolore che al tempo stesso avvolge la moglie. La donna si lancia verso il petto dell'uomo con l'intento di fermarlo. Sulla destra aggrappa-

120 Cfr. BANTI 2011, pp. 190 e sgg.

121 L'opera è conservata in collezione privata e misura 115x87 cm. Sull'opera si veda la scheda curata da Silvia Regonelli e redatta in occasione della suddetta mostra, cfr. REGONELLI 2010, pp. 106-107.

122 Cfr. *1861. I pittori del Risorgimento* 2010.

118 Sul periodico si veda almeno MAJOLO MOLINARI 1963, pp. 34-35.

119 Cfr. s.a. 1865, vol. XII, s.n.p.

to alla gonna della madre compare infine un bambino che spaventato piange strofinandosi gli occhi¹²³.

Un altro esempio assai significativo che costituisce una soluzione iconografica alternativa rispetto alle rappresentazioni dei nuclei familiari risorgimentali rappresentati mediante il genere nel periodo cronologico di riferimento per questa indagine è la *Sepoltura garibaldina* o *Un episodio del bombardamento di Palermo 1860* [tav. 65] eseguito da Filippo Liardo (Leonforte, Enna, 1834-Asnieres, 1917)¹²⁴, tra il 1862 e il 1864. Un olio su tela di grande formato (284x171 cm) oggi conservato a Palermo presso la Galleria d'Arte moderna Empedocle Restivo¹²⁵. Più specificatamente si tratta di un saggio di pensionato che il siciliano svolge presso Stefano Ussi e Saverio Altamura. L'eccezionalità dell'iconografia proposta in questo caso da Liardo consiste nella raffigurazione di un interno di una povera casa semi-distrutta in cui sono inserite due giovani donne sofferenti che sia apprestano a pregare davanti a una modesta cassa di legno connotata da una croce e un berretto rosso di un garibaldino. Le due figure mantengono tra le mani rispettivamente una corona di fiori e delle candele. La scena rappresenta l'ultimo e semplice omaggio di chi è rimasto a casa ad attendere il rientro di un proprio caro sacrificatosi per l'indipendenza nazionale. Nonostante il drammatico ri-

123 Si tratta di un olio su tela di 115x87 cm attualmente conservato in collezione privata. Sull'opera si rimanda alla scheda curata sempre nel 2010 da REGONELLI 2010, pp. 106-107.

124 Sull'artista siciliano si vedano: VIVEROS 1994, pp. 89-109; ID. 2009, pp. 286-290; PALADINO 2015, pp. 38-51.

125 Sul dipinto si veda INBELLONE 2007, pp. 124-125; REGONELLI 2007, p. 190; ID. 2010, pp. 136-137.

sultato la fede verso la futura nazione è ribadita dalla scritta «Patria» che campeggia su una parete dell'ambiente domestico ricostruito pittoricamente. Il dipinto, come ha già rilevato Silvia Regonelli, rappresenta l'opera più ambiziosa del siciliano, considerati il ricorso alle grandi dimensioni e il tono aulico, sebbene stilisticamente risulti evidente l'assimilazione della lezione pittorica fiorentina¹²⁶.

Mosé Bianchi invece nella tela *I fratelli sono al campo* o *Ricordo di Venezia* [tav. 66] che risale all'anno 1869 mette in scena l'ennesimo momento di speranza e di attesa tratto dalla realtà quotidiana femminile. Nella composizione difatti tre donne pregano davanti a uno stesso altare nonostante le storie e l'estrazione sociale evidentemente differenti. Come ha già chiarito Anna Villari è l'angoscia ad accumunare le tre figure. Il richiamo alla terza guerra di indipendenza è evidente nel tricolore che le vesti delle stesse compongono e finanche nel titolo che costituisce un esplicito richiamo alla battaglia avviata tre anni prima rispetto all'esecuzione del dipinto per liberare la Laguna dagli austriaci¹²⁷.

I tristi effetti della guerra è un olio su tela di grande formato di Domenico Romano (attivo dal 1864 al 1877), realizzato

126 Un'opera che conferma la famiglia di pittore garibaldino o di Induno siciliano di cui Liardo verrà a lungo tributato dai posteri, anche se è maggiormente accostabile agli esiti della coeva pittura fiorentina per stile e composizione, in cui il pittore riesce perfettamente a inserirsi. Dal 1865 Liardo si trasferisce a Parigi con ambizione poi delusa poiché morirà di stenti nella città francese, cfr. VILLARI 2010, p. 158.

127 L'opera è uno dei capolavori della sezione ottocentesca della Pinacoteca di Brera a Milano. Si tratta di un dipinto di grande formato che misura 149x104 cm. Si vedano almeno: DALL'ONGARO 1873, pp. 125-126; BARBIERA 1905, p. 104; COPPA 1993, pp. 99-101; *Mosé Bianchi* 1996, p. 140; REGONELLI 2007, pp. 189-190; VILLARI 2010, pp. 158-159.

tra il 1860 e il 1875 circa, oggi di proprietà della Provincia di Napoli. Il dipinto, oltre a costituire un esempio pittorico di un artista il cui catalogo è conosciuto soltanto attraverso la sua partecipazione alle mostre napoletane, documenta un intimo momento familiare ricostruito mediante un attento disegno e con minuzia descrittiva. Nella tela partenopea in esame una donna vestita a lutto dopo aver aperto la valigia del marito morto in guerra stringe tra le braccia la giacca della sua uniforme e viene travolta dalla commozione. La stanza borghese è composta da pochi elementi di arredo: un divano, un tavolino, una poltrona. La luce si sofferma a illuminare il volto mesto della donna e le medaglie appuntate sull'abito militare. Il pittore si sofferma a restituire finanche il dettaglio dell'etichetta di destinazione su cui si legge «Napoli».

Nel decennio che va dalla morte di Giuseppe Mazzini (1872) a quella di Vittorio Emanuele II (1878) e infine di Giuseppe Garibaldi (1882), mentre nell'Italia unita cresce quell'insoddisfazione dei democratici e dei repubblicani d'un tempo che nel 1876 porta alla caduta della destra in Parlamento, si va costruendo un vero e proprio mito del Risorgimento italiano che ha il suo apice nell'esposizione di Torino (1884), città che resta inevitabilmente legata alle vicende unitarie. Nel momento in cui l'unificazione è compiuta si devono fornire esempi forti e sembra necessario riproporre ancora una volta la famiglia come luogo imprescindibile di etica e di educazione.

Un dipinto di genere di vocazione familiare e di adesione al movimento risorgimentale di più complessa interpretazione è quello che Giuseppe Sciuti realizza nel 1870. *La pace*

domestica [tav. 67], oggi in collezione privata¹²⁸, riprende un raffinato interno borghese particolarmente sfarzoso se si considerano i mobili e l'arredo rocaille con prevalenza d'oro zecchino oltre alla tappezzeria di seta che alterna i toni dell'azzurro e al fondo dorato. La scena è ambientata in una camera da letto in cui la giovane madre interrompe la lettura di un libro per osservare gestualità e movimenti dei piccoli figlioletti. Il taglio compositivo non permette di cogliere i particolari fisionomici dei volti ma l'attenzione del pittore è resa sulla qualità e il pregio dei tessuti dei loro abiti. Mazzocca intravede nell'intermezzo centrale della scena tre lacerti colorati, utilizzati anche in questo caso come simbolo della bandiera italiana, che costituiscono una precisa allusione alla ritrovata pace domestica. Dunque l'opera potrebbe costituire il risultato delle riflessioni fatte dall'artista e dall'acquirente del quadro sugli effetti che l'unità d'Italia ha avuto anche sulla nuova classe media in ascesa.

Ne *La veglia o Il bollettino dal 9 gennaio 1878* [tav. 68], oggi a Palazzo Pitti a Firenze, Odoardo Borrani sigla il suo personale omaggio a Vittorio Emanuele spentosi a Roma, com'è noto, il 9 gennaio del 1878¹²⁹. Un evento che viene accolto con grande dolore da parte di moltissimi italiani¹³⁰. Nella composizione datata 1880 l'artista riunisce intorno

128 Sull'opera del pittore siciliano si vedano almeno: *La pittura napoletana dell'Ottocento* 1993, pp. 89, 160, *Garibaldi. Il mito* 2007, p. 188.

129 Il dipinto misura 110x138 cm. Sull'opera si vedano almeno: DE GUBERNATIS 1889, p. 68; DINI 1987, p. 291; BIETOLETTI 2001, p. 83, LOMBARDI 2005, p. 276; VILLARI 2010, pp. 166-167.

130 L'opera è infatti realizzata nello stesso anno in cui è bandito il concorso che condurrà soltanto trent'anni dopo alla costruzione del Vittoriano a Roma.

a un tavolo tre donne che apprendono il fatto drammatico dalla bocca della più giovane intenta alla lettura della triste notizia. La figura femminile più anziana illuminata dalla lampada a petrolio interrompe prontamente la lettura cui era intenta posando gli occhiali sul tavolo. La donna che veste panni scuri, severi ed eleganti invece abbandona il ricamo. Borrani, dunque, a fronte di un evento dalla portata così significativa per le sorti dell'Italia privilegia un punto di vista intimo e privato di una famiglia comune e non la fastosità delle celebrazioni ufficiali. Il dipinto restituisce una minuziosa ricostruzione di alcuni particolari dell'interno domestico costruito mediante la contrapposizione di effetti luministici cari alla pittura olandese del Seicento.

Uno dei casi pittorici che testimonia ancora alla fine del secolo la fortuna critica registrata dal tema iconografico fin qui indagato è costituito dalla tela di grande formato intitolata *Camicie Rosse* del 1898 [tav. 69], che Umberto Coromaldi (Roma, 1879-1948)¹³¹ presenta come saggio finale del pensionato compiuto presso l'Accademia di belle arti capitolina. Solo più tardi il pittore romano si specializzerà in vedute campestri e marine¹³². La scena è ambientata a Roma e si svolge durante una giornata assolata. L'artista

131 Sulla vicenda artistica del pittore romano cfr.: DE BENEDETTI 1901, pp. 181-185; RUSCONI 1907, pp. 405-420; PICA 1908, pp. 405-426; VAGNETTI 1918, pp. 171-182; *Umberto Coromaldi* 1929; AIUTI 1985, p. 31; BONASEGALE 2005.

132 Il dipinto è di proprietà del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e misura 185x160 cm. Sull'opera in esame si vedano almeno: PALADINO 1982, pp. 206-207; *L'artista studente* 2002, pp. 39-40; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 233; REGONELLI 2007, p. 232; ID. 2010, pp. 144-145.

mette in scena l'incontro fortuito avvenuto lungo la strada che porta al Gianicolo nonché verso il *Monumento a Garibaldi* di Emilio Gallori (opera che è stata terminata entro il 1895) tra una famiglia costituita da una madre e due bambini e un gruppo di anziani veterani dalle lunghe barbe bianche che indossano fieramente le vecchie camicie rosse e trasportano un grande tricolore. Il loro atteggiamento e le loro pose riflettono finanche a questa data i tratti tipici dei garibaldini descritti nelle memorie e nelle testimonianze che risalgono al periodo insurrezionalista della metà del secolo. I loro volti, benché traditi dal passare del tempo, rievocano le descrizioni del mitico gruppo di volontari di Giuseppe Cesare Abba (1838-1910): «fogge di vestire [...] geniali, strane, facce baldanzose; persone nate per faticare in guerra»¹³³. Tuttavia il dipinto, oltre a insistere sulla rilevanza che la «Garibaldité» – riprendendo una delle citazioni più celebri coniate da Maxime du Camp (1822-1894) durante l'epopea risorgimentale¹³⁴ – detiene fino ad allora, mette in scena l'ideale passaggio di consegne tra le vecchie e le nuove generazioni. Il giovane fanciullo nella scena appare evidentemente incuriosito e Coromaldi dipinge uno dei veterani mentre poggia la propria mano sulla spalla del ragazzino mentre questi si avvicina verso gli uomini. La sorella più piccola appare invece visibilmente più preoccupata dal

133 Cfr. ABBA [1891] già pubblicato in *Memorialisti dell'Ottocento* 1953, pp. 763, 836. La citazione è ripresa anche da VILLARI 2010, pp. 116-117.

134 Lo scrittore e fotografo francese è volontario al seguito della spedizione dei Mille utilizza questo lemma per rifarsi a un'espressione allora conosciuta con disprezzo nei riguardi dei volontari fedeli di Giuseppe Garibaldi in DU CAMP 1976, p. 164.

gruppo di garibaldini preferendo rimanere in braccio alla madre¹³⁵.

In gran parte degli esempi fin qui considerati il legame parentale viene dunque presentato come un nesso plurimo tra generazioni diverse. Si tratta di una connessione strettissima che si muove tra gli avi e i posterì (in senso longitudinale) ma anche tra coetanei, collaterali e affini (in direzione orizzontale).

L'epopea risorgimentale non si limita ad accompagnare lo svolgersi dell'esistenza di gruppi familiari differenti ma coinvolge dall'interno e più direttamente questa preziosa istituzione sociale, la cui evoluzione e crescita culturale si intreccia indissolubilmente con la storia politica dell'Italia ottocentesca.

Dallo spoglio della tipologia iconografia fin qui indagata risulta evidente come all'interno del nucleo familiare siano trasmessi insegnamenti etici, politici e culturali che costituiscono la nuova identità nazionale. Il successo riscontrato anche in termini 'commerciali' da questi dipinti tradisce quel particolare bisogno di riflettere sull'esempio dei padri e dagli stessi trarre gli insegnamenti e gli auspici per riconquistare la propria emancipazione. Dall'approfondimento di queste opere emergono, anche se parzialmente, la

consapevolezza dell'impatto dell'idea di nazione sulla vita collettiva, arrischiata e drammatica, delle famiglie dell'Italia unita. Un contesto storico e culturale profondamente mutato che necessita adesso di essere ricostruito e studiato con altre tipologie di fonti iconografiche cui si darà ampia attenzione nelle sezioni successive di questo lavoro.

135 Silvia Regonelli ha già avvertito che l'immagine nostalgica e affettuosa ricostruita in questo caso dal pittore romano non corrisponde pienamente alla realtà. A questa altezza cronologica infatti le associazioni garibaldine, organizzate dal figlio del generale, Garibaldi Ricciotti (1847-1924), continuano a operare in nome della libertà dei popoli. Dal 1897, più esattamente, molti di questi uomini sono impegnati nella lotta di liberazione di Creta dal dominio turco, sull'argomento cfr. almeno REGONELLI 2010, p. 144.

2.4. L'educazione e la lettura domestica

Nella pagina del diario dello scolaro più celebre dell'Italia unita, Enrico Bottini, datata 18 ottobre 1871, Edmondo De Amicis (1846-1908) presenta sin dalle prime battute del suo romanzo *Cuore* il personaggio del maestro di scuola come un uomo solitario. Più precisamente, l'autore affida a questa figura una dichiarazione rivolta ai suoi studenti molto significativa per le prospettive di questa ricerca:

«Io non ho famiglia. La mia famiglia siete voi. [...] Non ho più che voi al mondo, non ho più altro affetto, altro pensiero che voi. Voi potete essere i miei figlioli. Io vi voglio bene, bisogna che voi vogliate bene a me»¹³⁶.

Da questa affermazione emerge una particolare visione della società considerata come un'unica famiglia in cui anche l'istituzione scolastica è inserita al suo interno. Non vi è dubbio che la scuola rappresenti per De Amicis lo spazio ideale e imprescindibile in cui vengono forgiati i caratteri e le personalità dei giovani studenti preparandoli a diventare futuri cittadini e 'patrioti' e insegnando loro a crescere democraticamente, culturalmente e civilmente. Tuttavia all'auctoritas istituzionale scolastica lo scrittore aggiunge le voci della famiglia del protagonista (quelle del padre, della madre e della sorella) pronte a rivelare i loro sentimenti verso il ragazzino e, non di rado, a rimproverarlo o impartirgli insegnamenti morali. Ciò mette in evidenza i tratti peculiari di un sistema pedagogico, quello italiano, che ancora a quella data – il testo è edito da Treves nel 1886 – è sostan-

zialmente paternalistico. Questa ricostruzione necessariamente sintetica, lungi dal rendere ragione della complessità dell'ordito testuale di questo romanzo, tuttavia permette di muovere alcune riflessioni preliminari sul dualismo famiglia-istruzione nell'Italia dell'Ottocento che trova puntuale riflesso anche nella coeva produzione pittorica di genere¹³⁷. Procedendo ordinatamente, il Risorgimento e la successiva unificazione rappresentano per l'Italia un momento storico in cui è prioritaria l'esigenza di creare una coscienza e un'identità nazionali. Come è emerso nel segmento precedente di approfondimento di questo lavoro è anche attraverso «la famiglia che passa la nazionalità». Le opere d'arte sino ad adesso prese in considerazione testimoniano come la formazione delle famiglie italiane avvenga di pari passo alla costituzione non solo politica ma soprattutto culturale del Paese. Si tratta pertanto di testimonianze artistiche che esplicitano il topos del «fare gli italiani» che a partire dagli anni Sessanta del secolo coinvolge direttamente, com'è noto, non solo gli intellettuali e gli uomini politici che erano stati protagonisti della battaglia indipendentista, ma anche porzioni sempre più ampie della società intera. Fin qui non si è avuto modo di segnalare con l'enfasi che l'argomento merita come l'arte possa fungere da veicolo privilegiato nel sollecitare tali ideali.

La raffigurazione di scene di vita privata comprende anche

¹³⁷ L'argomento ha una bibliografia molto ampia, si segnalano di seguito gli studi che hanno insistito sul dualismo famiglia-istruzione nel testo letterario qui preso in esame: BERTOLINI 1908, s.n.p.; FERRETTI 1946; PILLITTERI 1989; BRAMBILLA 1994; *De Amicis. Opere scelte* 2006; UBBIDIENTE 2010. Sul medesimo argomento si segnala anche il contributo di CAPORELLA 2006.

tutte quelle attività familiari che prevedono interazione tra parenti, ovvero tutto ciò che rientra nell'universo della *vie interieure*, come ad esempio, la preghiera, il cucito o il canto. Il vaglio della produzione di genere testimonia di fatto l'abitudine secolare degli italiani alla collettività della vita domestica. Anche la lettura fa parte dell'operosità quotidianità delle famiglie e risponde ai doveri imposti dalla tradizionale educazione dell'epoca. Sono queste immagini particolarmente suggestive che aprono ulteriormente la strada alla ricerca di una diversa interpretazione dell'immaginario visivo e culturale familiare.

L'approfondimento di questa tipologia di opere permette altresì di ricostruire il passaggio storico, che si verifica proprio alla metà dell'Ottocento, della rappresentazione della lettura come conquista di un nuovo modo di essere e di proporsi agli occhi altrui e, nello stesso tempo, come soggetto iconografico interpretato in modo altrettanto nuovo degli artisti, al di là dei topoi del ritratto.

La pittura di genere anche in questo caso costituisce uno strumento davvero incisivo attraverso il quale è possibile sincerarsi delle innovazioni iconografiche legate al tema, che consistono da un lato nella rappresentazione dello scambio, della comunicazione che la lettura stabilisce tra i componenti di uno stesso nucleo familiare, confidentemente chini insieme sullo stesso libro oppure raccolti in ascolto di chi legge ad alta voce, dall'altro nella consapevolezza del valore dell'attività svolta, come riflesso e coscienza di ciò che avviene nel mondo esterno.

Dal gruppo di dipinti selezionati, come si vedrà nelle pagine che seguono, emerge tuttavia che non vi è soltanto compia-

ciata ostentazione di patriottismo o di buoni sentimenti, ma al contrario in queste stesse composizioni pittoriche circola anche un'«aria quieta e responsabile». Si tratta in genere di famiglie e di gruppi di parenti rappresentati nello spazio domestico, in quel mondo interno, appartato e immune dagli avvenimenti e dai problemi della loro società. Dai sondaggi svolti su questa specifica variante iconografica risulta che la produzione di tali opere d'arte si intensifica proprio a partire dalla seconda metà del secolo.

Considerato il panorama piuttosto ampio di nodi critici scaturiti dall'analisi di queste opere si è scelto di prendere a campione un gruppo di dipinti in cui la lettura in famiglia viene declinata nelle sue varie forme (la lettera d'amore, il biglietto romantico, la tragica notizia, il giornale, i best seller dell'epoca).

È datata 1874 l'opera *La lettura in famiglia di un punto commovente dei Promessi Sposi* [tav. 70], oggi a Pavia, realizzata da Emilio De Amenti (Pavia, 1845-1885)¹³⁸. La scelta del soggetto nello specifico è il risultato dell'interpretazione che il pittore lombardo fa del tema stabilito dalla commissione della Civica Scuola della pittura di Pavia per una delle prove per il concorso di ammissione di quell'anno. Più esattamente l'esame richiedeva la rappresentazione dell'effetto psicologico che la lettura di un brano di forte impatto emotivo riesce a far scaturire nel lettore. De Amenti,

138 Il dipinto di De Amenti è un olio su tela che misura 127,5x160 cm, attualmente conservato presso i Civici Musei di Pavia. Sull'opera si vedano: FERRARI 1941, p. 182; COMANDUCCI 1962, p. 553; MAZZOCCA 1983, p. 9; ID. 1989, p. 49; SCAGLIONE 2008, p. 346; BERGONZI 2011, p. 195, CHIODINI 2015, pp. 108-109.

formatosi presso la scuola di Giacomo Treccort (Bergamo, 1812-Pavia, 1882), ambienta la scena nel salotto borghese di una famiglia che rispetto al consueto e sobrio arredo, mostra una particolare predilezione nell'esposizione di oggetti di arte contemporanea. Il pittore offre invero uno spaccato del mondo borghese molto dettagliato. L'anziano padre in giacca da camera vigila sul gruppo delle tre figlie impegnate nella lettura del passo del ventesimo capitolo dell'opera manzoniana in cui Lucia viene rapita¹³⁹. Un racconto che non solo commuove le tre lettrici, ma le appassiona a punto tale che una delle giovani donne distoglie l'attenzione dal lavoro all'uncinetto restando a bocca aperta. L'omaggio all'illustre scrittore lombardo è offerto anche attraverso la statua-ritratto che riproduce la sua effigie identificabile con l'opera presentata a Brera da Filippo Biganzoli (Milano, 1823-1894) e conservata anch'essa a Pavia. Sulla parete di fondo trovano posto inoltre due stampe ispirate anch'esse al romanzo manzoniano. Più esattamente si riconosce un'incisione di traduzione della tela di Giuseppe Bertini (Milano, 1825-1898), *Il ritorno di Renzo*, presentato a Brera nel 1857. L'altra riproduzione dovrebbe rappresentare l'episodio *Lucia dopo gli sponsali*, ma il riconoscimento allo stato attuale della ricerca resta incerto. Il pittore dunque restituisce l'intimità di un ambiente raccolto nel quale si compie la celebrazione del rito quotidiano della lettura collettiva e patriottica al punto tale che la più piccola delle sorelle, visibilmente annoiata da ciò che le accade intorno a causa della tenera età, viene prontamente richiamata al silenzio

per aver provato a catturare su di sé l'attenzione materna¹⁴⁰. Rispetto al dipinto di De Amenti offre un punto di vista completamente differente sulla lettura domestica un'opera realizzata nello stesso anno da Giacomo Favretto. *Un articolo interessante* [tav. 71] restituisce infatti con lucidità un momento di vita quotidiana, che si svolge tra l'altro entro le mura della casa dell'artista¹⁴¹. Il pittore realizza l'opera, nota fino alla metà del Novecento con il titolo *Ritratto del padre e della sorella*, negli anni in cui Favretto subisce la lezione e il fascino dell'opera di Michele Cammarano. La scena è ambientata in uno spazio raccolto e modestamente arredato in cui il padre e la sorella dell'artista sono i protagonisti. L'anziano genitore è talmente impegnato nella lettura di uno degli articoli de «Il Rinascimento» da non aver fatto in tempo a sistemare ordinatamente l'ombrello e il copricapo una volta rientrato a casa dopo l'uscita. Ma ciò che più sorprende è soprattutto la resa dell'atteggiamento della giovane figlia che siede accanto al genitore e appare visibilmente annoiata dal comportamento paterno e, molto probabilmente, anche da tutto quello che la circonda. Straordinario in tal senso è il brano pittorico in cui la donna mescola lentamente il caffè senza apparentemente desiderare di bere.

140 Sull'opera si vedano: FERRARI 1941, p. 182; MORANI 1948, p. 52; COMANDUCCI 1962, p. 553; GIORDANO 1976, p. 170; ZAFFINIANI 1983, p. 347; MAZZOCCA 1985, p. 9; ID. 1985, p. 49; SCAGLIONE 2008, p. 346; BERGONZI 2011, p. 87.

141 L'opera presa adesso in esame è un olio su tela di piccolo formato (misura 25x28 cm). Si vedano: CALZINI 1928, p. 40; OJETTI, BEZZOLA 1934, tav. 8; PEROCCO, TREVISAN 1986, n. 20; PAVANELLO 2002, pp. 71-72; ID. 2004, p. 34; FUGAZZA 2007, pp. 46-47; CHIODINI 2015, pp. 104-105.

A questa altezza cronologica dunque atteggiamenti e pratiche familiari collettive come quelle della lettura diventano sempre più abituali e trovano modo e spazio di raffigurazione non soltanto nei giardini e nelle terrazze delle classi borghesi ma anche nelle abitazioni più spartane delle classi meno facoltose.

La produzione pittorica degli artisti toscani della macchia – ma anche dei veneti Vincenzo Cabianca e Federico Zandomenighi o ancora del lucano Michele Tedesco, che giunti a Firenze ne condividono la ricerca – sembra riuscire a cogliere con spiccata sensibilità le peculiarità di una intera società restituita attraverso immagini di gruppi femminili descritti nei risvolti lieti e malinconici dell'esistenza. Esempari sono le opere di Silvestro Lega, ad esempio, nelle quali Virginia Batelli e le sue sorelle, le amiche Cecchini, appaiono di volta in volta impegnate a conversare fra loro, a cantare uno stornello, a dipanare una matassa e a dedicarsi alla lettura.

Scorrendo il catalogo del pittore risulta evidente come leggere, in particolare, sia una delle attività predilette dagli abitanti di Poggio Piano al Gabbro e più in particolare di casa Bandini, diventata – com'è noto – una delle residenze predilette di Lega. Clementina Bandini e le sue fanciulle, in gran parte dei quadri in cui compaiono, sono raffigurate con un libro tra le mani o un giornale specie nelle ore dedicate al riposo trascorse a casa o all'ombra di un albero del loro giardino come dimostrano i notissimi *La signora Bandini e le figlie a Poggio Piano* del 1887, *Colazione privata* 1888, *Alla villa di Poggio Piano* realizzata nel 1888 e l'olio su tavola *La lettura* [tav. 72] realizzato sempre nello stesso

anno¹⁴². Questi dipinti tutti di piccolo formato testimoniano il fascino che tale microcosmo familiare esercita sul pittore. In special modo Lega è attratto dal ruolo della donna a capo della famiglia, capace di gestire le sue terre ma anche di godere dei piaceri della vita come la lettura e l'arte. Il tema è ancora utilizzato da Lega nel 1881 quando esegue ed espone alla Promotrice di Genova di quell'anno il noto dipinto *La Lezione*, oggi conservato a Peschiera del Garda. Il ricorso frequente al medesimo tema ben presto diviene oggetto di critiche come quelle mosse proprio in questa occasione espositiva da un articolista del «Corriere mercantile», che attacca l'opera per il «soggetto troppo vecchio e usato»¹⁴³. Di tutt'altra ambientazione è invece la tela *Un consiglio del nonno* o *Parlatoio del luogo Pio Trivulzio* che Angelo Morbelli (Alessandria, 1854-Milano, 1919) firma nel 1891. Come si evince dal titolo del dipinto, il luogo in cui si svolge l'incontro tra i due parenti è il ricovero per anziani di via della Signora a Milano, ovvero una tra le maggiori istituzioni filantropiche meneghine. Nonostante il dipinto metta in scena uno dei momenti più attesi per gli anziani ricoverati, quello delle visite familiari, ciò che più colpisce ai fini di questa indagine è la scelta del pittore di mettere in rilievo attraverso un sofisticato sistema luministico e cro-

142 Il dipinto è oggi conservato a Verona presso la Galleria d'arte Moderna. Si tratta di una tela di grande formato (116x90 cm). Sull'opera si vedano: MATTEUCCI 1987, pp. 253-254, 268, 292; MONTI 1988, pp. 58-60; SPALLETTI 1990, p. 321; BOIME 1993, p. 288; BIETOLETTI 2001, p. 179; DINI 2003, p. 27; SISI 2003, p. 40; PALMINTERI MATTEUCCI 2003, p. 304; LOMBARDI 2003, pp. 282-283; ID. 2007, p. 230; ID. 2008, pp. 276-277.

143 *Ibidem*.

matico il foglio tenuto tra le mani dall'uomo anziano – molto probabilmente una lettera – al quale entrambe le figure rivolgono lo sguardo¹⁴⁴. Tale elemento costituisce di fatto il perno dell'intera composizione. Sebbene il contenuto del documento non sia noto, appare importante rilevare attraverso questo campione l'importanza che la lettura assume in tutti quei rituali di unione, di condivisione e di incontro tra parenti.

La lettura di gruppo dunque si declina in un'ampia gamma di varianti iconografiche che illustrano sentimenti di consapevolezza, di partecipazione e anche di abbandono. Lo studio di questo tema attraverso le scene di vita quotidiana sollecita nuove piste d'indagine e ulteriori argomenti di riflessione. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento le 'moderne' forme di benessere e di organizzazione della vita borghese conferiscono un ruolo del tutto diverso alle famiglie nel loro rapporto con le forme d'intrattenimento sociale, con la cultura e con l'educazione. Un problema non poco marginale è adesso l'alfabetizzazione degli italiani.

Invero, bisogna considerare evidentemente che a questa altezza cronologica funzionano sistemi diversificati di educazione e di socializzazione dei fanciulli e delle fanciulle che sono stati pensati specificatamente affinché la separazione dei generi sia assimilata sin dai primi anni di età e l'istruzione delle nuove generazioni continui a essere svolta in casa.

144 L'olio su tela misura 60x45 cm ed è attualmente conservato ad Alessandria presso la Fondazione Cassa di Risparmio. Cfr. almeno: ANZANI 2000, p. 16; VINARDI 2005, p. 140; SCOTTI 2007, p. 21; ANZANI 2008, pp. 138-139; CHIODINI 2013, p. 160; ID. 2015, pp. 126-127.

La diffusione di tale soggetto iconografico si svolge mentre gli italiani discutono attraverso la carta stampata e devono fare i conti con l'introduzione dell'obbligatorietà e della gratuità dell'istruzione primaria pubblica introdotte dalla legge Casati prima e dalla legge Coppino poi¹⁴⁵. A proposito del dualismo famiglia-scuola si è già detto a proposito del romanzo di De Amicis. Non di meno questo argomento si fa più esplicito nel *Giannetto* in cui Luigi Parravicini descrive la vita familiare come:

«molle ed effeminata, i discorsi libertini delle famiglie, gli scandali e le seduzioni dei servi [...] iniziano i fanciulli prima che frequentano le scuole»¹⁴⁶.

L'istruzione è uno dei temi più controversi e dibattuti non soltanto attraverso la produzione letteraria (romanzo di formazione, romanzo di appendice) del tempo, ma anche tramite la stampa erudita e i periodici specializzati di pedagogia ancora nei primi decenni del Novecento. La lettura è anche uno dei temi ricorrenti dell'editoria illustrata per l'infanzia. In Italia tra il 1881 e il 1900 vengono alla luce quarantatré nuove testate, nelle quali solitamente il bambino che legge è rappresentato in compagnia della sorella più grande, accanto alla madre o sulle ginocchia del nonno¹⁴⁷.

145 Cfr. UBBIDIENTE 2010, pp. 86 e sgg.

146 La citazione è tratta dal più importante libro italiano sull'infanzia prima di Pinocchio di Collodi. L'opera di Parravicini è pubblicata a Milano nel 1834. Anche Camillo Benso, conte di Cavour insiste sull'importanza e l'urgenza dell'istruzione, nota è la sua dichiarazione: «Educate l'infanzia [...] educate l'infanzia e la gioventù [...] governate con libertà», già pubblicato in UBBIDIENTE 2010, p. 87.

147 Si vedano a tal proposito gli studi d'insieme condotti da Federico

Soltanto nel 1895 nel *Digesto italiano* si tenta di chiarire i dubbi a proposito della distinzione delle competenze che spettano alla famiglia e alla scuola. Alla voce 'famiglia' si legge quanto segue: «La famiglia deve essere preparazione alla scuola; questa è una preparazione alla vita sociale»¹⁴⁸, mentre la scuola è esplicitamente definita come «diretta promanazione della società»¹⁴⁹.

La ripresa di tali temi da parte degli artisti riscuote grande successo nel mercato d'arte del tempo. Una parte di questi dipinti costituisce tuttavia uno strumento di denuncia da parte dei pittori nei confronti di una condizione sociale non certo privilegiata per tutti i ceti sociali, attribuendo all'apprendimento un valore di vera e propria conquista.

Ancora una volta è nel repertorio 'inesauribile' di temi del genere messo a punto dai fratelli Induno che si rintracciano le testimonianze archetipe nella raffigurazione pittorica dell'educazione familiare degli infanti. Questa tipologia di soggetto ricopre, senza dubbio, un ruolo decisivo. Dopo il 1860 in questi dipinti, ad esempio, trova spazio una più spiccata sobrietà sentimentale. Le esigenze pedagogiche d'impronta positivista, di cui l'etica del nuovo *establishment* politico ed economico si è fatta portavoce, spingono anche i due artisti a orientarsi verso immagini idonee a proporre altrettanti modelli educativi che spesso esibiscono con un esplicito intento didascalico.

Nel cospicuo gruppo di dipinti aderenti a questo filone iconografico *Il maestro di scuola* portato a termine da Ge-

rolamo Induno nel 1855 anticipa di fatto il successo e la fortuna di tale tematica. Si tratta di un dipinto di piccolo formato di cui si conoscono oggi due versioni. La prima a essere stata eseguita è quella attualmente conservata presso il museo Nacional de San Carlos a Città del Messico, nota anche attraverso l'incisione firmata da Domenico Gandini (1808-1863) nel 1856 sul foglio «Gemme d'arti italiane»¹⁵⁰. La seconda replica del dipinto invece è conservata in una collezione privata. Entrambe le opere mettono in risalto le qualità narrative del più giovane dei fratelli. Ancora una volta risulta evidente la sua predilezione per un linguaggio accurato e incline alla definizione di tutti i dettagli compositivi presenti sulla scena, che palesano un'approfondita conoscenza della cultura artistica delle Fiandre del XVII secolo. Tale affinità con gli esiti del genere fiammingo-olandese è soprattutto manifestata dalla scelta di introdurre alcuni particolari iconografici. Ci si riferisce, ad esempio, ai fogli inseriti dal pittore sulla parete di fondo della stanza in cui si svolge la scena. Con ogni probabilità servono al personaggio rappresentato dietro il tavolo, il maestro per l'appunto, a esibire la patente di buon insegnante, qualità professionale che potrebbe essere messa in discussione considerando che egli ha appena dato uno scappellotto sul collo a un alunno che comunque sembra non tradire alcuna espressione di meraviglia per la punizione ricevuta. Gli Induno non sono naturalmente interpreti isolati della temperie sinora rievocata. Al contrario, essa trova rappre-

Faloppa e Pompeo Vagliani, cfr. FALOPPA 2004.

148 MANFREDINI 1895, p. 440.

149 s.a. 1895, pp. 1-2.

150 La tela in questione misura 74x59 cm. L'opera oggi è conservata in collezione privata si vedano le seguenti voci essenziali: BOSI 2012; MARINI 2012; CHIODINI 2015, pp. 70-71.

sentazione nelle opere dei loro compagni, seguaci e amici con i quali i fratelli Induno hanno intrattenuto rapporti personali e professionali, come Angelo Trezzini, Bernardino Pasta o ancora Giuseppe Reina. Attraverso il vaglio critico di questi dipinti raffiguranti i soggetti della lettura di gruppo e dell'educazione familiare meglio si apprezza questo profondo comune sentire. I soggetti descritti sono connotati da un tale successo di mercato da essere riproposti in numerose repliche e varianti a distanza di tempo.

Angelo Trezzini dà vita a un articolato repertorio di opere in cui bambini sono sottoposti al controllo di madri educatrici oppure colti all'uscita dalla scuola o sorpresi in procinto di marinarla. Un esempio significativo è costituito da *La madre educatrice* o *La buona madre*, l'unica opera con cui il pittore si presenta all'esposizione torinese del 1863¹⁵¹. Anche in questo caso specifico, gli elementi iconografici sono codificati dal catalogo di entrambi gli Induno. La scena si svolge in un umile e disadorno tinello dalla cui finestra si riconoscono le guglie del duomo milanese e da cui filtra la luce che armonizza i toni cromatici della composizione. Nel dipinto una giovane madre assolve con serenità e calma al ruolo di insegnante domestica dei propri figli. Sulla parete di fondo un quadro raffigurante la Vergine ha preso il posto dell'effigie degli eroi della nazione (Garibaldi, Vittorio Emanuele II, Cavour) che sono stati già individuati analizzando tanto la ritrattistica di gruppo quanto le scene di genere di intonazione risorgimentale.

¹⁵¹ L'opera di Trezzini è un olio su tela di piccolo formato (54x45 cm), oggi in collezione privata. Si rimanda almeno a MIGLIAVACCA 2002, pp. 92-93.

Anche Bernardino Pasta declina il medesimo soggetto in dipinti come *La prova della lezione* e *La lezione di aritmetica* [tavv. 73-74] realizzati entrambi attorno al 1866 e presentati a Brera in questo stesso anno. Le due tele tra l'altro rappresentano gli ultimi saggi pittorici in ordine di tempo che Pasta presenta all'esposizione milanese prima di ritirarsi definitivamente a Mendrisio. In ambedue le composizioni il pittore propone un'interpretazione essenziale della vita familiare. In *La prova della lezione* la rappresentazione della fanciulla impegnata nella memorizzazione del testo è un brano davvero efficace, specie nella resa dello sguardo assorto e nella disinvoltura del gesto delle mani¹⁵². *La lezione di aritmetica* è ambientata invece in uno studio o, più verosimilmente, in un interno domestico preposto all'istruzione e alla lettura come attesta la presenza della lavagna necessaria a svolgere i compiti di matematica e di geometria, della piccola libreria e della carta geografica¹⁵³. La connotazione confidenziale della scena si avverte osservando lo sguardo e i gesti che le due figure femminili si scambiano nonostante la serietà richiesta dal lavoro svolto.

I dipinti rivelano uno speciale interesse delle donne per i beni di consumo che le riguardano più direttamente sia

¹⁵² Oggi conservato presso la Galleria d'arte moderna di Milano, il dipinto misura 84,5x64 cm. Sull'opera si vedano: FILIPPI 1866, p. 1; CARAMEL, PIROVANO 1975, p. 675; REBORA 2000, pp. 33-34; AGLIATI RUGGIA 2010, pp. 156-158; MIGLIAVACCA 2002, pp. 96-97.

¹⁵³ Quest'ultimo elemento tra l'altro sembra confermare la datazione attribuita dagli studiosi specialisti di Pasta al 1866 grazie al riconoscimento di un unico elemento iconografico, ossia il toponimo dell'isola di Lissa, luogo della battaglia navale tra la flotta italiana e quella austriaca, cfr. MIGLIAVACCA 2002, p. 96.

come amministratrici della casa, sia come prime consumatrici. I mariti controllano e incoraggiano queste pratiche: se nel loro abbigliamento mostrano sobrietà e rigore, nei vestiti delle mogli e delle figlie, così come nei mobili e negli equipaggiamenti delle case, possono esibire il grado di ricchezza raggiunta. Le case descritte da questi stessi pittori sono dotate di un vasto salotto, ossia una stanza separata che, ammobiliata con sedie, poltrone e divani, è riservata alla sociabilità domestica e all'incontro con gli ospiti e in cui si trascorrono anche le ore destinate alla lettura e allo studio¹⁵⁴.

A Parma Vincenzo Cabianca (Verona, 1827-Roma, 1902), che aveva partecipato come detto alle sperimentazioni macchiaiole, aveva iniziato a dipingere temi di vita contemporanea attenti a suggerire situazioni narrative coinvolgenti sul piano dell'emozione e legate alla rappresentazione dell'intimità familiare. L'artista realizza nel 1867 *La declamatrice* o *Lezione di recitazione*¹⁵⁵. La scena, costruita con grande cura e rigore, è ambientata in un sobrio interno domestico. La giovane vestita di bianco recita al centro della stanza atteggiandosi in una posa teatrale. La donna che le è seduta davanti segue con un libro il testo che la prima sta declamando. Alle sue spalle trovano posto altre tre figure femminili, due delle quali sembrano aver varcato da poco la soglia di ingresso della stanza poiché indossano entrambe il

154 Un olio di piccolo formato, oggi in collezione privata. Si vede a proposito: MIGLIAVACCA 2002, pp. 94-95.

155 Cabianca realizza un olio su tela (75x120 cm), oggi in collezione privata. Si vedano in particolare: VINARDI 2009, p. 60; PLEBANI 2015, pp. 90-91.

soprabito e hanno il capo coperto e insieme alle altre astanti osservano in silenzio lo spettacolo che si svolge davanti ai loro occhi. Oltre alla lettura di gruppo, pertanto, questa tipologia di opere attesta la diffusione di attività culturali e rituali come la recitazione, il melodramma e il teatro.

Madre che insegna a leggere a una bambina è un'opera di piccolo formato di Gioacchino Toma conservata in collezione privata¹⁵⁶. Anche questa scena è ambientata in un salotto borghese in cui l'espedito pittorico dello sfondato degli interni risente dell'influenza di Cecioni. Il dipinto testimonia ancora una volta l'asimmetria dei generi nei rapporti familiari che per le donne significa trovare una giusta collocazione in un matrimonio 'rispettabile', dedicarsi alla gestione della casa e dell'educazione dei figli, alla lettura e alle opere di beneficenza e di assistenza.

Dall'ottavo decennio del secolo in avanti si assiste alla moltiplicazione di scene di genere che, assecondando spesso le richieste del mercato artistico del tempo, raccontano con tono ora patetico ora umoristico i momenti casalinghi dedicati alla lettura e all'istruzione restituiti chiaramente mediante le differenti sensibilità dei loro autori, ognuno con i suoi tempi, i suoi ritmi, la propria maniera.

In questo spirito, secondo il quale la famiglia prima ancora della scuola e della società civile è culla di educazione, di sani principi e di impegno civico si colloca un'opera, *Le gioie della buona mamma* [tav. 75], che Giuseppe Sciuti all'apice della sua carriera realizza nel 1877. La scena si

156 Olio su tela (40x48 cm), oggi in collezione privata. Si rimanda a: MALTESE 1954; CRISPOLTI 1958, p. 62; *Gioacchino Toma* 1995, pp. 106-107.

svolge un interno sfarzoso in cui una mamma del ceto medio, che a sua volta era stato determinante nel processo di unificazione nazionale, allatta l'ultimo dei suoi figli mentre insieme a quello maggiore osserva la balia – abbigliata con i tipici costumi ciociari – intenta a indicare al terzo erede della sua padrona di casa che tiene tra le braccia la città di Roma sulla carta geografica apposta sulla parete di fondo della composizione.

Il piccolo olio su tela di Andrea Cefaly, invece, conservato al museo Marca di Catanzaro, *La scuola obbligatoria*, i cui modelli stilistici di riferimento più affini si rintracciano nei cataloghi di Lega e di Odoardo Borrani, costituisce a cominciare dal titolo un monito davvero esemplificativo di quella lenta trasformazione culturale dalla quale scaturisce il passaggio nella gestione delle pratiche dell'istruzione dal mondo privato familiare a quello pubblico scolastico. Il quadretto, come ha autorevolmente ipotizzato Maria Saveria Ruga, potrebbe costituire lo studio preparatorio di *Accanto al camino* che Cefaly espone a Napoli nel 1883. La scena si svolge presso la residenza del pittore a Portici e raffigura le sue due figlie intente a studiare in autonomia: la più piccola cerca di distrarsi dai propri compiti impartendo una lezione di lettura al gatto di casa¹⁵⁷.

Questi dipinti, dunque, rivelano come l'istruzione e la formazione culturale rientrano tra le molteplici funzioni affidate alla famiglia ma al tempo stesso costituiscano il presupposto di ogni slancio di emancipazione sociale.

¹⁵⁷ Sull'argomento si veda RUGA 2013-2014. Sempre alla studiosa si deve il volume dedicato alla vicenda artistica di Andrea Cefaly in corso di pubblicazione.

La galleria iconografica fin qui costruita funge da 'vademe-cum' per formare coscienze civili e restituisce – seppur parzialmente – immagini familiari raccontate mostrando difetti e qualità di una società chiamata a crescere ed evolversi attraverso l'interazione sociale.

Esplorare i caratteri delle attività collettive – come il pranzo, le villeggiature, suonare, cantare negli ambienti di casa o ancora dipingere – restituite dagli artisti attraverso la pittura di genere permetterà adesso di conoscere più a fondo l'immagine di sé che la società italiana di metà Ottocento stava costruendo.

2.5. Idilli familiari

La vita di famiglia, sia privata che pubblica, in Italia durante il XIX secolo è oggetto di una continua messa in scena attraverso un sistema normativo più o meno codificato che il ceto medio spinge all'estremo. I manuali di galateo e di etichetta, la letteratura e gli archivi privati familiari consentono seppur frammentariamente di comprenderne le pratiche e i peculiari rituali.

Parimenti anche la produzione di genere nella variante iconografia che inscena un ideale di vita 'luminosamente' equilibrata e 'tranquilla' rappresenta uno strumento attraverso il quale poter osservare come le famiglie si compongono, si formano e si riuniscono durante tutto il secolo. È opportuno ancora una volta evidenziare il carattere profondamente innovativo delle opere finora vagliate, in termini iconografici, figurativi, stilistici e di committenza.

Per ciò che concerne la variante iconografica ora indagata tuttavia il nesso che intercorre tra il mercato, la produzione artistica e la critica diviene sempre più stretto. Le ragioni di tale fenomeno sono molteplici. Si è già ribadito che la fortuna critica di queste scene di intonazione familiare per la loro intrinseca attenzione verso gli aspetti più minuti della vita quotidiana si avverte in Italia già all'indomani del Congresso di Vienna come del resto avviene in tutta l'Europa *biedermeir*¹⁵⁸. Dalla metà dell'Ottocento – a Unità raggiunta – la rappresentazione in pittura della famiglia viene rivestita di un nuovo significato apparentemente in contrasto

con le finalità edificanti attribuitegli dalla società restaurata e si affaccia alle esposizioni d'arte con nuove prospettive. Queste immagini diventano presto topoi dell'intimità rassicurante della casa – gineceo governato da donne-madri – espressi mediante una varietà di temi la cui diffusione, allargata dall'immagine riprodotta, assume un'impensata funzione pedagogica. Ne danno prova anche le numerose illustrazioni sul tema incise all'acquaforte da Domenico Gandini che tra il quinto e il settimo decennio del secolo accompagnano la lettura del periodico lombardo «*Le ore casalinghe*»: soggetti ricorrenti sono le belle e pallide madri di famiglia italiane dai vitini a vespa serrati da busti micidiali imposti dal costume del tempo – comunque in grado, malgrado la scomodità, di governare la casa e di vegliare sulla prole¹⁵⁹ – ed anche bambini ritratti con i parenti entro le mura domestiche, abbigliati come damerini. È evidente l'influsso su questo tipo di pubblicazioni dei modelli editoriali d'oltralpe; ulteriore esempio in questa Italia umbertina

159 Il titolo integrale della testata è il seguente: «*Le Ore Casalinghe. Giornale mensile per le signore e per le fanciulle: mode, ricami, lavori diversi, belle arti, varietà*»: edito a Milano per i tipi di Lampugnani, è un esempio del successo dei periodici dedicati a lavori domestici, buone maniere, istruzione e letture amene per un target femminile rispondendo alla attuale esigenza di diversificazione per genere del mercato editoriale; si pone sin dal primo numero l'obiettivo di produrre un foglio interamente costituito da testi italiani differenziandosi anche per il formato ridotto. Si ricordano di seguito due note tavole incise da Domenico Gandini raffiguranti le famiglie che, collettivamente, si dedicano alle loro consuete faccende quotidiane. Le incisioni, pubblicate sul numero V del maggio 1854 e sul numero I dell'anno 1876. Le stesse si conservano attualmente presso la Civica Raccolte di stampe Achille Bertarelli di Milano. Sull'argomento si vedano in particolare: *L'educazione delle donne* 1989; FRANCHINI 2002, pp. 164 e sgg.

158 Fondamentali su questo argomento sono gli studi di Silvestra Bietoletti, cfr. BIETOLETTI 2006, pp. 95 e sgg.

di fine secolo è il successo della rivista «Margherita» edita a Milano dai tipi di Treves¹⁶⁰.

Sono adesso le famiglie della borghesia italiana dell'Ottocento ad alimentare il mercato della pittura di genere richiedendo scene pittoriche che per ambientazione e costumi richi amino la loro condizione sociale¹⁶¹. Si tratta della medesima classe di committenti che ha dato vita allo stesso modo alla costruzione di quelle gallerie di ritratti di gruppo familiari tramandate di generazione in generazione e di cui si è trattato nella prima parte di questo lavoro. La famiglia rientra a pieno titolo tra quei soggetti semplici e di immediata comprensione che tramite la pittura di genere attirano l'attenzione su fatti quotidiani più accessibili rispetto alle proposte dei soggetti storici, anche se in esse permane un contenuto ben preciso. Il tema adesso indagato trova giustificazione d'essere altresì in un passo del *Frammento sulla rivoluzione nazionale* in cui l'autorevole Ippolito Nievo nel 1859 invita a cogliere l'urgenza di procedere ordinatamente al riassetto della nuova società italiana all'epoca in corso di definizione:

«Prima di istruire, prima di educare bisogna procurare quell'assetto della vita comoda, indipendente, dignitosa che rende possibili istruzione ed educazione. Mal si insegna l'abbicci ad uno che ha fame; mal si presenta l'eguaglianza dei diritti a chi subisce continuamente gli impropri di un fattore»¹⁶².

160 Si rimanda al saggio e alla bibliografia di FALOPPA 2004, pp. 63-72; VAGLIANI 2004.

161 Sulla committenza e il collezionismo privato si vedano almeno: HASKELL 1982; LAMBERTI 1982; BOIME 1990; REBORA 1992, pp. 47-74; POLSI 1993; LEVATI 1997; *Ateliers e case d'Artisti* 1998; REBORA 1999; ANZANI 2000, pp. 13, 24; MAZZOCCA 2002. REBORA 2005.

162 Questo aspetto è stato oggetto d'interesse degli studi di Paola Lu-

Nievo è inoltre uno tra i primi artefici del successo della letteratura rusticale che mira ad affrontare il problema delle condizioni di vita delle famiglie e della popolazione rurale italiana. Anche i quadri di genere di intonazione familiare, se da un lato raccontano l'innata vocazione all'autoreferenzialità del ceto medio, dall'altro non mancano di illustrare l'inesauribile catalogo di miserie del proletariato e delle classi popolari del contado.

Tali tematiche trovano ora dignità e copertura teorica da parte di numerose voci autorevoli della critica specializzata. Si è già avuto modo di analizzare le considerazioni a proposito della produzione di genere di intonazione familiare mosse da Giulio Carcano e da Giuseppe Mazzini. Si è già insistito sulle considerazioni mosse a riguardo anche da Pietro Selvatico che invita il «buon pittore per ottenere uno spaccato storico bello e morale» a osservare il popolo «che contrariamente ai grandi e potenti, non dissimula i propri sentimenti, ma li palesa»¹⁶³.

Sono non meno importanti le prescrizioni che Selvatico, otto anni più tardi, nel suo discorso accademico del 1850 intitolato *Della opportunità di trattare in pittura*, suggerisce ai giovani artisti quando invita loro a rintracciare nella famiglia il nucleo tematico e il principale motivo ispiratore dell'arte del tempo:

«[...] mi pare necessario ch'ella ora si addentri, per così dire, nella famiglia, ed evitando quanto ne oscura talvolta

ciani, si veda almeno LUCIANI 2006, pp. 285 e sgg.

163 SELVATICO 1842, s.n.p.

la dignità o ne avvelena la pace, ci ponga dinanzi quelle scene che più giovano a lumeggiare la virtù. Poi scorra le vie, e vi colga quelle azioni che manifestano spesso nel popolo il suo sentire»¹⁶⁴.

Per il successo di tale tipologia iconografica del genere restano significative le parole rilasciate da Giuseppe Mongeri in occasione della sua recensione alla mostra braidense del 1863:

«L'arte di genere è chiara, è intelligibile a tutti. Il pover popolo, e molti ricchi [...], l'intendono appieno; mentre invece i modi più alti e severi dell'arte e la stessa imitazione ideale della natura, esigono una certa cultura dello spirito e della vista. Poi alla rappresentazione dei fatti della vita privata di una picciola tela può certamente bastare; e le piccole tele son ora più adatte ai censi dei mecenati e alle anguste stanze moderne»¹⁶⁵.

La diffusione capillare e lo sviluppo anche tecnologico della stampa specializzata, delle mostre nazionali e delle Promotrici d'arte, la facilità di effettuare spostamenti e scambi, agevolano evidentemente la circolazione di opere e di artisti di estrazione culturale e geografica differente che apre l'intero sistema delle arti italiano a un diretto e più ampio confronto con l'arte internazionale. In questo frangente il tema familiare diventa anche il pretesto per sperimentare l'impiego di innovative tecniche pittoriche usate dai Macchiaioli, dai principali pittori meridionali operanti sia prima

164 SELVATICO 1859, p. 179.

165 MONGERI 1863, p. 1. Sulle dichiarazioni del recensore ha già parlato Sergio Reborà a proposito degli esiti iconografici raggiunti dal genere in REBORÀ 2002, pp. 15 e sgg.

che dopo l'Unità e ancora dagli Scapigliati. Il ricorso alle rappresentazioni degli idilli familiari interessa gli artisti attivi nelle scuole di Piagentina, di Castiglioncello, di Rivara e di Resina, nelle quali i partecipanti trovano nel tema della famiglia un ulteriore punto di confronto per le loro rispettive indagini. L'attenzione della ricerca è stata rivolta anche verso le opere che riflettono gli sforzi immaginativi e il vocabolario visivo di pittori meno esperti e conosciuti.

Tanto premesso, è opportuno ancora una volta ribadire che questa campionatura non pretende certo di essere esaustiva. Le possibilità di lettura critica di questa produzione artistica non si esauriscono con lo spoglio del repertorio iconografico fin qui messo a punto. L'indagine è sempre partita dall'osservazione diretta delle opere d'arte dalle quali è di fatto conseguita l'individuazione di veri e propri «generi nei generi»¹⁶⁶. Il fine è quello di riflettere sui loro principali tratti distintivi in rapporto con le alterità iconografiche man mano individuate.

Le opere prese adesso in esame delineano e mettono in scena i circoli di una parentela più o meno estesa secondo i tipi di famiglia, le migrazioni e gli ambienti sociali di appartenenza.

La presenza dei nonni in casa, ad esempio, è una consuetudine che caratterizza tradizionalmente il mondo rurale ottocentesco. Tale prassi familiare deriva da un gesto di affetto filiale, un atto di generosità nel mettere a disposizione la propria abitazione per assistere i genitori diventati anziani e incapaci di vivere in solitudine o di continuare a lavorare.

166 L'espressione è una citazione ripresa da ROLFI 2003, p. 321.

Più frequentemente la scelta di condividere la casa con gli anziani genitori cela tuttavia la volontà di affidare loro i propri figli. I nonni, abitualmente liberi dai compiti educativi, offrono ai nipoti il loro tempo e la dolcezza e – seguendo la linea di discendenza ereditaria – trasmettono loro il proprio patrimonio economico. I nonni possono sostituirsi ai genitori nei casi improvvisi o prematuri di decesso, per motivi legati alla distanza o all'impossibilità di attendere ai propri obblighi da parte dei genitori. Gli anziani grazie alla loro esperienza e ai loro racconti sono i custodi privilegiati della memoria di ciascuna famiglia. La presenza delle nonne, in particolare, risulta assai più frequente nei quadri di genere di intonazione familiare rispetto a quella maschile e ciò sembra trovare giustificazione nei risultati delle ricerche compiute dagli storici della demografia che hanno riscontrato l'alta percentuale di longevità femminile e la bassa età media in cui le donne si sposano in Italia durante tutto il secolo¹⁶⁷.

Al pari degli altri sottogeneri fin qui individuati, anche questo soggetto risente della lezione dei fratelli Induno. A proposito della presenza dei nonni nelle scene di genere è proprio attraverso opere come *Scene di famiglia* o *La nonna* [tav. 76], oggi conservata presso la Galleria nazionale di arte moderna di Torino, che Gerolamo Induno inizia a dedicarsi al filone delle scene familiari ambientate in interni poveri in cui i personaggi appaiono intenti a svolgere piccole faccende quotidiane¹⁶⁸. Il dipinto del 1853 è ambientato in

una stanza disadorna dove i pochi oggetti presenti in scena lasciano pensare a un passato più fortunato. L'attenzione del pittore si sofferma sulla rappresentazione della nonna che cuce, mentre i due nipoti giocano con le sue stampe. Colpisce la resa del volto della dell'anziana per l'attenta restituzione delle rughe e persino del riflesso che la luce produce sugli occhiali. Una altra nonna è quella che compare in *La nonna dorme* o *Corteggiamento* del 1879 che Induno realizza all'età di cinquantaquattro anni¹⁶⁹. La scena è ambientata in una cucina di un casolare in cui una fanciulla approfitta del sonno della nonna per farsi corteggiare da un giovane uomo che si presenta davanti alla finestra aperta sul giardino adiacente la stanza.

Un'altra tela di identico soggetto è *La nonna* eseguita da Silvestro Lega tra il 1880 e l'anno successivo. In questo dipinto di ambientazione borghese trova posto una donna anziana colta di profilo e dalla veste severa impegnata ad accudire la propria nipote¹⁷⁰. La fanciulla ha interrotto il gioco con la sua bambola per ripassare il contenuto del testo che tiene in mano. L'interpretazione di questo soggetto da parte di Lega è diventata dal momento della sua stessa elaborazione un modello di riferimento per molti artisti. Evidenti affinità, ad esempio, si ritraciano nell'opera *Visita alla nonna* oggi conservata presso la Galleria Ric-

LETTI 1997-1999, p. 188, PINI 2002, pp. 66-67.

169 Olio su tela (45x58 cm), oggi in collezione privata. Sul dipinto di rimanda a: BIANCHI, GINEX, REBORA 1998, p. 136, BENIGNI 2006.

170 L'opera è oggi conservata a Viareggio e misura 59x70 cm, cfr. MATTEUCCI 1987, pp. 253-254; BOIME 1993, p. 287; CISERI 1995, p. 82; DINI 2003, p. 27; SISI 2003, p. 40; PALMERI, MATTEUCCI 2003, p. 304; LOMBARDI 2005, pp. 209, 282-283.

167 Da un punto di vista metodologico sono importanti gli studi PERROT 1987. Si veda anche *Storia della famiglia italiana, 1750-1950* 1992.

168 Sull'opera di vedano: NICODEMI 1945; MALLÉ 1968, p. 201; BIETO-

ci Oddi di Piacenza che il pittore Francesco Ghittoni (San Giorgio Piacentino, Piacenza, 1855-Piacenza, 1928) esegue nel 1881¹⁷¹.

Naturalmente anche gli zii, le zie, i cugini e le cugine che moltiplicano l'orizzonte delle corrispondenze, delle relazioni e della solidarietà familiari trovano posto nelle tele degli artisti specializzati nel genere. Gli zii in particolare diventano delle figure fondamentali nei casi d'incapacità di una madre o di un padre vedovo di curare i bambini. In ambiente borghese costituiscono presenze abituali in occasione dei ricevimenti e delle vacanze.

Dall'osservazione in successione delle scene di genere selezionate si deduce un'organizzazione della vita quotidiana delle famiglie caratterizzata per gran parte del secolo da una precisa e ordinata scansione cronologica di attività da compiere sia insieme che separatamente, a seconda del sesso o dell'età di ciascun consanguineo.

I pasti assicurano lo svolgersi di almeno una riunione familiare al giorno. Le scene legate a questo momento della vita casalinga rivelano persino le abitudini gastronomiche degli italiani alla metà del secolo¹⁷². Secondo una particolarissima statistica scaturita dall'osservazione diretta di un gruppo nutrito di questi quadri appare evidente un discreto consumo di caffè, di tè e soprattutto di latte. Nelle scene di colazione – almeno di quelle che i galatei del tempo defi-

niscono 'colazioni alla forchetta' servite tradizionalmente tra le ore dieci e mezzogiorno – compaiono tavole apparecchiate di tutto punto, sulle quali sono serviti ricchi antipasti, salumi, carni e arrostiti. La colazione della domenica è spesso trasformata in un rito familiare allargato anche a parenti più lontani.

Giuseppe De Nittis è l'autore di *Il pranzo a Posillipo*, un olio su tela di grande formato oggi a Milano. Il dipinto risale a uno degli ultimi soggiorni partenopei compiuti dal pittore. De Nittis è documentato a Napoli tra la fine del 1878 e la primavera dell'anno successivo, periodo al quale dovrebbe risalire il quadro¹⁷³. L'artista costruisce una grande scena conviviale ambientata in un'osteria allo scoglio di Frisio. Alcuni dei commensali sono stati identificati. In corrispondenza del centro della tavola si riconosce Léontine De Nittis mentre l'uomo che compare alla sua destra con la capigliatura scura e la folta barba dovrebbe corrispondere all'autoritratto del pittore.

Il trevigiano Noè Bordignon (Salvarosa, Treviso, 1841-San Zenone degli Ezzelini, Treviso 1920)¹⁷⁴, aveva ormai da tempo aperto il suo studio a Venezia quando realizza *Pappa al fogo*, oggi conservata in collezione privata a Castelfranco Veneto. Si tratta dell'ennesima scena che si svolge in una cucina di misera gente. Una madre «ieratica a suo modo come una Madonna»¹⁷⁵ si appresta a infilare l'ago mentre i

171 Sul pittore si veda: SOMARÉ 1939; ARISI 1981; ID. 1983; ID. 1988; FUGAZZA 2007, pp. 131-138; ARISI 2007, pp. 3-16; ID. 2012, pp. 80, 150-151; SGARBI 2016.

172 Anche su questo aspetto della vita privata familiare resta fondamentale il contributo di PERROT 1987, pp. 160-170. Si veda anche BARBAGLI 2002.

173 Più esattamente si deve a Vittorio Pica la proposta di questo riferimento cronologico, si veda PICA 1914, pp. 165-166.

174 Il lavoro più recente sulla vicenda artistica del pittore è costituito dal saggio curato da Marco Mondì, cfr. MONDI 2002.

175 STRINGA 2002, p. 102.

suoi figli restano in attesa di consumare il pasto. La composizione è costruita su tonalità scure e l'interno è illuminato dalla fiamma del focolare. Se a metà del sesto decennio Signorini insisteva sulla ripresa di un tema considerato già a quella data obsoleto, le medesime ragioni potrebbero aver contribuito al rifiuto dell'opera di Bordignon alla Biennale del 1895, sebbene le ragioni di tale decisione non risultino chiare allo stato attuale degli studi in proposito.

Sono moltissime le opere d'arte che descrivono riunioni, incontri, appuntamenti tra parenti che si svolgono all'aperto, nei giardini connessi alle dimore familiari, all'ombra di un pergolato o ancora in terrazza dove, specie durante la stagione più calda, si svolgono le attività solitamente ambientate in salotto.

In Terrazza, datata 1875, è un'opera incantevole di Michele Tedesco che racconta uno dei molteplici momenti di aggregazione familiare questa volta tutta al femminile¹⁷⁶. Sono raffigurate alcune donne che si intrattengono in un ampio terrazzo, sotto un pergolato chiacchierando e ricamando; solo la donna raffigurata a sinistra della composizione si si rapporta con attenzione con le fanciulle più piccole. Le figure vestono abiti bianchi confezionati con tessuti vagamente leggeri ravvivati da qualche nastro per capelli e qualche scialle di colore azzurro.

È ambientata su un terrazzo anche la tela *A mamma d'Arienzo in segno d'affetto* firmata da Edoardo Dal Bono

176 Olio su tela (81x139 cm), oggi in collezione privata. Sull'opera si vedano almeno: BABONO 1994, p. 77; PARRONCHI 2003, pp. 16-17; *Il convito e l'arte* 2007, pp. 71, 163-164; *Michele Tedesco. Un pittore lucano* 2012, pp. 90-91.

(Napoli, 1841-1915)¹⁷⁷ attorno alla metà degli anni Sessanta e oggi conservata presso la Galleria di arte moderna e contemporanea di Roma. Il dipinto tradisce l'adesione del napoletano ai modi stilistici dei colleghi toscani. Sul retro della tela è annotata una dedica alla moglie. Nel dipinto infatti la famiglia del pittore si affaccia su un ampio terrazzo sito nel centro antico di Napoli, come si evince dalla identificazione nella composizione della chiesa di San Pietro in Maiella. L'opera si caratterizza per la resa descrittiva e quasi fotografica della scena. Il silenzio e l'atmosfera immobile riconducono ai personaggi presenti nelle tele di Toma¹⁷⁸. A proposito di Del Bono, oltre che in questa personale pagina pittorica, è noto come le repliche di simili soggetti abbiano concorso in questi anni alla fortuna della sua felice attività di illustratore di cronache familiari in particolare sulle pagine de «L'Illustrazione italiana» e della rivista parigina «Le Grand monde»¹⁷⁹.

Bernardino Giani (Ponte Tresa, Lugano, 1823-1886) si cimenta nel dipinto *Fanciulla in raccoglimento* con una iconografia poco frequentata ovvero una riunione familiare

177 Sulla vicenda artistica del pittore napoletano si vedano almeno: PICA 1901, pp. 243-258; MORELLI 1915; *Mostra personale di Edoardo Dal Bono* 1915; BERARDI 1999, pp. 333-360; ID. 2002; CAPUTO 2008, pp. 145-152; ID. 2012, pp. 159-172.

178 Cfr. CECCHI 1926, tav. 68; SOMARÉ 1928, p. 478; BIANCALE 1938, p. 255; MAGGIORE 1955, p. 81; LAVAGNINO 1956, p. 746; BIANCALE 1961, p. 128; BUCARELLI 1973; MONTEVERDI 1975, p. 177; FALDI MANTURA 1977, p. 27; RICCI 1983, p. 43; FUSCO 1985, p. 713, PICONE PETRUSA 1996, p. 244; CATELLO 1997, pp. 555-556.

179 Ancora per Treves realizza le illustrazioni per i volumi dedicati all'infanzia come *Nel regno delle fate*, *Cordelia* e *Nonna Bianca* di Bertha, cfr. FUSCO 1985, s.n.p.

alla luce di una candela o davanti al focolare¹⁸⁰. L'artista descrive un momento privato di una giovane fanciulla che in contemplazione della foto incorniciata posta su un tavolino ricorda e commemora i genitori scomparsi.

La passeggiata domenicale di Egidio Ferroni restituisce invece una delle tante attività svolte coralmemente di domenica¹⁸¹. L'opera di piccolo formato risale al 1875. La scena si svolge lungo uno stradone di campagna percorso da un corteo di familiari che si muove lentamente e che con ogni probabilità rientra a casa dopo una giornata di festa. Lungo il percorso il gruppo si imbatte in un venditore ambulante chino sotto il peso della sua mercanzia e di una mendicante che chiede l'elemosina.

Vagliando criticamente il catalogo di un pittore come Gaetano Chierici (Reggio Emilia, 1838-1920) risulta un numero davvero considerevole di opere sul tema degli idilli familiari delle classi popolari. Il soggetto è rivisto attraverso poche ed essenziali varianti iconografiche replicate insistentemente con i numerosi *Primi Passi*, le diverse repliche de *Il bagno* e il ripetuto episodio *La maschera* in cui Chierici rivolge il proprio interesse verso i giochi infantili. In tutte queste opere la descrizione è minuta e precisissima nella resa dell'ambiente e di tutto ciò che il pittore emiliano mette in scena: figure, animali, utensili e oggetti che compaiono di volta in volta appesi sulle pareti delle case da questi dipinte¹⁸².

180 Olio su tela (77,5x100 cm), oggi in collezione privata. Sull'opera si veda PINI 2000, p. 87.

181 Olio su tela (39x95 cm). Cfr. MARTELLI 1875, pp. 279-281; *Da Coubert a Fattori* 2005, pp. 152-153.

182 Su Chierici si vedano almeno: HERMANIN 1900, pp. 275-278; *Gaetano Chierici. Pittore (1838-1920)* 1938; MORSELLI 1964; TASSI 1986;

Il pomeriggio è il momento della giornata dedicato generalmente alle visite a casa o fuori casa, occasioni che rientrano nei doveri familiari verso l'esterno. Le brave donne di famiglia devono avere un unico giorno deputato a ricevere i propri ospiti. Il calendario dei ricevimenti è regolato dall'invio delle carte da visita che forniscono tutte le informazioni concordate tra le parti coinvolte nell'incontro. Nei pomeriggi in cui non si riceve, le donne di famiglia hanno il dovere di restituire le cortesie ricevute precedentemente. Tra le occasioni di incontro si segnalano, ad esempio, le visite 'di digestione' che si effettuano solitamente entro gli otto giorni successivi a una cena o a un ballo. Il numero delle 'visite di cortesia' oscilla invece tra le tre o quattro all'anno e sono destinate a quelle persone con le quali si intende mantenere buoni e stretti rapporti di amicizia e di rispetto. Si deve dare conto ancora delle 'visite di rallegramento' che si effettuano in occasione di matrimoni, di battesimi o prime comunioni e alle quali si aggiungono 'quelle di condoglianza' e ancora quelle 'di congedo e di ritorno', quest'ultime da svolgere evidentemente prima e dopo un viaggio o una villeggiatura¹⁸³.

Il dipinto di Bernardino Pasta intitolato *Un biglietto da visita*, apparso a Brera nel 1863, testimonia l'avvicinamento dell'artista alla pittura a sfondo familiare e sentimentale. In prossimità della balaustra di un'ampia terrazza Pasta inserisce due donne intente al passeggio, molto probabilmente due sorelle. L'atmosfera è quella tipica della villeggiatura

Gaetano Chierici (1838-1920). Mostra antologica 1986.

183 Cfr. PERROT 1987, pp. 160 e sgg.; TASCIA 2004; *Ottocento in salotto* 2006.

estiva scossa dall'arrivo di un biglietto da visita che costituisce un approccio galante di uno sconosciuto ammiratore, identificabile forse con la figura rappresentata di spalle mentre scende le scale. La complicità tra le due figure è scaturita dalla lettura complice ma composta del foglio¹⁸⁴.

Anche Tranquillo Cremona offre un'efficace interpretazione della vita contemporanea e di quell'insieme di sentimenti e convenzioni della cosiddetta vita sociale. *La visita al collegio* [tav. 77] documenta eloquentemente tale aspetto. Si tratta in realtà di uno studio preparatorio oggi in collezione privata che ha per soggetto un gruppo di tre figure femminili composto da una madre impegnata in un affettuoso dialogo con le due fanciulle che si è recata a trovare in collegio. Se nel dipinto l'episodio è di contorno e posto in secondo piano rispetto al gruppo di figure in piedi che dominano lo spazio centrale della tela, nel caso di questo acquerello il soggetto si inserisce di diritto nella serie delle migliori opere dedicate dal pittore alla conversazione e all'ascolto parentale. Ancora una volta sono i movimenti dei volti e dei corpi a ricreare il clima proprio del colloquio¹⁸⁵.

La vita familiare si svolge essenzialmente secondo le feste liturgiche previste dal calendario gregoriano che si articolano nel periodo compreso tra Natale e la commemorazione

dei defunti del 2 novembre. Le feste religiose definiscono alcuni dei passaggi obbligati nella gestione delle attività annuali di cui le famiglie devono tenere necessariamente conto. Solitamente tutte queste funzioni liturgiche si trasformano in feste di famiglia frequentate da tutti i parenti, credenti e non. La famiglia si serve finanche delle feste cristiane per autocelebrarsi, un aspetto quest'ultimo che la pittura di genere prontamente sembra descrivere¹⁸⁶.

La cerimonia di nozze è il più atteso degli eventi privati delle famiglie e comporta delle spese specifiche sia per quanto riguarda il rito civile che per la funzione religiosa. Il costo globale è di solito ripartito tra le famiglie degli sposi¹⁸⁷. Dal vaglio sistematico dei dipinti di genere dedicati a tale soggetto emerge che, sia il matrimonio civile che quello religioso, prevedono il coinvolgimento di un numero piuttosto ristretto di parenti e di invitati. Al matrimonio mondano e ricercato si preferisce una cerimonia più composta e ed essenziale. Il rito civile ha luogo solitamente qualche giorno prima di quello religioso e si svolge alla presenza dei genitori, dei fratelli e dei testimoni dei due sposi oltre che del sindaco o di un suo vicario¹⁸⁸. In chiesa, a seconda del servizio richiesto, si ha diritto all'altare maggiore o a quello delle cappelle. Dalle opere prese in esame appare inoltre evidente la preferenza accordata dagli artisti alla restituzione pittorica della genuinità e della misura che all'epoca contraddistinguono le funzioni matrimoniali delle classi popolari. Un esempio davvero significativo in tal senso è offerto dal di-

184 Sul dipinto di Pasta si vedano: NICODEMI, BEZZOLA 1935, n. 1707; CAMEL, PIROVANO 1975, n. 2009, p. 657; REBORA 2000, pp. 33-34; AGLIATI RUGGIA 2001, pp. 157-158; MIGLIAVACCA 2002, pp. 102-103.

185 Acquerello su carta (260x200 mm), oggi in collezione privata. A proposito del foglio si vedano: SOMARÉ 1928, p. 190; BIANCHI 1934, p. 15; CREMONA COZZOLINO 1938, p. 207; PICENI, CINOTTI 1955, p. 128; VIVANTI 1980, p. 431; DIANOTTI 1994, p. 205; MIGLIAVACCA 2006, pp. 262-263.

186 Cfr. *Storia della famiglia italiana* 1984; BARBAGLI 2013.

187 PERROT 1987, pp. 192 e sgg.

188 BARBAGLI 2013, pp. 34 e sgg.

pinto *Contratto di matrimonio in Italia*, oggi conservato al Louvre, che il pittore francese Guillaume Bodinier (Parigi, 1795-Angers, 1872) realizza nel 1831¹⁸⁹. L'opera conferma ancora una volta il fascino che la realtà più umile e apparentemente più autentica esercita sull'artista durante il suo lungo soggiorno romano (1822-1847). È noto come Bodinier abbia di fatto contribuito tra i pittori stranieri alla notorietà dei contadini che risiedono nella campagna a sud di Roma, dando voce a uno stereotipo di antico regime. L'artista è solito rappresentare gli uomini e le donne che qui risiedono traducendo sulle sue tele la bellezza e la leggiadria delle figure femminili con una particolare attenzione alla resa dei loro abiti tradizionali. Il dipinto apre una finestra su quello che è di fatto l'avvenimento più importante per la costituzione stessa della famiglia. Il paesaggio è appena evocato dalla presenza della collina in secondo piano. La scena si svolge in un grande spazio in cui in primo piano trovano posto gli sposi seduti, accompagnati dai propri cari. La giovane donna trova sostegno nella madre che le siede affianco e colpisce in particolare lo sguardo e la complicità delle due figure. Alle loro spalle alcune domestiche sono impegnate a imbandire una tavola mentre il sindaco sigla alcuni documenti affiancato da altri due uomini. La scena si caratterizza non soltanto per la restituzione dei costumi

189 Si segnala altresì che il pittore francese sempre da Roma nel 1825 realizza un'altra tela di medesimo soggetto. Si tratta del quadro *Domanda di matrimonio; costumi di Albano vicino Roma*, oggi conservato a Angers presso il Musée des Beaux-Arts e sul quale si rimanda a ALLART 2003, p. 385. Il dipinto in esame, invece, misura 101x138 cm. Sull'opera si vedano almeno: DE CAMPS 1835, p. 8; BODINIER 1912, pp. 15-16, 22, 28; ALLART 2003; BANN 2003; LE NOUËN 2003.

ricchi e pittoreschi indossate dai personaggi, ma soprattutto per la dolcezza incantatrice di un comune rito sociale di vita contadina, un matrimonio appunto. Si tratta di un'interpretazione unicamente aneddótica del tema che non prende in considerazione né le avversità e neppure la devozione di quest'Italia popolare.

Ne *Gli sposi novelli* del 1866 Silvestro Lega, invece, porta sulla scena una comitiva nuziale che si muove nella corte di una casa colonica¹⁹⁰. È Telemaco Signorini a proporre un'attenta descrizione della scena pittorica in occasione dell'esposizione del dipinto alla Promotrice di Firenze del 1866, ponendo l'accento sulla capacità di Lega di «rendere nuovo un vecchio soggetto»¹⁹¹. Come ha già rilevato Lucia Lombardi, colpisce nella resa della composizione l'attenzione del pittore nel cogliere con acutezza i gesti e le differenti espressioni dei partecipanti al corteo. Gioia e imbarazzo si mescolano infatti alle pose un po' impacciate di alcuni dei presenti alla cerimonia. L'artista si è impegnato persino a restituire il sentimento di compiacimento provato dalla madre nel vedere l'accoglienza riservata agli sposi dal resto dei presenti. Bisogna pur considerare che per questi ceti della popolazione italiana dell'epoca un evento del genere spezza la routine di un'esistenza tutta racchiusa in zone rurali nei pressi di città operose come Firenze, diventata da poco capitale del regno unito sotto l'egida dei Savoia.

190 Il dipinto di Lega, oggi in collezione privata, misura 60x96 cm. Sull'opera si vedano almeno: SIGNORINI 1867, p. 19; CALVI 1867, s.n.p.; CECCHI 1926, p. 30; MATTEUCCI 1987, pp. 86-87, 166-168; LOMBARDI 2003, p. 230; ID. 2005, pp. 283-284.

191 SIGNORINI 1867, p. 19.

Al contrario, nel dipinto *Uno Sposalizio in Abruzzo* di Francesco Michetti (Tocco Casauria, Pescara 1851-Francavilla al Mare, Chieti, 1929) la cerimonia matrimoniale è assolutamente più affollata e l'atmosfera è esuberante, benché la scena si riferisca anch'essa al contesto sociale più popolare¹⁹². Il mandorlo è in fiore e per fare festa i congiunti degli sposi impugnano addirittura i fucili. Una ragazza scende le scale con un mandolino portato sottobraccio mentre con l'altra mano offre ciambelle agli altri invitati.

Risale al 1877 invece la tela *La messa in casa* [tav. 78] di Gioacchino Toma¹⁹³. Il dipinto raffigura un interno borghese nel quale una famiglia assiste alla funzione di una messa. Sul divano sono sedute la padrona di casa e una donna incinta a sua volta impegnata nella preghiera e nel raccoglimento. Le due donne mostrano un contegno più adeguato a ciò che stava avvenendo all'interno del proprio domicilio. Il padrone di casa – identificabile nell'uomo in vestaglia e pantofole rosse – preferisce invece chiacchierare con il vicino piuttosto che partecipare alla messa. Toma in questo caso indugia sui dettagli dell'arredo che, come si deduce dagli ornamenti della tappezzeria in seta, appare visibilmente curato e sfarzoso. L'intenzione sembra quella di sottolineare

la connotazione sociale della scena, mettendo in risalto anche le qualità di bravo collezionista d'arte del padre di famiglia. Sulle pareti si intravedono le parti inferiori di due grandi tele il cui soggetto resta tuttavia indecifrabile. Tutti questi elementi figurativi sembrano concorrere a esaltare l'eccezionalità dell'evento e il privilegio conquistato dalla famiglia che può concedersi il lusso di assistere alla funzione liturgica direttamente dal proprio salotto e indossando gli abiti da casa.

Un'altra ricorrenza religiosa molto ben presente nella pittura di genere è quella del battesimo che secondo la consuetudine del tempo deve essere svolto immediatamente dopo la nascita del neonato, soprattutto per i piccini che al momento del parto destano inquietudini e preoccupazione. Di solito si aspetta che la madre sia in grado di prendere parte alla funzione per organizzare l'evento, sebbene i protagonisti oltre al battezzato siano il padrino e la madrina. Entrambi hanno come compito quello di assicurare l'educazione cristiana al proprio figlioccio e di provvedere ai regali anch'essi oramai ampiamente ritualizzati. Una volta conseguita tale carica, il padrino e la madrina partecipano a gran parte delle riunioni della famiglia del loro assistito specie nelle occasioni di festa¹⁹⁴. La loro presenza trova puntuale attestazione nelle scene di vita familiare. Il milanese Angelo Achini (Milano, 1850-1930), la cui vicenda artistica necessita di essere ulteriormente approfondita, dà prova di quanto finora emerso nel dipinto *Il battesimo* [tav. 79]. La tela è realizzata nel 1879 e manifesta chiare affinità stilistiche con la maniera di

192 Il dipinto risale all'anno 1876. Si tratta di un olio su tela di 90x82 cm. Cfr. *L'Ottocento italiano* 2002, p. 326. Sulla vicenda artistica di Michetti si vedano almeno D'ANNUNZIO 1903; BIANCALE 1927, pp. 481-507; OJETTI 1934; VENTUROLI 1986; CRISPOLTI 1986; DI TIGLIO 2002; MIRAGLIA 2002; SORGE 2004; *Francesco Paolo Michetti e il suo tempo* 2017.

193 L'opera misura 83x130 cm ed è conservata a Napoli presso il Museo civico di Castelnuovo. Sull'opera si vedano: YORICK 1877, p. 116; TESORONE 1906, p. 103; CAUSA 1975, pp. 9, 14, 16; PICONE PETRUSA 1991, pp. 53; MARTORELLI 2008, pp. 226-227.

194 Si veda PERROT 1987; BARBAGLI 2013.

Tranquillo Cremona¹⁹⁵. Luigi Della Beffa, che recensisce i dipinti esposti a Brera in quell'anno, offre un'efficace descrizione del soggetto:

«La cerimonia [...] avviene in un severo ambiente di chiesa. La scena è una di quelle che vediamo tutti i giorni nella nostra Milano. I protagonisti, parenti del neonato ed amici della sua famiglia, appartengono a quel cetto, che è fra il borghese e il popolo, gente dabbene, operosa, un po' pia, veri ambrosiani di quello stampo che va perdendosi per lasciare il posto alla nuova generazione, non meno cordiale ma più scettica»¹⁹⁶.

I momenti di incontro e di condivisione parentali sono i più disparati. Una delle ricorrenze 'laiche' più attese dalle famiglie italiane è quella della migrazione estiva dalla città, la villeggiatura, ossia il tempo dedicato alla natura, ai viaggi e al divertimento. Carlo Goldoni (1707-1793) nella sua trilogia intitolata *Villeggiatura* che aveva recitato a Venezia nel 1761 informa il lettore di come già a questa altezza cronologica la vacanza estiva consisteva nel «divertimento innocente di andare in campagna, diventato ai nostri giorni una passione, una mania, una fonte di scompiglio»¹⁹⁷.

Le origini di questo costume si rintracciano nelle abitudini della classe aristocratica europea che per tutto l'Ottocento è solita tornare ad abitare le residenze di città non prima del mese di ottobre – spesso si aspetta anche novembre per rientrare – dopo aver trascorso l'estate nelle residenze di

campagna o nei castelli di loro proprietà, dedicandosi alla pratica della caccia a partire dagli ultimi giorni di agosto. Un po' alla volta anche il cetto medio inizia a pianificare le proprie vacanze previste per la stagione più calda dell'anno e, seguendo il modello dei nobili, la meta più gettonata è anche in questo caso il contado. Per questi cittadini ovviamente le vacanze si svolgono in un tempo più breve e prendendo in affitto delle apposite strutture residenziali. Per coloro che non possono permettersi una seconda casa non resta invece che prendere l'abitudine di recarsi in campagna di domenica¹⁹⁸.

Gerolamo Induno, ad esempio, è solito trascorrere le vacanze estive in Valtellina che, in realtà, è considerata per l'epoca una delle mete più tradizionali delle vacanze della classe borghese italiana. La località è apprezzata per l'acqua sorgiva, per l'aria salutare e perché permette di compiere lunghe escursioni verso i rifugi. Testimonia ciò il gruppo di familiari e le coppie che popolano il dipinto *La villeggiatura a Santa Caterina Valfurva* realizzata dal pittore lombardo nel 1875¹⁹⁹.

Nel dipinto di grande formato *La gita a Cava* [tav. 80] data 1882, invece, Filippo Palizzi attesta come l'usanza della caccia rientrasse anche nelle abitudini delle famiglie borghesi meridionali a termine del periodo estivo. La commissione della tela in esame offre tra l'altro al pittore l'opportunità di richiamare alla memoria la sua vecchia abitudine

195 Olio su tela (117x97 cm), oggi in collezione privata a Milano. Si rimanda alle seguenti voci bibliografiche: CHIARTANI 1879; PLEBANI 2006, pp. 194-195.

196 DELLA BEFFA 1879, s.n.p.

197 Aspetto già individuato in MARTIN-FUGIER 1988, p. 180.

198 Cfr. PERROT 1987, pp. 180-184; *La storia della famiglia italiana* 1984; BARBAGLI 2013.

199 Olio su tela (37,5x64 cm), oggi in collezione privata. Sull'opera si veda BIETOLETTI 2007, pp. 180-181.

di recarsi a Cava nei giorni più caldi dell'anno per eseguire assieme a colleghi e amici partenopei studi en plein air. Proprio a questo ricordo si deve l'inserimento a margine della composizione del gruppo di uomini intenti a giocare a carte²⁰⁰.

All'opposto, il dipinto *Villeggianti romani da Baia a Pozzuoli* di Gennaro Abbagnara (Napoli, 1845-1914), presentato alla sedicesima promotrice di Napoli del 1872, offre un'alternativa alla prassi di andare in campagna in estate. L'opera raffigura una barca equipaggiata di vela latina che solca il mare del golfo napoletano. Sullo sfondo della composizione si scorge l'isola di Capri. Il viaggio è accompagnato dal suono di un tamburello e di pochi altri strumenti musicali che le fanciulle disposte a sinistra dell'imbarcazione tengono nelle mani. Si distinguono infine il timoniere impegnato nella guida e una matrona ingioiellata seduta su una pelle di tigre che volge le spalle allo spettatore²⁰¹.

Spetta all'allora trentaquattrenne Ettore Tito (Castellammare di Stabia, Napoli, 1859-Venezia, 1941) la realizzazione

nel 1893 di una delle immagini più suggestive, *Luglio o Sulla Spiaggia* [tav. 81], che restituisce uno spaccato delle vacanze degli italiani di fine secolo. La tela è e presentata prontamente a settembre di quello stesso anno a Brera. L'opera costituisce una delle prime immagini di vita familiare al mare. Si tratta di una scena balneare ripresa dal vero in cui i personaggi sono immersi nella luce ocre del tramonto. In primo piano una donna tiene in braccio i suoi due figli mentre sullo sfondo si riconosce una bagnante isolata²⁰². La composizione offre una serie piuttosto varia di pose e atteggiamenti che si snodano tra il bagnasciuga e l'acqua marina²⁰³. Si potrebbe proseguire ancora lungamente con l'analisi storico-artistica di moltissimi altri esempi sul tema degli idilli familiari, che emergono ancora oggi seppur in minima parte sul mercato dell'arte. Si tratta di un numero davvero considerevole di dipinti per i quali la celebre affermazione di André Gide, «familles, je vous hais! Foyers clos; portes refermées; possessions jalouses du bonheur»²⁰⁴, potrebbe rappresentarne un'appropriata sintesi esemplificativa.

Per le stesse ragioni non stupisce affatto che ancora negli ultimi decenni dell'Ottocento un'autrice come Emilia Nevers apra il suo *Galateo della borghesia* con l'affermazione:

200 Sull'opera si vedano: PICONE 1976, pp. 240-241; MONTEVERDI 1984, p. 45; RICCIARDI 1989, p. 24; PICONE PETRUSA 1991, p. 171; MORMONE 1997, p. 179; PICONE PETRUSA 1997, pp. 522-525.

201 Il quadro in esame misura 60x104,5 cm e mette bene in mostra i due interessi del catalogo del pittore partenopeo oggi noto in cui alterna pittura di genere a quella pompeiana. L'opera in esame è di proprietà della Provincia di Napoli. Spetta a Isabella Valente l'attribuzione del dipinto. Sul verso è presente l'iscrizione di un inventario che corrisponde secondo la studiosa a un altro dipinto di simile soggetto presente nella medesima collezione, ossia *Mattutina escursione sul mare campano* esposto alla Promotrice dieci anni dopo (1882). Sull'opera si vedano: NAPOLI 1880, p. 11, n. 169; CASTELLETTO SALEGGIO 1952, p. 1; D'ALESSIO 2001, p. 131; NAPOLI 2013, p. 67; VALENTE 2015, pp. 50-51.

202 Sulla vicenda artistica di Tito si vedano: GRASSINI SARFATTI 1905, pp. 251-264; BROSH 1911, pp. 326-331; NERI 1916; OJETTI 1919; PERROCCO 1967; MAZZANTI 1993, pp. 96-127; ID. 1996, pp. 97-104; REALE 2012, pp. 127-141. Sul dipinto si veda almeno STRINGA 2002, pp. 109-110, 115.

203 Ringrazio Orietta Frau per la preziosa disponibilità e l'aiuto e i consigli bibliografici fornitimi. Sulla letteratura femminile tra otto- novecentesca si vedano: FRAU 2007; ID. 2008; ID. 2011. Si veda anche: LUPERINI 2005; ID. 2014.

204 GIDE 1897.

«Nell'iniziare le mie note non ho nessuna esitanza. La prima immagine che mi affaccia, l'immagine che per me rappresenta la società e la felicità è quella della famiglia e quindi, quella della casa, centro e vita della famiglia stessa»²⁰⁵.

Tuttavia, la produzione pittorica del genere sul tema familiare e il suo largo successo 'commerciale' rivelano anche molteplici nodi critici. Si è già fatto riferimento al problema della ripetitività dei soggetti, capace di togliere loro ogni significato etico, riducendoli a mere immagini edulcorate, come è stato precedentemente dimostrato passando in rassegna la letteratura d'arte dell'epoca²⁰⁶.

205 NEVERS [1832] 1916, p. 7.

206 Ciò risulta ancora più evidente nelle dichiarazioni di Camillo Boito che nel 1871 firma l'epitaffio di Domenico Induno: «attivo e celebre artista, è ricco di virtù pittoriche: fu lodato da tutti, anche noi, tempo addietro; ma da vent'anni a questa parte il suo pennello non ha mutato cifra. Dipinge la morte di Cairoli e una lezione di ballo, la discesa di Aspromonte e una dichiarazione d'amore, battaglie, paesaggi, scenette familiari, ritratti, cose allegre, cose tristi, quadri grandi e quadri piccoli, a olio e a tempera, con quel costante modo garbato, liscio, minuto senza rilievo, senza aria, le sue figure e i suoi fondi schiacciati sopra un piano, come que' fiori che chiudono tra le facce d'un libro [...] È un'arte a fior di pelle, in cui lo stile diventa maniera, anzi fattura, e non di rado manifattura», cfr. REBORA 2002. Ancora alla fine dell'ottavo decennio del secolo il tema della vita familiare dimessa delle classi indigenti continua a 'ossessionare' le ricerche e l'opera di Gerolamo Induno che termina nel 1887 all'età di sessantadue anni la tela di piccolo formato intitolata *Lo sgombro* o *L'antiquario*, oggi in collezione privata. Su un esiguo e stretto ballatoio trovano posto alcuni quadri, una statua della Vergine, una preziosa targa recante l'iscrizione «altare privilegiato», alcune cornici e un grande vaso di ceramica. Questi oggetti costituiscono i resti di una vita operosa ormai perduta, molto probabilmente quella di un antiquario. Assistono alla scena una donna anziana e una bambina che, curiosa

A ciò si aggiunge un profondo e sostanziale mutamento della società italiana. Alla fine del secolo il matrimonio e la famiglia perdono gran parte della loro centralità, mentre sempre più rilievo acquista il momento privato ed esistenziale. La diffusione del romanzo d'adulterio costituisce un particolare sintomo del rovesciamento del paradigma familiare italiano, che si compie contestualmente nell'arco della parabola letteraria che va da *Madame Bovary* (1856) a *La virtù di Checchina* di Matilde Serao (1884) o *L'esclusa* di Pirandello (1908-1911)²⁰⁷. In parallelo, già a partire dal torno d'anni immediatamente successivo all'unificazione nazionale, anche il teatro si rivolge alla rappresentazione dell'espiazione e della sofferenza che caratterizza i nuclei familiari sia borghesi che popolari. Il buon risultato di pubblico delle repliche di *Tre mariti* di Achille Torelli messo in scena al Teatro Niccolini di Firenze nel novembre 1867 costituisce una valida cartina al tornasole²⁰⁸. Tali aspetti trovano riflesso in un diverso genere iconografico che necessita di essere studiato con fonti visive proprie che sono necessariamente differenti rispetto a quelle impiegate in questa ricerca sebbene siano altrettanto interessanti e interrelate al tema familiare.

La svolta verso la modernità potrebbe aver preso avvio proprio dal cambiamento di archetipo familiare che si verifica

di quello che sta succedendo dentro la propria casa, incunea la piccola testa tra le sbarre della ringhiera del balcone. La tela misura 46x61 cm ed è conservata in collezione privata. Si vedano sul dipinto: NICODEMI 1945; SUNTI MORANDO 2007, pp. 166-167.

207 LUCIANI 2006, p. 294.

208 *Ibidem*.

al passaggio tra Otto e Novecento e di cui la pittura di genere indagata dà testimonianza. Si tratta evidentemente di un'ipotesi che si aggiunge al resto di questioni aperte e di suggestioni che questo lavoro si auspica abbia contribuito a caldeggiare.

Tavole



48. Domenico INDUNO, *La preghiera*, 1842, olio su tela, 115x85 cm, collezione privata.



49. Domenico INDUNO, *L'ultima moneta*, 1855, olio su tela, 56x43 cm, collezione privata.



50. Domenico INDUNO, *Al cader delle foglie*, 1858, 95x120 cm, Milano, Soprintendenza Archeologica, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana.



51. Domenico INDUNO, *La supplente della mamma*, 1857, olio su tela, 94,5x75,5 cm, Padova, Museo civico Bottacin.



52. Tranquillo CREMONA, *L'amor materno*, 1873, olio su tela, 67x56 cm, Milano, Galleria d'arte moderna.



53. Francesco DIDIONI, *Prime impressioni*, 1881, olio su tela, 69x54 cm, collezione privata.



54. Giuseppe DE NITTIS, *Colazione in giardino*, 1884, olio su tela, 81x117 cm, Barletta, Pinacoteca comunale Giuseppe De Nittis.



55. Louis Nicolas LEMASLE [attribuito a], *Interno della Reggia di Napoli con Ferdinando II*, 1835, olio su tela, 98,4x124 cm, collezione privata.



56. Silvestro LEGA, *Un dopo pranzo (o Il pergolato)*, 1868, olio su tela, 75x93,5 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.



57. Michele TEDESCO, *Il testamento*, 1880, olio su tela, 202x144 cm, Roma, Galleria d'arte moderna e contemporanea.



58. Domenico INDUNO, *La visita alla balia*, 1861, olio su tela, 75x98 cm, collezione privata.



59. Giacomo DI CHIRICO, *La balia*, 1880, olio su tela, 122x190 cm, collezione privata.



60. Gerolamo INDUNO, *Un grande sacrificio*, 1860, olio su tela, 60,5x45 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.



61. Gerolamo INDUNO, *La partenza del coscritto*, 1862, olio su tela, 64,5x50,5 cm, Piacenza, Galleria d'arte moderna Ricci Oddi.



62. Angelo TREZZINI, *Il soldato ferito*, 1865-1870, olio su tela, 135,5x104,5 cm, Milano, collezione privata.



63. Ignazio AFFANNI, *La partenza del garibaldino dalla famiglia nel 1859*, 1861, olio su tela, 96x68 cm, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.



64. Antonio MIGLIACCIO, *Garibaldino ferito*, 1861 circa, olio su tela, 75x97 cm, Napoli, Museo civico di Castelnuovo.



65. Filippo LIARDO, *Sepoltura garibaldina o Un episodio del bombardamento di Palermo 1860*, 1862-1864, olio su tela, 284x171 cm, Palermo, Galleria d'Arte moderna Empedocle Restivo.



66. Mosé BIANCHI, *I fratelli sono al campo o Ricordo di Venezia*, 1869, olio su tela, 149x104 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.



67. Giuseppe SCIUTI, *La pace domestica*, 1870, olio su tela, 217x160 cm, collezione privata.



68. Odoardo BORRANI, *La veglia o Il bollettino dal 9 gennaio 1878*, 1880, olio su tela, 110x138 cm, Firenze, Galleria nazionale d'arte moderna di Palazzo Pitti.



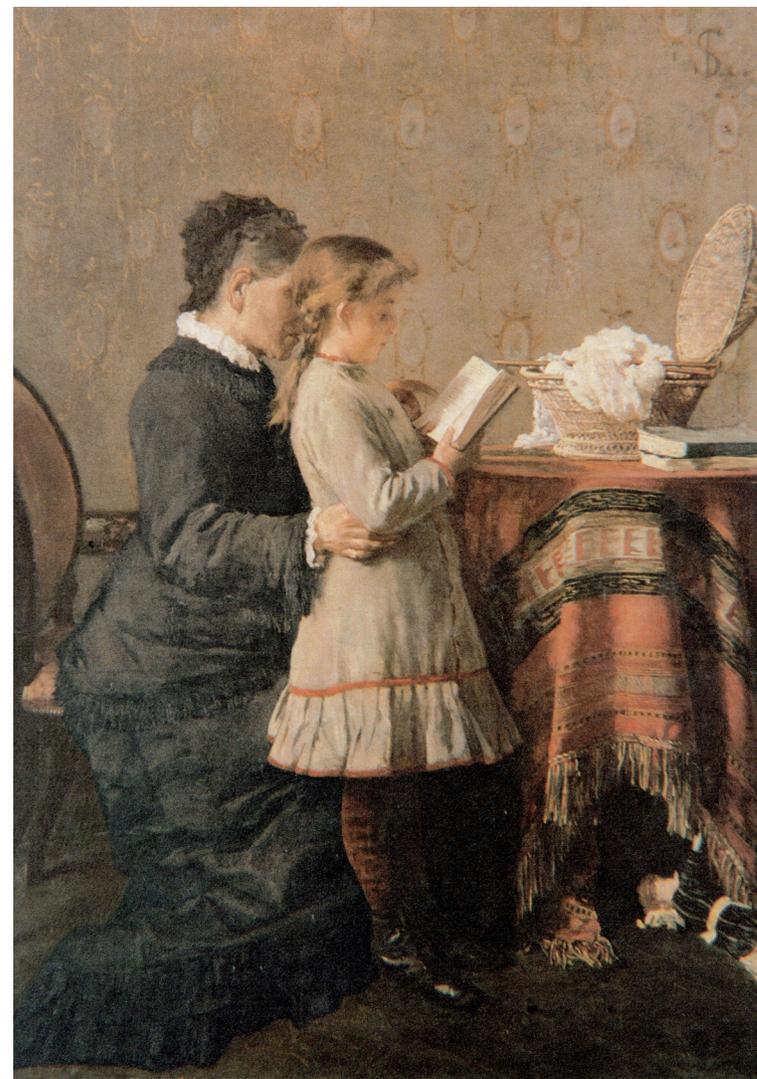
69. Umberto COROMALDI, *Camicie Rosse*, 1898, olio su tela, 185x160 cm, Roma, Galleria d'arte moderna e contemporanea.



70. Emilio DE AMENTI, *La lettura in famiglia di un punto commovente dei Promessi Sposi*, 1874, olio su tela, 27,5x160 cm, Padova, Civici Musei.



71. Giacomo FAVRETTO, *Un articolo interessante*, 1874, olio su tela, 25x28 cm, collocazione privata.



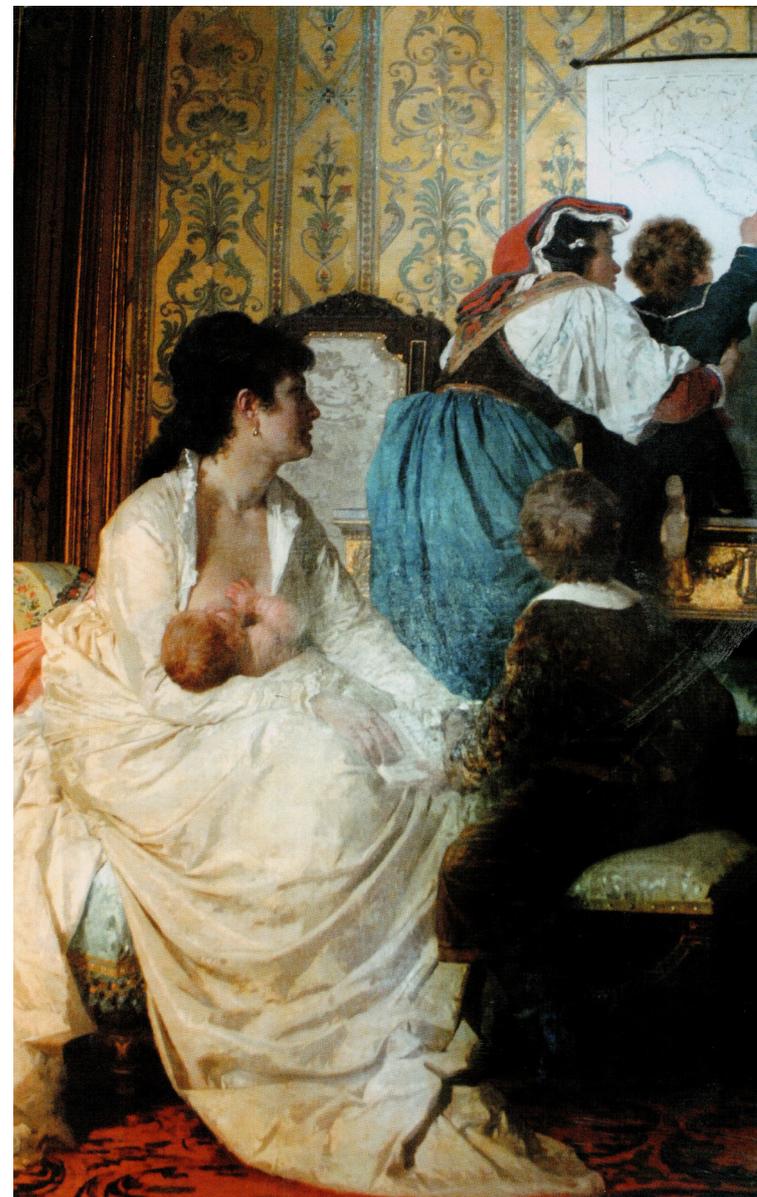
72. Silvestro LEGA, *La lettura*, 1880-1881, olio su tela, 116x90 cm, Verona, Galleria d'arte moderna.



73. Bernardino PASTA, *La prova della lezione*, 1866, olio su tela, 84,5x64 cm, Milano, Galleria d'arte moderna.



74. Bernardino PASTA, *La lezione di aritmetica*, 1866 circa, olio su tela, 52x40 cm, collezione privata.



75. Giuseppe SCIUTI, *Le gioie della buona mamma*, 1877, olio su tela, 190x120 cm, collezione privata.



76. Gerolamo INDUNO, *Scene di famiglia o La nonna*, 1853, olio su tela, 50x40 cm, Torino, Galleria nazionale di arte moderna.



77. Tranquillo CREMONA, *La visita al collegio*, 1878, acquarello su carta, 260x200 mm, collezione privata.



78. Gioacchino TOMA, *La messa in casa*, 1877, olio su tela, 83x130 cm, Napoli, Museo civico di Castelnuovo.



79. Angelo ACHINI, *Il battesimo*, 1879, olio su tela, 117x97 cm, collezione privata.



80. Filippo PALIZZI, *La gita a Cava*, 1882, olio su tela, 120x109 cm, collezione privata.



81. Ettore TITO, *Luglio o Sulla Spiaggia*, 1893, olio su tela, misure non rilevate, collezione privata.

Bibliografia e fonti

Adeodato Malatesta 1806-1891 1998

Adeodato Malatesta 1806-1891. Modelli d'arte e di devozione, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario; Reggio Emilia, Convento di San Domenico, 18 aprile-14 giugno 1998), a cura di C. Della Casa, Milano 1998.

ALBERTI 1876

A. Alberti, *Guida illustrativa del Real Museo di Capodimonte*, Napoli, Tipografia del Fibreno, 1876.

Alle origini della fotografia 1966

Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale della Grafica, 18 settembre-27 ottobre 1966), a cura di M. Miraglia, Roma 1966.

Ambrogio Alciati 1988

Ambrogio Alciati, edizione a cura di R. Bossaglia, M. Melotti, Vercelli 1988.

AMEDEI 1957

E. Amedei, *Il culto dei morti nella Roma dell'Ottocento*, «Capitolivm. Rassegna del Comune di Roma», XXXII, 11, 1957, pp. 27-29.

Andrea Cefaly 1998

Andrea Cefaly e la scuola di Cortale, catalogo della mostra

(Catanzaro, 1998-1999), a cura di T. Sicoli, I. Valente, Catanzaro 1998.

Angelo Inganni (1807-1880) 1998

Angelo Inganni (1807-1880). Un pittore bresciano nella Milano romantica, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, 18 aprile-30 agosto 1998), a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di C. Zani, comitato scientifico di E. Bairati, Milano 1998.

Aria di Parigi 1998

Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 04 dicembre 1998-05 aprile 1999), a cura di G. Matteucci, Torino 1998.

ARIÈS 1976

P. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma-Bari 1976

ARIÈS 1977

P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Parigi 1977.

ARIÈS 1980

P. Ariès, *La liturgie ancienne des funérailles*, s.l. 1980.

ARNAUD 1989

A. Arnaud, *Mario Praz*, Parigi 1989.

ARRIVABENE 1840

O. Arrivabene, *Il ritrattista*, «Corriere delle Dame», XL, Milano, Sonzogno, 30 aprile 1840, pp. 185-187.

ARRU 1992

A. Arru, *Servi e serve: le particolarità del caso italiano*, in *Storia della famiglia italiana 1750-1950*, a cura di M. Barbagli, D.I. Kertzer, Bologna 1992, pp. 273-306.

Arte e patriottismo nell'Umbria 2011

Arte e patriottismo nell'Umbria dell'Ottocento, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Cesaroni, 30 ottobre-20 dicembre 2011), a cura di M. Duranti, D. Cialfi, A. Migliorati, C. Minciotti Tsoukas, A. Pesola, M. Squadroni, Perugia 2011.

Arte di corte a Torino 1987

Arte di corte a Torino. Da Carlo Emanuele III a Carlo Felice, a cura di S. Pinto, Torino 1987.

Arte in Umbria nell'Ottocento 2006

Arte in Umbria nell'Ottocento, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 23 settembre 2006-07 gennaio 2007; Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 23 settembre 2006-07 gennaio 2007; Orvieto, Palazzo Coelli, 23 settembre 2006-07 gennaio 2007; Terni, Palazzo Montani Leoni, 23 settembre 2006-07 gennaio 2007; Spoleto, Museo civico, 23 settembre 2006-07 gennaio 2007; Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 23 settembre 2006-07 gennaio 2007), a cura di F. Mancini, C. Zappia, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

Artisti teramani dell'Ottocento 1986

Artisti teramani dell'Ottocento. Bonolis, Della Monica, Pagliaccetti, Celommi, a cura di Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Francavilla al Mare (Chieti) 1986.

Atelier d'artista. Gli spazi 2013

Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte, a cura di S. Zuliani, Milano-Udine 2013.

Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento 1998

Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento, atti del seminario (Volpedo, Torino, 3-4 giugno 1994), a cura di A. Scotti Tosini, L. Giachero, Voghera (Pavia) 1998.

BANDI 2006

G. Bandi, *I Mille. I classici del pensiero italiano. Scrittori del Risorgimento*, Padova 2006.

BANTI 1982

A.M. Banti, *Alla ricerca della "borghesia immobile". Le classi medie non imprenditoriali del XIX secolo*, s.l. 1982

BANTI 1987

A.M. Banti, *Strategie matrimoniali e stratificazione nobiliare. Il caso di Piacenza (XIX secolo)*, s.l. 1987.

BANTI 1996

A.M. Banti, *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Roma 1996.

BANTI 1998

A.M. Banti, *Storia della borghesia italiana: puntualizzazioni e replica*, «Società e storia», 79, 1998, pp. 137 e sgg.

BANTI 2000

A.M. Banti, *Su alcuni modelli esplicativi delle origini delle nazioni*, «Ricerche di storia politica», 1, 2000, pp. 53 e sgg.

BANTI 2001

A.M. Banti, *La nazione come comunità di discendenza: aspetti del paradigma romantico*, «Parolechiave», 25, 2001, pp. 115 e sgg.

BANTI 2001b

A.M. Banti, *Nobili, Risorgimento e formazione discorsiva nazionale-patriottica*, «Rassegna Storica del Risorgimento», supplemento al fascicolo IV, 2001, s.n.p.

BANTI 2004

A.M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari 2004.

BANTI 2009

A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2009.

BANTI 2011

A.M. Banti, *Alla ricerca delle radici della nostra cultura*, s.l. 2011.

BANTI 2011b

A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari 2011.

BANTI 2016

A.M. Banti, *Eros e virtù. Aristocratiche e borghesi da Watteau a Manet*, Roma-Bari 2016.

BANTI 2016b

A.M. Banti, *Tempi e culture. Storia dal 1650 al 1900*, vol. II, Roma-Bari 2016.

BANTI 2017

A.M. Banti, *Il Risorgimento*, Roma-Bari 2017.

BARBERA 1991

G. Barbera, *La pittura in Sicilia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Milano 1991, pp. 521-531.

BARBERA 1997

G. Barbera, *Su due dipinti ottocenteschi del Museo Pepoli. Aggiunte al catalogo di Giuseppe Patania e di Natale Carta*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997, pp. 263-267.

BARBERA 2008

G. Barbera, *Appunti sulla pittura dell'Ottocento in Sicilia*, in *Sicilia. Arte e archeologia dalla preistoria all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Bonn, Bundeskunsthalle, 25 gennaio-25 giugno 2008), a cura di G. Macchi, H. Wolf-Dieter, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 165-179.

BARBERA 2008b

G. Barbera, *Pittori dell'Ottocento a Messina*, Messina 2008.

BARBIERA 1940

R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei*, Milano 1940.

BARBAGLI 1974

M. Barbagli, *Famiglia e mutamento sociale*, Bologna 1974.

BARBAGLI 1993

M. Barbagli, *Strutture e relazioni familiari. L'età moderna*, Milano 1993.

BARGAGLI 2013

M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia*

in Italia dal XV al XX secolo, Bologna 2013.

BARBANTINI 1923

N. Barbantini, *Catalogo della mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, Venezia 1923.

BAROCCHI 2009

P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura, 1859-1883. Manifesti, polemiche, documenti*, Milano 2009.

BARROERO 1983

L. Barroero, *Prospero Mallerini: appunti per un pittore sconosciuto*, «Prospettiva», 33-36, 1983, pp. 334-339.

BARROERO 2005

L. Barroero, *La naturale 'nobiltà' e bellezza del popolo romano*, in *Maestà di Roma. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 7 marzo-29 giugno 2003), progetto di S. Susinno, realizzazione a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, segreteria scientifica G. Capitelli, M. Lafranconi, Milano 2003, pp. 207-222.

BARROERO 2005b

L. Barroero, *L'occhio critico di Giovanni Gherardo De Rossi sulle belle arti*, in *Venezia e Roma. III Settimana di Studi Canoviani*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa (Vicenza) 2005, pp. 281-295.

BARROERO 2006

L. Barroero, *Collezionismo, mercato, tutela. La promozione delle arti prima dell'Unità*, «Roma moderna e contempora-

nea», 13, 2-3, 2005, pp. 220-492.

BARROERO 2008

L. Barroero, *L'antico, gli antichi. Batoni e l'ambiente erudito romano*, in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 06 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Ciniselo Balsamo (Milano) 2008, pp. 56-67.

BARROERO 2008b

L. Barroero, *Non solo milordi. La società romana nei ritratti di Batoni*, in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 06 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di Ead., F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 86-95.

BARROERO 2011

L. Barroero, *Le arti e i lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino 2011.

Beppino De Nittis 2017

Beppino De Nittis. *Il napoletano che ha conquistato Parigi*, a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, Genova 2017.

BERARDI 2002

G. Berardi, *Edoardo Dal Bono*, Soncino (Cremona) 2002.

BERENGO 1980

M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980.

BERTONI CREN 2000

N. Bertoni Cren, *Autoritratto di Giuseppe Tominz con il fratello Francesco. Osservazioni sulla tecnica pittorica alla luce del recente restauro*, «Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», 48, 2000, pp. 401-410.

BETTINI 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

BIANCALE 1936

M. Biancale, *Michele Cammarano. Cento tavole e una tricromia*, Milano-Roma 1936.

BIETOLETTI 1991

S. Bietoletti, *Domenico Induno*, Cinisello Balsamo (Milano) 1991.

BIETOLETTI 1992

S. Bietoletti, *La mostra dei dipinti del Ciseri a Firenze*, «Arte cristiana», 80, 1992, pp. 157-158.

BIETOLETTI 1997-1999

S. Bietoletti, *L'atelier dei fratelli Induno*, in *Pittori & Pittura dell'Ottocento italiano*, I, Novara 1997, pp. 181-204.

BIETOLETTI 2005

S. Bietoletti, *Neoclassicismo e Romanticismo 1770-1840*, Firenze 2005.

BIETOLETTI 2006

S. Bietoletti, *La pittura di genere*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Milano 2006, pp. 91-101.

BIETOLETTI 2007

S. Bietoletti, *Egisto Fabbri, la famiglia, le opere*, in *Firenze ai tempi di Cézanne. Luoghi e protagonisti di una città moderna*, cura di S. Bietoletti, C. Sisi, pp. 14-33.

BIETOLETTI 2007b

S. Bietoletti, *La pittura di genere*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 89-99.

BIETOLETTI 2008

S. Bietoletti, *Il quadro di genere come avvio alla moderna pittura di storia in Toscana*, in *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, atti delle giornate di studio a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 237-245.

BIETOLETTI 2010

S. Bietoletti, *Forma e sentimento. Quadri di storia senza eroi*, in *Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano*, catalogo della mostra (Seravezza, Lucca, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, 05 maggio-26 settembre 2010), a cura di E. Dei, Ospedale (Pisa) 2010.

BIETOLETTI 2011

S. Bietoletti, *Artisti francesi per un salotto fiorentino*, «L'Artista», s.n., 2011, pp. 170-177.

BIETOLETTI 2014

S. Bietoletti, *Giuseppe Bezzuoli, i suoi allievi e altri artisti*, in *La Palazzina dei Servi a Firenze. Da residenza vescovile a sede universitaria*, a cura di C. De Benedictis, R. Roani, G.C. Romby, Firenze 2014.

BIETOLETTI 2015

S. Bietoletti, *Dipingere a Piagentina*, in *Firenze capitale*

1865-2015. I doni e le collezioni del Re, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 19 novembre 2015-03 aprile 2014), a cura di S. Condemi, saggi e schede di D. Angelotti, S. Condemi, Livorno 2015, pp. 168-179.

BIETOLETTI, DANTINI 2002

S. Bietoletti, M. DANTINI, *L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze 2002.

BIZZOCCHI 1997

R. Bizzocchi, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari 2008.

BIZZOCCHI 2007

R. Bizzocchi, *Una nuova morale per la donna e la famiglia*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 69-96.

BLUM 1986

C. Blum, *Rousseau and the Republic of Virtue. The Language of politics in the French Revolution*, Itaca-Londra 1986.

BOIME 1987

A. Boime, *Art in an age of revolution 1750-1800*, Chicago 1987.

BOIME 1993

A. Boime, *The Art of the Macchia and the Risorgimento Representing Culture and Naturalism in Nineteenth-Century Italy*, Chicago 1993.

BOIME 1993b

A. Boime, *Art in an age of Bonapartism. 1800-1815*, Chi-

cago 1993.

BOIME 2004

A. Boime, *Art in an age of counterrevolution. 1815-1848*, Chicago-Londra 2004.

BOIME 2007

A. Boime, *Art in an age of civil struggle. 1848-1871*, Chicago-Londra 2007.

BOITO 1863

C. Boito, *La mostra di Belle Arti a Brera*, «La Perseveranza», 1408, 8 ottobre 1863, s.n.p.

BOITO 1877

C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*, Roma, Bocca, 1877.

BOITO 1885

C. Boito, *L'anima di un pittore*, Milano, Hopli, 1885.

Boldini 2015

Boldini. Lo spettacolo della modernità, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 01 febbraio-14 maggio 2015), a cura di F. Dini, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2015.

Boldini e gli italiani a Parigi 2009

Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 novembre 2009-14 marzo 2010), a cura di F. Dini, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.

Boldini, Helleu, Sem 2006

Boldini, Helleu, Sem. Protagonisti e miti della Belle Epoue, catalogo della mostra (Castiglioncello, Livorno, 07 luglio-12 novembre 2016), a cura di F. Dini, Milano 2006.

BONSANTI 2007

A. Bonsanti, *Amore familiare, amore romantico e amor di patria*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 127-153.

BORDINI 1991

S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura fotografia nel secondo ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. I, Milano 1991, pp. 581-601.

BORELLO 2016

B. Borello, *Il posto di ciascuno. Fratelli, sorelle e fratellanze (XVI-XIX secolo)*, Roma 2016.

Bossi e Goethe 2016

Bossi e Goethe, a cura di F. Mazzocca, F. Tasso, O. Cucciniello, Milano 2016.

BOTTERI 1999

I. Botteri, *Galateo e galatei. La creanza e l'istituzione delle società nella trattatistica italiana tra Antico Regime e stato liberale*, Roma 1999.

BROWN 2012

K. Brown, *Woman readers in French Painting 1870-1890. A space for the Imagination*, Oxford-New York 2012.

CANDIDA C. 1871

Candida C., *La famiglia. Riflessioni d'un babbo*, «La donna e la famiglia», X, Roma, editore [s.n.] 1871, I, pp. 304-305.

CANGIANELLI 2002

F. Cangianelli, *Francesco Gioli. Il sentimento del vero*, Pisa 2002.

Canova, Hayez, Cicognara 2017

Canova, Hayez, Cicognara, a cura di F. Mazzocca, P. Marini, R. De Feo, Venezia 2017.

CAPITELLI 2011

G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma 2011.

CAPITELLI 2013

G. Capitelli, *Arte dell'Ottocento in Calabria (1783-1908). Prospettive di ricerca*, in *Cosenza e le arti. Le collezioni dei dipinti della Provincia di Cosenza (1861-1931)*, catalogo della mostra (Cosenza, Museo delle Arti e dei Mestieri della Provincia di Cosenza, 13 giugno-10 agosto 2013), a cura di A. Cipparrone, San Giovanni in Fiore (Cosenza) 2013, pp. 21-28.

CAPITELLI 2013b

G. Capitelli, *Arte di Controrisorgimento. Pio IX e la "monumentomania" vaticana*, in *Arte e politica*, a cura di N. Barbolani Di Montauto, pp. 149-152.

G. CAPITELLI, *Sous le signe de la dévotion. Le peuple romain dans l'imaginaire du XIXe siècle*, in *Le peuple de Rome*.

Représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 28 giugno-30 settembre 2013), a cura di O. Bonfait, con la collaborazione di G. Capitelli, Montreuil 2013, pp. 54-61.

CAPITELLI 2013c

G. Capitelli, *Declinazioni accademiche e registro romantico nei pittori calabresi dell'Ottocento. Intorno ad alcune opere inedite di Vincenzo Morani e Angelo Mazzia*, in *Ottocento. Arte in Calabria nelle collezioni private*, catalogo della mostra (Rende, Cosenza, Museo dell'arte dell'Otto e Novecento, 26 ottobre-31 dicembre 2013), a cura di T. Sicoli, Cosenza 2013, pp. 12-21.

CAPITELLI 2016

G. Capitelli, *Antoine Jean-Baptiste Thomas (Parigi, 1791-1834). Biografia e primo catalogo delle opere*, in *Antoine Jean-Baptiste Thomas e il popolo di Roma, 1817-1818*, a cura di A. M. D'Amelio, S. Tozzi, Roma 2016, pp. 8-27.

CAPPELLIERI 2014

A. Cappellieri, *Gioielli sentimentali. Sentimental jewellery*, Venezia 2014.

CAPORRELLA 2008

V. Caporrella, *La famiglia. Un'istituzione che cambia*, Bologna 2008.

CAPRIN 1911

G. Caprin, *Cronachetta artistica*, «Emporium», 33/195, 1911, p. 232.

CAPRIN 1911b

G. Caprin, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto di Firenze*, «Emporium», 34/202, 1911, p. 245.

CARCANO 1839

G. Carcano, *Angiola Maria. Storia domestica*, Milano, Pietro Manzoni, 1839.

CARCANO 1870

G. Carcano, *Novelle domestiche*, Milano, Libreria di educazione e d'istruzione di P. Carrara, 1870.

Casa di Re 2005

Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela, a cura di R. Cioffi, G. Petrenga, Milano 2005.

Casa Savoia. Storia di una famiglia italiana 2009

Casa Savoia. Storia di una famiglia italiana, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Ciasa de ra Regoles, 18 luglio-19 settembre 2009; Milano, Palazzo Reale, ottobre 2009-gennaio 2010), a cura di F. Bruno di Tornaforte, Milano 2009.

CASERO 2017

C. Casero, *La fotografia nell'Ottocento tra illusione e realtà*, «Titolo. Nuova Serie», vol. 7, 27, 13, (inverno-primavera) 2017, pp. 31-32.

CASINI 2012

T. Casini, *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo*.

Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 407-413.

CASTELNUOVO 2015

E. Castelnuovo, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, a cura di F. Crivello, M. Tomasi, Torino 2015.

CAVALLUCCI 1854

C.J. Cavallucci, *Rivista delle opere esposte nelle sale della Promotrice di Belle Arti in Firenze*, «Buletto delle Arti del Disegno», 30, 27 luglio 1954, s.n.p.

CATTANEO 1948

C. Cattaneo, *Sul romanzo delle donne contemporanee*, in *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, raccolti e ordinati da Agostino Bertani, Firenze 1948.

CAVALLARI CANTALAMESSA 1892

G. Cavallari Cantalamessa, *La donna nel Risorgimento nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1892.

CECIONI 1905

A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905.

CECIONI 1932

A. Cecioni, *Opere e Scritti*, a cura di E. Somarè, Milano 1932.

Cenacolo Belgioioso 2016

Cenacolo Belgioioso. I ritratti, catalogo della mostra (Rimini, Teatro Galli, 23 aprile-10 luglio 2016), a cura di F. Mazzocca, Milano 2016.

Cesare Augusto Detti 2003

Cesare Augusto Detti. Il talento per il successo, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albornoziana, 14 settembre-16 novembre 2003), a cura di G. Saporì, Spoleto 2003.

CINELLI 1982

B. Cinelli, *Firenze 1861. Anatomia di una Esposizione*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 18, 1982, pp. 21-36.

CINELLI 2003

B. Cinelli, *Il ritratto dell'artista*, in *Maestà di Roma. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 7 marzo-29 giugno 2003), progetto di S. Susinno, realizzazione a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, segreteria scientifica G. Capitelli, M. Lafrancconi, Milano 2003, pp. 295-318.

CIOFFI 2017

R. Cioffi, *Ut pictura poesis: riflessioni su Tischbein, Goethe e i compagni tedeschi tra Roma e Napoli*, «Napoli Nobilissima», VII, III, 1, gennaio-aprile 2017, pp. 52-67.

Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica 1997

Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica. La città borghese, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), a cura di G. Alisio, vol. II,

Napoli 1997.

Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società 1997

Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli, vol. III, Napoli 1997.

Civiltà dell'Ottocento. Le arti 1997

Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), a cura di N. Spinosa, vol. I, Napoli 1997.

Committenti, mecenati e collezionisti di Canova 2008-2009

Committenti, mecenati e collezionisti di Canova. VI settimana di Studi Canoviani, a cura di G. Ericani, F. Mazzocca, voll. 2, Bassano del Grappa (Vicenza) 2008-2009.

CORBIN 1987

A. Corbin, *Relazione intima e gioie del rapporto*, in *L'Ottocento. La vita privata*, a cura di P. Aries, G. Duby, Trezzano sul Naviglio (Milano) 1987, pp. 396-486.

Corcos. I sogni della Belle Époque 2014

Corcos. I sogni della Belle Époque, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 06 settembre-14 dicembre 2014), a cura di I. Taddei, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2014.

Cosenza e le arti 2013

Cosenza e le arti. Le collezioni dei dipinti della Provincia

di Cosenza (1861-1931) catalogo della mostra (Cosenza, Museo delle Arti e dei Mestieri della Provincia di Cosenza, 13 giugno-10 agosto 2013), a cura di A. Cipparrone, San Giovanni in Fiore (Cosenza) 2013.

CRAVERI 2005

B. Craveri, *Amanti e regine. Il potere delle donne*, Milano 2005.

CRESTI 1985

M.V. Cresti, *Le due "scene di conversazione" Ruspoli e Carlo Labruzzi ritrattista*, «Prospettiva», 33, 1983-1984 (1985), pp. 73-83.

CRESTI 1987

M.V. Cresti, *Ritratti di signora: Teresa Pichler Monti nel Museo Napoleonico di Roma*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», 1, 1987, pp. 73-83.

CROCE 1955

B. Croce, *Cultura e vita morale*, Bari 1955.

CROCE 1966

B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari 1966.

Cultura figurativa e architettonica 1980

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, voll. 3, Torino 1980.

Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale 1972

Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale.

Sfortuna dell'Accademia, catalogo della mostra (Firenze, luglio 1972), a cura di S. Pinto, Firenze 1972.

Da Canova a Boccioni 2011

Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo, a cura di F. Mazzocca, schede di E. Lissoni, P. Segramora Rivolta, Milano 2011.

Da Canova a Modigliani 2010

Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 02 ottobre 2010-27 febbraio 2011), a cura di F. Leone, M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2010.

Da De Nittis a Gemitto 2017

Da De Nittis a Gemitto. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo, a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, Genova 2017.

Dai Farnese ai Borbone 2006

Dai Farnese ai Borbone. Famiglie europee. Costruire stati, a cura di C. Robotti, Manduria (Bari) 2006.

Da La presa di Roma a Il piccolo garibaldino 2007

Da La presa di Roma a Il piccolo garibaldino. Risorgimento. Massoneria e Istituzioni: l'immagine della Nazione nel cinema muto (1905-1909), a cura di M. Musumeci, S. Tozzetti, Roma 2007.

Dall'Accademia all'atelier 2000

Dall'Accademia all'atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento, catalogo della mostra (Rancate, Locarno, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 15 settembre-26 novembre 2001), a cura di M.A. Previtiera, S. Reborà, Milano 2002.

Dall'Accademia al vero 1983

Dall'Accademia al vero. la pittura a bologna prima e dopo l'Unità, catalogo della mostra (Milano, 1983-1984), a cura M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano 1983.

D'AMELIA 2005

M. D'Amelia, *La mamma*, Bologna 2005.

DA MOLIN 1992

G. Da Molin, *Struttura della famiglia e personale di servizio nell'Italia meridionale*, in *Storia della famiglia italiana 1750-1950*, a cura di M. Barbagli, D.I. Kertzer, Bologna 1992, pp. 219-252.

Da Sud 2011

Da Sud. Le radici meridionali dell'unità nazionale, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 01 ottobre 2011-15 gennaio 2012), a cura di L. Mascilli Migliorini, A. Villari, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

d'AZEGLIO 1905

M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, Piacenza 1915.

DE AMICIS [1886] 2011

E. De Amicis, *Cuore*, edizione a cura di U. Eco, Torino 2001.

DE AMICIS 2006

E. De Amicis, *Opere scelte*, a cura di F. Portinari, G. Baldissone, Milano 2006.

DELOGU 1947

G. Delogu, *Antologia della pittura italiana nell'Ottocento*, Novara 1947.

De Nittis 2013

De Nittis, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 gennaio-26 maggio 2013), a cura E. Angiuli, F. Mazzocca, Venezia 2013.

DE SANCTIS 1900

G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900.

DE VECCHI 1998

P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Catalogo ragionato*, Milano 1998.

Die erträumte Nation 1995

Die erträumte Nation. Griechenlands Wiedergeburt im 19, a cura di R. Heydenreuter, J. Murken, Monaco di Baviera 1995.

Dipinti e sculture del XIX secolo 2000

Dipinti e sculture del XIX secolo, catalogo della mostra

(Vicenza, Museo Civico d'Arte e Storia, Museo del Risorgimento e della Resistenza, 21 gennaio-30 aprile 2000), a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di G.C. Federico Villa, Venezia 2000.

Dietro le mostre 2005

Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 14 marzo-18 aprile 2005), a cura di M. Tamassia, Livorno 2005.

DIJKSTRA 1988

M. Dijkstra, *Idoli di perversità*, Milano 1988.

Dipinti dell'Ottocento e del Novecento 1999

Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, voll. 2, Padova 1999.

Domenico e Gerolamo Induno 2006

Domenico e Gerolamo Induno. La storia e la cronaca scritte col pennello, catalogo della mostra (Tortona, Alessandria, Palazzo Guidobono, 15 ottobre 2006-07 gennaio 2007), a cura di G. Matteucci, saggio critico di F. Mazzocca, Torino 2006.

Domenico Morelli e il suo tempo 2005

Domenico Morelli e il suo tempo. Dal Romanticismo al simbolismo 1823-1901, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di

L. Martorelli, Napoli 2005.

Domenico Pellegrini 1759-1840 2013

Domenico Pellegrini 1759-180. Un pittore veneto nelle capitali d'Europa, a cura di G. Pavanello, Venezia 2013.

DUMAS 2004

A. Dumas, *Viva Garibaldi. Un'odissea del 1860*, testo critico di C. Schopp, edizione italiana a cura di G. Pécout, M. Botto, Torino 2004.

Eduardo Fiore. Un pittore meridionale 2000

Eduardo Fiore. Un pittore meridionale tra ispirazione religiosa e sguardo antropologico, a cura di O. Cavalcanti, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2000.

ELIAS 1939

N. Elias, *Über den Prozeas der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basilea 1939.

Eliseo Sala. Un ritrattista 2001

Eliseo Sala. Un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica, catalogo della mostra (Treviglio, Bergamo, Centro civico culturale, Sala crociera, 05 maggio-22 luglio 2001), a cura di S. Reborà, Milano 2001.

Esposizione 1860

Esposizione di Belle Arti nel Palazzo Nazionale di Brera, «La Perseveranza», Milano, Circolo dell'Unione, 1860, s.n.p.

Famiglia e nazione nel lungo Ottocento 2011
Famiglia e nazione nel lungo Ottocento. Modelli, strategie, rete di relazioni, a cura di I. Porciani, Roma 2011.

Famiglia e nazione nel lungo Risorgimento 2006
Famiglia e nazione nel lungo Risorgimento, a cura di I. Porciani, Roma 2006.

Famiglia e mutamento sociale 1980
Famiglia e mutamento sociale, a cura di M. Barbagli, Bologna 1974.

Fattori da Magenta a Montebello 1983
Fattori da Magenta a Montebello, catalogo della mostra (Livorno, Cisternino del Poccianti, dicembre 1983-gennaio 1984), a cura di C. Bonagura, L. Dinelli, L. Bernardini, Roma 1983.

FERRARA 1971
F. Ferrara, *Fra i Borboni e i Savoia. La missione segreta del marchese Salvo in Piemonte 1831-1831*, Napoli 1971.

FERRARI 1998
S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Bari 1998.

Firenze capitale 1865-2015 2015
Firenze capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna di

Palazzo Pitti, 19 novembre 2015-03 aprile 2014), a cura di S. Condemi, saggi e schede di D. Angelotti, S. Condemi, Livorno 2015.

FOHR 1989
R. Fohr, *Scene di conversazione*, in Mario Praz, a cura del Centre Georges Pompidou, Parigi 1989, pp. 145-151.

FORNASARI 2005
L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Ospedaletto (Pisa) 2005.

Foucault e le immagini 2016
Foucault e le immagini, a cura di R. De Gaetano, D. De Rosa, «Palinsesti. Numero Quattro», Cosenza 2016.

Fotografia italiana dell'Ottocento 1979
Fotografia italiana dell'Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre), Firenze 1979.

Francesco Hayez 2015
Francesco Hayez, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Italia, Accademia di Belle Arti di Brera, 07 novembre 2015-21 gennaio 2016), a cura di F. Mazzocca, Milano 2016.

Francesco Podesti 1996
Francesco Podesti, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitellina, 02 giugno-01 settembre 1996), a cura di M. Polverari, Milano 1996.

FRANCHINI 2002

S. Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle Dame» agli editori dell'Italia unita*, Milano 2002.

Gaetano Chierici: pittore (1838-1920) 1938

Gaetano Chierici: pittore (1838-1920), catalogo della mostra (Reggio Emilia, novembre 1938), Milano 1938.

Galleria d'Arte Moderna di Palermo 2007

Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura, Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2006

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni, XIX secolo, a cura di E. di Majo, M. Lafranconi, Roma 2006.

GANERI 1999

M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce 1999.

GAY 2002

P. Gay, *Il secolo inquieto. La formazione della cultura borghese (1815-1914)*, Roma 2002.

GENTILE 2006

E. Gentile, *La grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari 2006.

GINSBORG 2007

P. Ginsborg, *Romanticismo e Risorgimento: l'io, l'amore e l'amicizia*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 5-68.

Giuseppe Tominz 2011

Giuseppe Tominz, a cura di A. Quinzi, Trieste 2011.

GORI BUCCI 2006

N. Gori Bucci, *Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831)*, Venezia 2006.

GRANATA 2014

S.A. Granata, *Monarchie mediterranee. Ferdinando IV di Borbone tra Sicilia ed Europa (1806-1815)*, Roma 2014.

GUIDI 2007

L. Guidi, *Donne e uomini del Sud sulle vie dell'esilio 1848-60*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 225-252.

Famiglia e mutamento sociale 1977

Famiglia e mutamento sociale, a cura di M. Barbagli, Bologna 1977.

Figlie, spose, madri 1991

Figlie, spose, madri. Testimonianze di vita quotidiana. Brindisi, 1860-1915. Mostra di documenti e oggetti, catalogo della mostra (Brindisi 1991), a cura di Ministero per i Beni culturali ed ambientali, Archivio di Stato di Brindisi,

Brindisi 1991.

FILIPPIN 2015

S. Filippin, *Fotografie e fotografia nella storia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, 1850-1950*, in *L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, tomo I, Venezia 2015.

Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica 1998

Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma, catalogo della mostra (San Severino Marche, Macerata, Palazzo di Città, 18 luglio-11 ottobre 1998), a cura di G. Piantoni, Roma 1998.

Francesco Paolo Michetti e il suo tempo 2017

Francesco Paolo Michetti e il suo tempo, a cura di F. Benzi, Pescara 2017.

FREUND 2014

A. Freund, *Portraiture and politics in revolutionary France*, Pennsylvania State 2014.

Gaetano Previati 1852-1920 1999

Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del Simbolismo europeo, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 8 aprile-29 agosto), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999.

GARB 2007

T. Garb, *The Painted Face. Portraits of Women in France, 1814-1914*, New Heaven-London 2007.

GARDONIO 2006

M. Gardonio, *Giuseppe Barison*, Trieste 2006.

GARIBALDI 1888

G. Garibaldi, *Memorie autobiografiche*, Firenze, G. Barbèra, 1888.

Garibaldi 1982

Garibaldi. Arte e Storia, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, Museo Centrale del Risorgimento di Roma, 23 giugno-31 dicembre 1982), a cura del Museo nazionale di Palazzo Venezia, Firenze 1982.

Garibaldi. Il Mito 2007

Garibaldi. Il Mito. Da Lega a Gattuso, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 novembre-02 marzo 2008), a cura di F. Mazzocca, A. Villari, con la collaborazione di S. Regonelli, Firenze 2007.

Garibaldi. Le immagini del mito 2007

Garibaldi. Le immagini del mito nella collezione Tronca, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Jung, 29 settembre-4 novembre 2007), a cura di F.P. Tronca, Brescia 2007.

Gemito, Mancini e il loro ambiente 2017

Gemito, Mancini e il loro ambiente. Opere giovanili, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Antonelli, 19 maggio-16 giugno 2017), a cura di C. Virno, M. Carrera, progetto scientifico e coordinamento editoriale M. Di Penta, U. Giacometti, Roma 2017.

Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura 2001

Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento, a cura di B. Falconi, F. Mazzocca, A.M. Zuccotti, Milano 2001.

Gian Giacomo Poldi Pezzoli 2011

Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011-13 febbraio 2012), a cura di L. Galli Michero, F. Mazzocca, Torino 2011.

Gioacchino Toma 1995

Gioacchino Toma (1836-1891), catalogo della mostra, a cura di B. Matura, N. Spinosa, Napoli 1995.

GIOIA 1836

M. Gioia, *Nuovo Galateo. Edizione reintegrata in più luoghi col confronto delle edizioni originali*, Lugano, Tipografia Ruggia, 1836.

Gioielli in Italia 2002

Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passione, atti del convegno di studio (Valenza, Palazzo Pellizzari, 5-6 ottobre 2002), a cura di L. Lenzi, Venezia 2002.

Giuseppe Craffonara e la cultura romana 1991

Giuseppe Craffonara e la cultura romana, catalogo della mostra (Riva del Garda, Trento, Museo civico, 24 dicembre 1991-30 aprile 1992), a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F.

Mazzocca, Riva del Garda (Trento) 1991.

Giuseppe De Albertis 1763-1845 1998

Giuseppe De Albertis 1763-1845. Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez, catalogo della mostra (Milano, Museo di Storia Contemporanea, 19 maggio-14 giugno 1998; Arona, Novara; Ex Convento della Purificazione, 27 giugno-30 agosto; Gallarate, Milano, 17 settembre-18 ottobre 1998), a cura di E. Zanella Manara, F. Mazzocca, Società Gallaratese per gli Studi Patri, Milano 1998.

Giuseppe Molteni (1800-1867) 2000

Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 ottobre 2000-28 gennaio 2001), a cura di F. Mazzocca, L.M. Galli Michero, P. Segramora Rivolta, Milano.

Giuseppe Moricci 1806-1879 1979

Giuseppe Moricci 1806-1879, con un saggio di C. Del Bravo, catalogo a cura di A. Giovanelli, Firenze 1979.

Giuseppe Sciuti 1989

Giuseppe Sciuti, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 25 febbraio-26 marzo 1989), a cura di M. Calvesi, A. Corsi, Palermo 1989.

Giuseppe Verdi e le arti 2013

Giuseppe Verdi e le arti, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 6 dicembre 2013-23 febbraio

2014), a cura di A. Mancinelli, Milano 2013.

GOFFI 1993

L. Goffi, *scheda*, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, coordinamento scientifico di F. Mazzocca, direzione editoriale di C. Pirovano, tomo II, Milano 1993, pp. 702-703

GUERCI 1988

L. Guerci, *La sposa obbediente. Donne e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Torino 1988.

Gusto Romantico 2013

Gusto Romantico. Opere del XIX secolo dalla Collezione di Alessandro Marabottini, catalogo della mostra (Roma, Museo Mario Praz, 22 novembre 2013-21 aprile 2014), a cura di P. Rosazza-Ferraris, Perugia 2013.

Hayez 1983

Hayez, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, sala delle Cariatidi, Accademia-Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983-febbraio 1984), a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano 1983.

Hayez. *Dal mito al bacio* 1998

Hayez. *Dal mito al bacio*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 settembre 1998-20 gennaio 1999), a cura di F. Mazzocca, Venezia 1998.

HAYEZ 1995

F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, Vicenza 1995.

HASKELL 2008

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

HOSKER 2016

L.A. Hosker, *La serva nell'Italia dell'Ottocento: fra vita quotidiana e letteratura*, «The Italianist», vol. 36, 2016, pp. 29-48.

I Borbone di Napoli 2009

I Borbone di Napoli, a cura di N. Spinosa, Sorrento (Napoli) 2009.

Il Bacio 2009

Il Bacio tra Romanticismo e Novecento, catalogo della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 14 febbraio-02 giugno 2009), a cura di S. Zatti, L. Tonani, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.

Il costume popolare nella provincia di Cosenza 1992

Il costume popolare nella provincia di Cosenza, catalogo della mostra (Rende, Cosenza, Museo civico, 21 marzo-21 aprile 1992), a cura di F. Sicilia, testi di I. Principe, T. Sicoli, Settiniano (Firenze) 1992.

Il museo Revoltella di Trieste 2004

Il museo Revoltella di Trieste, a cura di M. Masau Dan,

Vicenza 2004.

Il Neoclassicismo in Italia 2002

Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 27 febbraio-18 luglio 2002), a cura di F. Mazzocca, E. Colle, Milano 2002.

Il Piccio e la pittura lombarda 2007

Il Piccio e la pittura lombarda tra romanticismo e naturalismo. L'eredità di Appiani, cura di F. Mazzocca, G. Valagussa, con scritti di P. De Vecchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

Il ritratto italiano nei secoli 1938

Il ritratto italiano nei secoli, catalogo della mostra (Belgrado, 1938), a cura di N. Barbantini, Roma 1938.

Il ritratto nel Veneto 2005

Il ritratto nel Veneto 1866-1945, a cura di S. Marinelli, Verona 2005.

Il ritratto nella pittura Lombarda 1953

Il ritratto nella pittura Lombarda dell'Ottocento, a cura di M. Valsecchi, Verbania 1953.

Il secolo dell'Impero 2004

Il secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra il 1815 e il 1915, catalogo della mostra (Trento, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 25 giu-

gno-31 ottobre 2004), a cura di G. Belli, A. Tiddia, Milano 2004.

Il secondo Ottocento italiano. Le poetiche del vero 1988

Il secondo Ottocento italiano. Le poetiche del vero, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 26 maggio-11 settembre 1988), a cura di R. Barilli, Milano 1988.

Il Simbolismo. Arte in Europa 2016

Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 febbraio-05 giugno 2016), a cura di F. Mazzocca, C. Zevi, con la collaborazione di E. Lissoni, Milano 2016.

Il simbolismo in Italia 2011

Il simbolismo in Italia, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 01 ottobre 2011-27 febbraio 2012), a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2011.

Il Veneto e l'Austria 1989

Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), a cura di S. Martelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989.

I macchiaioli e la cultura toscana del Risorgimento 1976

I macchiaioli e la cultura toscana del Risorgimento, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 maggio-22 luglio 1976), a cura di D. Durbé, S. Pinto, Firenze 1976.

I Macchiaioli 2003

I Macchiaioli. Prima dell'Impressionismo, catalogo della mostra (Padova, Fondazione Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003-08 febbraio 2004), a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2003.

I Macchiaioli. Capolavori 2008

I Macchiaioli. Capolavori della collezione Mario Taragoni, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte, 08 marzo-27 luglio 2008), a cura di S. Bietolletti, Milano 2008.

Immagini della nazione 2002

Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento, a cura di A.M. Banti, R. Bizzocchi, Roma 2002.

Intorno a Batoni 2009

Intorno a Batoni, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 03-04 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Lucca 2009.

Intorno agli Induno 2002

Intorno agli Induno. Pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 13 settembre-01 dicembre 2002), a cura di M. Agliati Ruggia, S. Reborà, Milano 2002.

I padri fondatori 2011

I padri fondatori. I Cinquant'anni dello Stato italiano, a

cura di G. Talamo, Roma 2011.

I pittori bergamaschi dell'Ottocento 1992

I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Dal Romanticismo al Verismo, a cura di G.A. Dell'Acqua, Bergamo 1992.

I pittori della luce 2016

I pittori della luce dal Divisionismo al Futurismo, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea, 25 maggio-10 settembre 2016), a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, Madrid-Milano 2016.

IROLLO 2007

A. Irollo, *Sul Murat in visita all'Albergo dei Poveri. Con precisazioni e spunti per il soggiorno a Napoli di Benjamin Rolland*, «Napoli nobilissima», vol. V, 8, nn. 5-6 2007, pp. 221-248.

ISABELLA 2009

M. Isabella, *Risorgimento in Exile. Italian Émigrés and the Liberal International in the Post-Napoleonic Era*, Oxford 2009.

I sud 2009

I sud. Conoscere, capire, cambiare, a cura di M. Petrusiewicz, J. Schneider, P. Schneider, Bologna 2009.

Italia sia! 2010

Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano, catalogo della mostra (Seravezza, Lucca, Museo del Lavo-

ro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, 5 giugno-26 settembre 2010), a cura di E. Dei, Ospedale (Pisa) 2010.

Itinerario nel ritratto 1987

Itinerario nel ritratto. Dipinti tra il XVIII e XX secolo, catalogo della mostra (Milano, Galleria Roberta Etro, 70 maggio-07 giugno 1987), a cura di F. Mazzocca, Milano 1987.

I volti di Carlo Cattaneo 2001

I volti di Carlo Cattaneo (1801-1869). Un grande italiano del Risorgimento, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando, 19 aprile-16 settembre 2001), a cura di F. Della Peruta, C.G. Lacaita, F. Mazzocca, Milano 2001.

Jean-Baptiste Wicar. Ritratti 2004

Jean-Baptiste Wicar. Ritratti della famiglia Bonaparte, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico 20 febbraio-25 aprile 2004; Napoli, Museo Diego Aragona Pignitelli Cortes, 07 maggio-04 luglio 2004), a cura di M.T. Caracciolo, G. Gorgone, C. Cannelli, Napoli 2004.

KAPLAN 1998

A. Kaplan, *Manifest domesticity*, «American literature», LXX, 1998, pp. 581-606.

La bandiera proibita 2011

La bandiera proibita. Il tricolore prima dell'Unità, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Casotti, 07 gennaio-13 febbraio 2011), a cura di P. Pelzffo, L. Rossi, A.

Villari, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

La Belle Epoque. Arte in Italia 2008

La Belle Epoque. Arte in Italia 1880-1915, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 10 febbraio-07 ottobre 2008), a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.

La Ca' Granda. Cinque secoli di storia 1981

La Ca' Granda. Cinque secoli di storia dell'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, marzo-agosto 1981), a cura di G.A. Dell'Acqua, G. Testori, Milano 1981.

La famiglia del Plebiscito 2011

La famiglia del Plebiscito di Giovanni Paglierini. Analisi di un capolavoro ottocentesco, a cura di L. Scordino, Ferrara 2011.

La Grande Madre 2016

La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 agosto-15 novembre 2015), a cura di M. Gioni, Milano 2016.

L'altro Ottocento 2016

L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Complesso monumentale di San Domenico Maggiore, 23 dicembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di I. Valente, Na-

poli 2016.

LAMBERTI 1982

M.M. Lamberti, *Esempi di iconografia garibaldina*, in *Garibaldi e la leggenda garibaldina. Manifestazioni per un centenario*, atti del convegno (Brescia, 08 febbraio-02 giugno 1982), a cura di L. Novati, Brescia 1982.

La nazione del Risorgimento 2009

La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita, a cura di A.M. Banti, Torino 2009.

La Nazione dipinta 2007

La Nazione dipinta. Storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi, catalogo della mostra, (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 14 ottobre 2007-13 marzo 2008), a cura di M. Bertolotti, Milano 2007.

La patria e il sangue 2004

La patria e il sangue. Città, patriziati e potere nella Calabria moderna, a cura di F. Campennì, prefazione di M. Petruszewicz, Manduria (Bari) 2004.

La patria, l'arte, la donna 2012

La patria, l'arte, la donna. Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia, catalogo della mostra (Foggia, Museo Civico 10 novembre 2012-12 gennaio 2013), a cura di C. Farese-Sperken, Foggia 2012.

La pittura inglese da Hogarth a Turner 1966

La pittura inglese da Hogarth a Turner, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 novembre-20 dicembre 1966), a cura del British Council di Londra, Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, Roma 1966.

La pittura di storia in Italia 2008

La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte, atti delle giornate di studio, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.

La pittura in Italia. L'Ottocento 1991

La pittura in Italia. L'Ottocento, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991.

La pittura in Veneto. L'Ottocento 2002

La pittura in Veneto. L'Ottocento, a cura di G. Pavanello, voll. 2, Milano 2002.

La pittura italiana del XIX secolo 2011

La pittura italiana del XIX secolo. Dal Neoclassicismo al Simbolismo, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, 19 novembre 2011-22 gennaio 2012; Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, 11 febbraio-18 marzo 2012), a cura di S. Zatti, F. Mazzocca, Milano 2011.

La pittura napoletana dell'Ottocento 1993

La pittura napoletana dell'Ottocento, a cura di F.C. Greco, M. Picone Petrusa, I. Valente, Napoli 1993.

La Quadreria dell'Ottocento 2002

La Quadreria dell'Ottocento. Musei Civici di Pavia, a cura di S. Zatti, testi e introduzione di F. Mazzocca, Milano 2002.

L'artista studente 2002

L'artista studente. I concorsi del Pensionato Artistico Nazionale di Pittura 1891-1939, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 26 marzo-16 giugno 2002), a cura di A.M. Damigella, Roma 2002.

La Reggia di Venaria e i Savoia 2007

La Reggia di Venaria e i Savoia, a cura di E. Castelnuovo, Torino 2007.

La tempesta del mio cor 2001

La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, 25 maggio-29 luglio 2001), a cura di G. Godi, C. Sisi, Milano 2001.

Le collezioni della Fondazione Banco di Sicilia 2015

Le collezioni della Fondazione Banco di Sicilia. I dipinti, a cura di F. Mazzocca, Milano 2015.

L'educazione delle donne 1989

L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento, a cura di S. Soldani, Milano 1989.

Lega, i Macchiaioli 2007

Lega, i Macchiaioli e la fortuna dei Primitivi tra purismo e Novecento, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio-24 giugno 2007), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, A. Paolucci, Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

Leggere, leggere, leggere! 2015

Leggere, leggere, leggere! Libri, giornali, lettere nella pittura dell'Ottocento, catalogo della mostra (Rancate, Lugano, 18 ottobre 2015-24 gennaio 2015), a cura di M. Bianchi, Cinisello Balsamo 2015.

Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911 1988

Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale, a cura di M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, Napoli 1988.

L'elogio della tavolata 2007

L'elogio della tavolata conversazione cibo e mondanità, catalogo della mostra antiquaria (Modena, 17-25 febbraio 2007), Milano 2007.

LEONE 2005

F. Leone, "Chi è il miglior pittore fa miglior ritratti": *l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di Ead., Milano 2007, pp. 53-68.

LEONE 2006

F. Leone, "Passioni rese visibili" e "alterazioni dell'anima". *Fortuna sfortuna del ritratto nella cultura figurativa della Restaurazione*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 55-74.

LEONE 2007

F. Leone, *Il ritratto*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 61-74.

LEONE 2008

F. Leone, *Luigi Ademollo (1764-1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico; olii, disegni e tempere*, Roma 2008.

LEONE 2010

F. Leone, *Dall'ideale classico all'avanguardia futurista. Per una storia del ritratto italiano dell'Ottocento*, in *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 02 ottobre 2010-27 febbraio 2011), a cura di Ead., M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2010, pp. 2-29.

LEONE 2015

F. Leone, *Andrea Appiani, pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1817)*, Milano 2015.

LEONE 2017

F. Leone, *The nineteenth century: neoclassical ethos, romantic pathos, the Italian Risorgimento, realism, and its abandonment in favor of symbolism*, in *The menorà. Cult, history and myth*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Roma, Museo ebraico 2017), a cura di A.

Di Castro, F. Leone, A. Nesselrath, Milano 2017, pp. 260-275.

LEONI 1853

Q. Leoni, s. t., «L'Album. Giornale letterario e di Belle arti», XX, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 25 marzo 1853, p. 35.

Le peuple de Rome 2013

Le peuple de Rome. Représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 28 giugno-30 settembre 2013), a cura di O. Bonfait, con la collaborazione di G. Capitelli, Montreuil 2013.

Lessico del cinema italiano 2014-2016

Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita, a cura di R. De Gaetano, voll. 3, Milano 2014-2016.

Le stanze della memoria 1987

Le stanze della memoria. Vedute di ambienti, ritratti in interni e scene di conversazione dalla collezione Praz. Dipinti ed acquarelli 1776-1870, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 maggio-06 settembre 1987 1987), a cura di S. Susinno, E. di Majo, con una scelta di scritti sull'argomento di M. Praz, Milano 1987.

Le vestali della classe media 1969

Le vestali della classe media, a cura di M. Barbagli, con M. Dei, Bologna 1969.

LEVI 1883-1884

Primo Levi, *Il Secondo Rinascimento*, Roma, Stabilimento Tipografico Italiano, 1883-1884.

LEVI 1992

G. Levi, *Famiglia e parentela: qualche tema di riflessione*, in *Storia della famiglia italiana 1750-1950*, a cura di M. Barbagli, D.I. Kertzer, Bologna 1992, pp. 307-324.

LEVI D'ANCONA 2007

L. Levi D'Ancona, *Padri e figli del Risorgimento*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 153-182.

LEVRA 1993

U. Levra, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino 1992.

L'impressionismo di Zandomenighi 2016

L'impressionismo di Zandomenighi, catalogo della mostra (Padova, 01 ottobre 2016-29 gennaio 2017), a cura di F. Dini, F. Mazzocca, Venezia 2016.

L'incanto dei Macchiaioli 2016

L'incanto dei Macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 13 novembre 2015-29 febbraio 2016), a cura di

A. Di Lorenzo, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2016.

Livorno, la costruzione di un'immagine 2003

Livorno, la costruzione di un'immagine. Tradizione e modernità nel Novecento, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.

LYONS 1998

M. Lyons, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in *Storia della letteratura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo. R. Chartier, Roma-Bari 1998.

L'officina neoclassica 2009

L'officina neoclassica dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo-21 giugno 2009), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.

LOMBARDI 2005

L. Lombardi, *Il Risorgimento nei cuori dei semplici*, in *Romantici e Macchiaioli e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005-12 febbraio 2006), a cura di F. Mazzocca, Milano 2005, pp. 231-254.

L'ombra di core 1988

L'ombra di core. Disegni del fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, novembre 1988-marzo

1989), a cura di C. Poppi, Casalecchio del Reno (Bologna) 1988.

LORENZ 1940

A. Lorenz, *Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Darmstad 1940.

Lo stato delle famiglie in Italia 2004

Lo stato delle famiglie in Italia, a cura di M. Barbagli, C. Saraceno, Bologna 2004.

L'Ottocento di Andrea Maffei 1987

L'Ottocento di Andrea Maffei, catalogo della mostra (Riva del Garda, Trento, Museo civico, 21 giugno-30 agosto 1987), a cura di M. Botteri, Riva del Garda (Trento) 1987.

L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 2005

L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815, a cura di C. Sisi, Milano 2005.

L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 2007

L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870, a cura di C. Sisi, Milano 2007.

L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 2006

L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848, a cura di C. Sisi, Milano 2006.

L'Ottocento. La vita privata 1987

L'Ottocento. La vita privata, a cura di P. Aries, G. Duby, Trezzano sul Naviglio (Milano) 1987.

L'Ottocento. Le fonti 2013

L'Ottocento. Le fonti per la storia dell'arte (1815-1880), a cura di S. Bordini, Roma 2013.

L'Ottocento negato 1991

L'Ottocento negato. Dipinti e scultura dalle raccolte napoletane di Capodimonte, San Martino e dell'Accademia di Belle Arti, atti del convegno *VII Settimana per i Beni Culturali e Ambientali* (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes 1991), a cura di L. Martorelli, M. Mormone, Napoli 1991.

Lo stato delle famiglie in Italia 2004

Lo stato delle famiglie in Italia, a cura di M. Barbagli, C. Sarciano, Bologna 2004.

Luce su Venezia 2014

Luce su Venezia. Viaggio nella fotografia dell'Ottocento, catalogo della mostra (Stra, Venezia, Museo Nazionale di Villa Pisani, 12 aprile-02 novembre 2014), a cura di M. Zerbi, S. Vianello, Roma 2014.

LUCIANI 2005

P. Luciani, *Letteratura e teatro*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 291-300.

LUCIANI 2007

P. Luciani, *Letteratura e teatro*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 285-298.

Luigi Basiletti (1780-1859) 2016

Luigi Basiletti (1780-1859). *Scene di conversazione e ritratti*, catalogo della mostra (Montichiari, Brescia, 26 marzo-26 giugno 2016), a cura di P. Boifava, B. Falconi, Brescia 2016.

L'ultimo giorno a Ercolano 2005

L'ultimo giorno a Ercolano di Francesco Podesti (1800-1895). *Dossier*, a cura di F. Mazzocca, Galleria Carlo Virgilio, Roma 2005.

Maestà di Roma. *Universale ed eterna* 2003

Maestà di Roma. *Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 7 marzo-29 giugno 2003), progetto di S. Susinno, realizzazione a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, segreteria scientifica G. Capitelli, M. Lafranconi, Milano 2003.

Maestà di Roma. *Da Ingres a Degas* 2003

Maestà di Roma. *Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 marzo-29 giugno 2003), commissario generale O. Bonfait, Milano 2003.

MAFFIOLI 2017

M. Maffioli, 'Dal metodo del fare al metodo del vedere'. *La fotografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze nella seconda metà dell'Ottocento*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870*, atti del convegno di studi (Firenze, Accademia di Belle Arti, 26 e 27 novembre 2015), a cura di C. Frulli, F. Petrucci, Firenze 2017, pp. 337-361.

MAGGIO SERRA 2005

R. Maggio Serra, *Disegno, grafica e fotografia tra lotta ideologica, comunicazione mediatica e nuovi saperi*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut-Max-Planck-Institut, 07-10 ottobre 2002), a cura di M. Hansmann, Venezia 2005, pp. 349-366.

MANFREDINI 1895

G. MANFREDINI, *Famiglia*, scheda, in *Il digesto italiano. Enciclopedia metodica e alfabetica di legislazione, dottrina e giurisprudenza ... / compilato da distinti giureconsulti*, vol 11.1, Torino, Utet, 1895, pp. 424-435

MANZONI [1842] 1978

A. Manzoni, *I promessi Sposi*, Firenze 1978.

Manzoni e il suo e il nostro tempo 1985

Manzoni e il suo tempo, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, ottobre 1985-febbraio 1986), a cura di G. Barbarisi, M. Busnelli, Milano 1985.

MARCHESA COLOMBI 1878

Marchesa Colombi, *La gente per bene: leggi di convivenza sociale. Seconda edizione migliorata ed accresciuta di alcuni capitoli*, Napoli, Antonio Morano, 1878.

MARCONI 2006

E. Marconi, *Album romantico*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Milano 2006, pp. 305-318.

MARTORELLI 1988

L. Martorelli, *Ricerca della verità e impegno sociale. Nascita delle collezioni d'arte moderna a Napoli*, in *Il secondo Ottocento italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 26 maggio-11 settembre 1988), a cura di R. Barilli, Milano 1988, pp. 129-139.

MARTORELLI 1991

L. Martorelli, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale (1799-1848)*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. I, Milano 1991, pp. 426-448.

MARTORELLI 1996

L. Martorelli, *La fortuna di Morelli nel collezionismo dell'Otto e Novecento*, «Ottonovecento», 3, 1996, pp. 37-49.

MARTORELLI 2005

L. Martorelli, *Dopo l'Unità d'Italia. Domenico Morelli tra collezionismo, istituzioni e mercato*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut-Max-Planck-Institut, 07-10 ottobre 2002), a cura di M. Hansmann, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 151-

172.

MARTORELLI 2009

L. Martorelli, *La pittura dell'Ottocento tra accademia, museo e collezionismo*, in *I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Sorrento (Napoli) 2009, pp. 363-389

MARTORELLI 2017

L. Martorelli, *Aspetti del collezionismo privato a Napoli sotto l'egida di Domenico Morelli*, in *Gemito, Mancini e il loro ambiente. Opere giovanili*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Antonelli, 19 maggio-16 giugno 2017), a cura di C. Virno, M. Carrera, progetto scientifico e coordinamento editoriale M. Di Penta, U. Giacometti, Roma 2017, pp. 59-62.

MARTORELLI 2017b

L. Martorelli, *L'esperienza di Mancini e Gemito nel milieu di Parigi*, in *Da De Nittis a Gemito. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, Genova 2017, pp. 56-65.

MATTEUCCI 1987

G. Matteucci, *Silvestro Lega. L'opera completa*, Firenze 1987.

MAZZINI [1835] 1910

G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, Imola (Bologna) 1910.

MAZZINI [1841] 2005

G. Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, in *Romantici e Macchiaioli e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005-12 febbraio

2002), a cura di F. Mazzocca, Milano 2005, pp. 291-302.

MAZZOCCA 1978

F. Mazzocca, *Canova e Wicar*, in *Florence et la France. "Rapports sous la Révolution et l'Empire"*, atti del convegno (Firenze, 2-4 giugno 1977), a cura dell'Institut Français de Florence, Musée du Louvre, Firenze 1978, pp. 399-436.

MAZZOCCA 1979

F. Mazzocca, *Lessico della litografia e della stampa nel primo '800*, in atti del *Convegno nazionale sui lessici tecnici delle arti e dei mestieri* (Cortona, 28-30 maggio 1979), a cura di M. Fileti, Firenze 1979, pp. 47-362.

MAZZOCCA 1981

F. Mazzocca, *G.B. Sommariva o il borghese mecenate. Il "cabinet" neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Tremezzo*, «Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari», 2, 1981, pp. 145-293.

MAZZOCCA 1984

F. Mazzocca, *Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno. Episodi di vita risorgimentale*, Milano 1984.

MAZZOCCA 1985

F. Mazzocca, *Manzoni e il dibattito figurativo nell'Ottocento*, in *Manzoni e il dibattito figurativo nell'Ottocento*, catalogo a cura G. Barbarisi, M. Busnelli, Milano 1985, pp. 27-31.

MAZZOCCA 1985

F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano 1985.

MAZZOCCA 1991

F. Mazzocca, *Antonio Ciseri*, «'800 italiano», 1,4, 1991, pp.

61-62.

MAZZOCCA 1991b

F. Mazzocca, *Il modello accademico e la pittura di storia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, I, Milano 1991

MAZZOCCA 1991c

F. Mazzocca, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, I, Milano 1991, pp. 67-131.

MAZZOCCA 1991d

F. Mazzocca, *L'Ottocento a Bergamo. Vicende storiche e ipotesi museali*, «Osservatorio delle arti», 6, 1991, pp. 4-13.

MAZZOCCA 1993

F. Mazzocca, *scheda*, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, coordinamento scientifico di F. Mazzocca, direzione editoriale di C. Pirovano, tomo II, Milano 1993, pp. 493-494.

MAZZOCCA 1994

F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994.

MAZZOCCA 1998

F. Mazzocca, *Giuseppe Molteni, Massimo d'Azeglio e il ritratto di Alessandro Manzoni*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 11-320.

MAZZOCCA 2002

F. Mazzocca, *L'ideale classico. L'arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002.

MAZZOCCA 2002b

F. Mazzocca, *Neoclassicismo. Art dossier*, Firenze 2002.

MAZZOCCA 2010

F. Mazzocca, *Il ritratto in Italia dal neoclassicismo al futurismo. Un percorso tra arte e letteratura*, in *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 02 ottobre 2010-27 febbraio 2011), a cura di F. Leone, M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2010, pp. 30-57.

MAZZOCCA 2015

F. Mazzocca, *Cicognara e gli artisti contemporanei*, «Studi neoclassici», 2, 2014 (2015), pp. 129-134.

MAZZOCCA, FALCONI 2011

F. Mazzocca, B. Falconi, *Nuovi ingressi nel catalogo di Teodoro Matteini pittore storico e ritrattista*, «Nuovi studi», 16, pp. 157-163.

Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma 1974

Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella pittura dell'Ottocento, catalogo della mostra (Colorno, Parma, 26 ottobre-21 novembre 1974), a cura di G. Godi, Colorno (Parma) 1974.

MELLINI 1983

G.L. Mellini, *Bezzuoli pittore emblematico*, «Labyrinthos. Estratto», nn. 3-4, luglio-dicembre 1983.

Memorialisti dell'Ottocento 1935

Memorialisti dell'Ottocento, a cura di G. Trombatore, voll. I-II, Napoli 1953.

MENGOZZI 2008

D. Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo. Reliquie laiche e politica nell'Ottocento*, Roma-Bari 2008.

MENSI 1937

A. Mensi, *Giovanni Migliara (1785-1837)*, Bergamo 1937.

Michelangelo Grigoletti 2002

Michelangelo Grigoletti, a cura di G. Ganzer, Udine 2002.

Michelangelo Grigoletti 2007

Michelangelo Grigoletti, a cura di G. Ganzer, V. Gransinigh, Pordenone 2007.

Michelangelo Grigoletti e il suo tempo 1971

Michelangelo Grigoletti e il suo tempo, catalogo della mostra (Pordenone, Museo civico, 4 aprile-27 giugno 1971), a cura di G.M. Pilo, Milano 1971.

Michele Tedesco. Un pittore lucano 2012

Michele Tedesco. Un pittore lucano nell'Italia unita, 1834-1917, catalogo della mostra (Potenza, Pinacoteca provinciale, 04 febbraio-15 aprile 2012), a cura di I. Valente, Rionero in Vulture (Potenza) 2012.

MICH 2013

E. Mich, *Alcide Davide Campestrini 1863-1940. Un pittore trentino a Milano tra Otto e Novecento*, Mori (Trento) 2013.

MICHETTI 1880

F.P. Michetti, *Dieci quadri della Galleria Sciarra*, Roma, Tipografia Tribuna, 1889.

Milano neoclassica 2001

Milano neoclassica, a cura F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, con la collaborazione di E. Bianchi, Milano 2001.

Milano e dalla Restaurazione alle Cinque Giornate 1998

Milano e dalla Restaurazione alle Cinque Giornate. "Oh giornate del nostro riscatto", catalogo della mostra (Milano, Museo civico, Museo del Risorgimento e Raccolte Storiche, 23 dicembre 1998-06 giugno 1999), a cura di F. Della Peruta, F. Mazzocca, Milano 1998.

MLIZIA 1822

F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano del Grappa (Vicenza)1822.

1861. I pittori del Risorgimento 2010

1861. I pittori del Risorgimento, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 06 giugno 2010-16 gennaio 2011), a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Ginevra-Milano 2010.

MIRAGLIA 1975

M. Miraglia, *F.P. Michetti fotografo*, Torino 1975.

MIRAGLIA 2007

M. Miraglia, *La fotografia fra indice, icona e simbolo*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*,

a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 271-284.

MIRAGLIA 2011

M. Miraglia, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia tra Ottocento e Novecento*, Milano 2011.

Mito e storia nei "Fasti di Napoleone" 1986

Mito e storia nei "Fasti di Napoleone" di Andrea Appiani, a cura di M. E. Totton, Roma 1986.

MONSAGRATI 2012

G. Monsagrati, *Mazzini: vita, avventure e pensiero di un italiano europeo*, Cinisello Balsamo (Milano) 2012.

MONSAGRATI 2016

G. Monsagrati, *La primavera della Repubblica. Roma 1849: la città e il mondo*, Roma 2016.

MORETTI 1999

F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino 1999.

Mosè Bianchi 1996

Mosè Bianchi. Catalogo ragionato, a cura di P. Biscottini, Milano 1996.

Mostra del Ritratto italiano 1911

Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo-luglio 1911), a cura di U. Ojetti, Firenze 1911.

Mostra di Giuseppe Tominz 1966

Mostra di Giuseppe Tominz, catalogo della mostra (Gorizia,

Museo Provinciale di Palazzo Attems, 28 agosto-30 ottobre 1966), a cura di G. Coronini, Gorizia 1966.

Museo Vela. Le collezioni 2002

Museo Vela. Le collezioni, a cura di G. Mina Zeni, Lugano 2002.

MUZZARELLI 2014

F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Milano 2014.

NAPIER 1855

F. Napier, *Notes on modern painting at Naples*, Londra, Parker, 1855.

Napoléon 2009

Napoléon. L'epopea napoleonica nella pittura dell'Ottocento, a cura di L. Villari, A. Villari, voll. 2, Roma 2009.

Napoleone e la Repubblica Italiana 2002

Napoleone e la Repubblica Italiana 1802-1805, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 11 novembre 2002-28 febbraio 2003), a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Milano 2002

Neoclassicismo e troubadour 1978

Neoclassicismo e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 25 ottobre 1978-14 gennaio 1979), a cura di F. Mazzocca, Firenze 1978.

Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento 2011

Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini, a cura di A.M. Banti, Roma-Bari 2011.

Nel segno di Ingres 2007

Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 06 ottobre 2007-06 gennaio 2008), a cura di Sisi, E. Spalletti, Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

NEVERS 1916

E. Nevers, *Galateo della borghesia. Norme per trattare bene. Sesta versione riveduta ed ampliata dall'autrice*, Torino 1916.

NETTI 1980

F. Netti, *Scritti critici*, a cura di L. Galante, Bari 1980.

NEUMAYR 1834

A. Neumayr, *Il pittore ritrattista. Discorso del Dottore Antonio Neumayr*, Venezia, Lampato, 1834.

NICODEMI 1945

G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno*, Milano 1945.

NICODEMI 1962

G. Nicodemi, *Francesco Hayez*, Milano 1962.

NIEVO [1867] 2006

I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, edizione a cura di L.

M. Marchetti, Torino 2006.

Oh giornate 1998

Oh giornate del nostro riscatto. Milano dalla Restaurazione alle cinque giornate, catalogo della mostra (Milano, Museo di storia di contemporanea, 23 dicembre 1998-06 giugno 1999), a cura di F. Della Perna, F. Mazzocca, Ginevra-Milano 1998.

OJETTI 1908

U. Ojetti, *Note per un'esposizione del ritratto italiano in Firenze nel 1911*, Firenze 1908.

Omaggio ad Antonio Ciseri 1991

Omaggio ad Antonio Ciseri 1821-1891. Dipinti e disegni delle Gallerie fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 28 settembre-31 dicembre 1991), a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Firenze 1991.

Operaie, serve, maestre 1992

Operaie, serve, maestre, impiegare, a cura di P. Nava, Torino 1992.

Orioli 1953

G. Orioli, *Muse dell'Ottocento romano: Emma Gaggiotti Richards*, «Studi Romani», 1, 1953, pp. 163-176.

ORSI LANDINI 2005

R. Orsi Landini, *L'ideale classico nell'abbigliamento: dalla ricerca della semplicità alla definizione di uno stile*, in

L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815, a cura di C. Sisi, Milano 2005, pp. 309-324.

ORSI LANDINI 2006

R. Orsi Landini, *La ridefinizione dei ruoli: il modello borghese*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Milano 2006, pp. 333-350.

ORSI LANDINI 2007

R. Orsi Landini, *Natura e artificio*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1848-1870*, a cura di C. Sisi, Milano 2006, pp. 299-315.

OTTINO DALLA CHIESA 1967

A. Ottino Dalla Chiesa, *Il Neoclassicismo nella pittura italiana*, Milano 1967.

Ottocento 2008

Ottocento. Da Canova al Quarto Stato, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 28 febbraio-10 giugno 2008), a cura di M.V. Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Milano 2008.

Ottocento e primo Novecento 2011

Ottocento e primo Novecento. Opere d'arte della Camera di Commercio di Messina, a cura di L. Giacobbe, G. Barbera, Messina 2011.

Ottocento di frontiera 1995

Ottocento di frontiera. Gorizia 1780-1850. Arte e cultura, catalogo della mostra (Gorizia, Musei provinciali, Palazzo

Coronini, 14 luglio-31 dicembre 1995), coordinamento di A. Delneri, Milano 1995.

Ottocento in salotto 2006

Ottocento in salotto. Cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli, a cura di C. Olcese Spingardi, Firenze 2006.

Ottocento lombardo 2006

Ottocento lombardo. Arti e decorazioni, a cura di F. Mazzocca, Milano 2006.

Ottocento siciliano 2001

Ottocento siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine, catalogo della mostra (Agrigento, Complesso Chiaramontano, 24 marzo-20 giugno 2001), a cura di G. Barbera, Napoli 2001.

Ottonevecento 2013

Ottonevecento. Arte in Calabria nelle collezioni private, catalogo della mostra (Rende, Cosenza, Museo dell'arte dell'Otto e Novecento, 26 ottobre-31 dicembre 2013), a cura di T. Sicoli, Cosenza 2013.

OVIDI 1902

E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902.

PALAZZOLO 1984

M.I. Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Roma 1984.

PALAZZOLO 1984b

M.I. Palazzolo, *Stampa, editori e capitale postunitaria*, «Studi storici. Rivista trimestrale», 1, 1984, pp. 261-272.

PALAZZOLO 2003

M.I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare. La censura nell'Italia della restaurazione*, Milano 2003.

PALAZZOLO 2013

M.I. Palazzolo, *Il romanzo ottocentesco tra censure e nuove proposte*, «Schifanoia. Notizie dell'Istituto di studi rinascimentali di Ferrara», 445, 2013, pp. 119-127.

PAREZAN 2016

P. Parezan, *Il gusto dell'abitare nella Vienna del Biedermeier*, in *Lustri europei. Memorie domestiche. Neoclassicismo e Biedermeier dalle collezioni Coronini Cronberg di Gorizia*, atti della giornata studio (Roma, Biblioteca, Fondazione Primoli, 27-28 gennaio 2005), a cura di S. Ferrari Benedetti, P. Rosazza Ferraris, Gorizia 2016.

PARISIO 2009

C. Parisio, *Francesco Emanuele Scotto. Pittore e incisore neoclassico*, Brescia 2009.

PASCOLI 1913

G. Pascoli, *Poemi del Risorgimento. Inno a Roma. Inno a Torino*, Bologna 1913.

Pelagio Palagi artista 1976

Pelagio Palagi artista e collezionista, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, aprile-giugno 1976), a cura di G.C. Cavalli, Bologna 1976.

PERROT 1987

M. Perrot, *Drammi e conflitti familiari*, in *L'Ottocento. La vita privata*, a cura di P. Aries, G. Duby, Trezzano sul Naviglio (Milano) 1987, pp. 210-219.

PERROT 1987b

M. Perrot, *Funzioni della famiglia*, in *L'Ottocento. La vita privata*, a cura di P. Aries, G. Duby, Trezzano sul Naviglio (Milano) 1987, pp. 86-98.

PETRUSEWICZ 1990

M. Petruszewicz, *Latifondo. Economia morale e vita materiale in una periferia dell'Ottocento*, Venezia 1990.

PETRUSEWICZ 1998

M. Petruszewicz, *Come il Meridione divenne una questione. Rappresentazioni del Sud prima e dopo il Quarantotto*, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998.

Piccio. *L'ultimo romantico* 2007

Piccio. *L'ultimo romantico*, catalogo della mostra (Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 24 febbraio-10 giugno 2007), a cura di F. Mazzocca, G. Valagussa, con scritti di P. De Vecchi, Milano 2007.

PICONE PETRUSA 1991

M. Picone Petrusa, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Milano 1991, pp. 494-520.

PICONE PETRUSA 1997

M. Picone Petrusa, *Il ruolo della fotografia nella cultura napoletana*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998) a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli, Napoli 1997, pp. 108-119.

PICONE PETRUSA 1997b

M. Picone Petrusa, *La "Gita a Cava" di Filippo Palizzi*, «OttoNovecento», 2/3, 1997, pp. 86-89.

PICONE PETRUSA 1997c

M. Picone Petrusa, *Ritratti fotografici al tempo dei Borbone*, «OttoNovecento», 2/3, 1997, pp. 96-98.

PICONE PETRUSA 1999

M. Picone Petrusa, *Ottocento e Novecento. Due secoli di pittura a Napoli*, Napoli 1999.

PICONE PETRUSA 2014

M. Picone Petrusa, *L'Ottocento napoletano nella rivista "Emporium" (1895-1930)*, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del II incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa 2014, pp. 173-198.

PICONE PETRUSA 2016

M. Picone Petrusa, *Napoli all'insegna della Belle Époque. Dalla crisi della Società Promotrice di Belle Arti alla Secessione dei Ventitré*, in *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Complesso monumentale di San Domenico Maggiore, 23 dicembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di I. Valente, Napoli 2016, pp. 21-27.

PIETRANGELI 1976

C. Pietrangeli, *Ricordando Eugenio Di Castro*, «Bollettino dei Musei comunali di Roma», XXIII, 1-4, 1976, pp. 69-70.

Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento 1993

Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca, coordinamento scientifico di F. Mazzocca, direzione editoriale di C. Pirovano, voll. 2, Milano 1993.

PINTO 1982

S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte Italiana. Parte II. Dal Medioevo all'Ottocento. 2. Settecento e Ottocento*, collana diretta da P. Fossari, Torino 1982, pp. 791-1079.

PISETZZKY 1995

L. Pisetzkky, *Il costume e la moda nella società italiana*, vol. V, Torino 1995.

Pittore di Corte e ritrattista. Domenico Caldara 2014

Pittore di Corte e ritrattista. Domenico Caldara nel bicentenario della nascita 1814-1897, catalogo della mostra (Foggia, Fondazione Banca del Monte, Museo Civico Foggia, 15 novembre 2014-17 gennaio 2015), a cura di L. Martorelli, F. Picca, Foggia 2014.

Pittore imperiale. Pietro Benvenuti 2009

Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone

e dei Lorena, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 10 marzo-21 giugno 2009), a cura di L. Fornasari, C. Sisi, Firenze 2009.

Pittori italiani dell'Ottocento a Palazzo Strozzi 1971

Pittori italiani dell'Ottocento a Palazzo Strozzi. Firenze, Palazzo Strozzi, 18 settembre-17 ottobre 1971, catalogo della mostra (Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 18 settembre-17 ottobre 1971), con saggio critico di M. Valsecchi, Firenze 1971.

Pittura garibaldina. Da Fattori a Guttuso 1982

Pittura garibaldina. Da Fattori a Guttuso, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 22 dicembre 1982-27 febbraio 1983), a cura di E. di Majo, Roma 1982.

Pittura italiana nell'Ottocento 2005

Pittura italiana nell'Ottocento, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut-Max-Planck-Institut, 07-10 ottobre 2002), a cura di M. Hansmann, M. Seidel, Venezia 2005.

Placido Fabris. Pittore 2004

Placido Fabris. Pittore 1802-1859. Figure, avresti detto, che avevano anima e vita, a cura di P. Conte, E. Rollandini, Milano 2004.

Pompeo Batoni 1708-1787 2008

Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand

Tour, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 06 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Ciniselo Balsamo (Milano) 2008.

Pompeo Mariani 1997

Pompeo Mariani. Catalogo ragionato, a cura di M. Di Giovanni Madruzzo, Milano 1997.

PORCIANI 1993

I. Porciani, *L'invenzione del medioevo*, in *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 1993, pp. 253-279.

PORCIANI 1993b

I. Porciani, *Identità nazionale. Identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, in *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, a cura di P. Schiera, H. Siegrist, Bologna 1998.

PORCIANI 1997

I. Porciani, *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali*, Bologna 1997.

PORCIANI 2002

I. Porciani, *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento*, in *Famiglia, società civile e Stato tra Otto e Novecento*, «Passato e Presente», numero monografico (settembre-dicembre), 57, 2002, pp. 9-19.

PORCIANI 2006

I. Porciani, *La famiglia è il compendio della nazione*, in *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento. Modelli, strategie, rete di relazioni*, a cura di Ead., Roma 2011, pp. 15-23.

PORCIANI 2007

I. Porciani, *Disciplinamento nazionale e modelli domestici nel lungo Ottocento: Germania e Italia a confronto*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 97-126.

Portrait of the artist 2016

Portrait of the artist, catalogo della mostra (Londra, Queen's Gallery, 11 aprile 2016-11 aprile 2017), a cura di A. Reynolds, L. Peter, M. Clayton, Londra 2016.

PRAZ 1940

M. Praz, *Gusto neoclassico*, Firenze 1940.

PRAZ 1942

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Con 18 tavole fuori testo*, Torino 1942.

PRAZ 1967

M. Praz, *Pittura di ritratto e fotografia*, «Ulisse», novembre 1967, pp. 18-25.

PRAZ 1971

M. Praz, *Scene di conversazione*, Roma 1971.

PRAZ 1971b

M. Praz, *Conversation pieces. A survey of the informal group portrait in Europe and America*, Londra 1971.

PRAZ 1976

M. Praz, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.

PRAZ 1979

M. Praz, *La casa della vita*, Milano 1979.

PRAZ 2013

M. Praz, *Lettrice notturna*, in *Scritti in onore di Mario Praz 1896-1982*, a cura di P. Boitani, P. Rosazza-Ferraris, Roma

2013, pp. 151-155.

Quadreria 2004

Quadreria 2004. Storia, ritratto, paesaggio. Pittori in Italia tra Neoclassico e Romantico, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 20 maggio-20 giugno 2016), a cura di C. Virgilio, F. Leone, Carlo Virgilio, Roma, con uno scritto introduttivo di L. Barroero, Roma 2004.

Quadreria 2009

Quadreria 2009. Dalla bizzarria al canone. Dipinti tra Settecento e Ottocento, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 23 aprile-12 maggio 2009), a cura di G. Capitelli, Roma 2009.

QUINSAC 1997

A.P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Milano 1997.

QUINZI 2013

A. Quinzi, *Giuseppe Tominz. Inediti, recuperi, rimandi e nuove attribuzioni*, «Afat. Rivista di storia dell'arte. arte in Friuli, arte a Trieste», 31, 2012 (2013), pp. 127-138.

RAMELLA 2008

D. Ramella, *Ritratti Sabaudi. Vizi e virtù di Casa Savoia*, Torino 2008.

RENDONI 2012

P. Rondoni, *Best-seller si nasce o si diventa?*, in *Un best-seller per l'Italia unita. Il Bel Paese di Antonio Stoppani. Con appunti annessi*, a cura di Ead., Milano 2012, pp. 11-38.

RETFORD 2006

K. Retford, *The Art of domestic life. Family portraiture in Eighteenth-century England*, New Haven-Londra 2006.

ROLFI OŽVALD 2003

S. Rolfi Ožvald, *I topoi della pittura di genere*, in *Maestà di Roma. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 07 marzo-29 giugno 2003), progetto di S. Susinno, realizzazione a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, segreteria scientifica G. Capitelli, M. Lafranconi, Milano 2003, pp. 319-332.

Roma fuori di Roma 2012

Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870), a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma 2012.

Romantici e Macchiaioli 2005

Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005-12 febbraio 2006), a cura di F. Mazzocca, Milano 2005.

Romanticismo storico 1974

Romanticismo storico. Celebrazioni per il centenario di

Francesco Domenico Guerrazzi, catalogo della mostra (Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973-febbraio 1974), a cura di P. Barocchi, C. Nuzzi, S. Pinto, Firenze 1974.

ROSEMBLUM 2002

R. Roseblum, *Trasformazione nell'arte. iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 2002.

ROVANI 1855

G. Rovani, *Introduzione*, «Album d'Esposizione di Belle Arti in Milano e altri città», Milano, Tipografo C. Canadelli, 1855, s.n., pp. III-XVI.

ROVANI 1855-1858

G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia. Giusta le reciproche loro risposdenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni per cura Giuseppe Rovani*, 4 voll., Milano, Borri e Scotti, 1855-1858.

ROVANI 1864

G. Rovani, *Appendice. Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera IV*, «Gazzetta di Milano», Milano, Sonzogno, 17 novembre 1864.

ROVANI 1874

G. Rovani, *Le tre arti considerate in alcune illustri Italiani contemporanei*, Milano, Fratelli Treves editori tipografi, 1874.

Rubens Santoro e i pittori della Provincia di Cosenza 2003

Rubens Santoro e i pittori della Provincia di Cosenza tra

Otto e Novecento, catalogo della mostra (Corigliano Calabro, Cosenza, Castello ducale, 03 maggio-18 giugno 2003), a cura di T. Sicoli, I. Valente, Catanzaro 2003.

RUGA 2013-2014

M.S. Ruga, *La «fucina» di Andrea Cefaly (1827-1907): un crocevia di artisti tra Napoli, Firenze e Parigi*, tesi di dottorato, settore scientifico disciplinare: L-ART/02, tutor-relatore: professore V. Farinella, Università di Pisa, a.a. 2013-2014.

RUGA 2014

M.S. Ruga, *Il manoscritto ritrovato: Michele Cammarano e la «fucina» di Andrea Cefaly*, «Ricerche di storia dell'arte», vol. 113, 2, maggio-agosto 2014, pp. 87-94.

RUGA 2016

M.S. Ruga, *Visti da Sud. Pittori francesi a Roma. Ernest Hébert, Paul Chenavard e Michele Cammarano*, in *Tra Olttralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, a cura di M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, Berna 2016, pp. 35-49.

RUOTOLO 2013

R. Ruotolo, *Gli studenti calabresi al Real Istituto di Belle Arti di Napoli. Una breve traccia*, in *Cosenza e le arti. Le collezioni dei dipinti della Provincia di Cosenza (1861-1931)*, catalogo della mostra (Cosenza, Museo delle Arti e dei Mestieri della Provincia di Cosenza, 13 giugno-10 agosto 2013), a cura di A. Cipparrone, San Giovanni in Fiore (Cosenza) 2013, pp. 70-78.

SACCHI 1829

D. Sacchi, *Esposizione delle Belle Arti al Palazzo di Brera a Milano nel 1829*, «Minerva Ticinese», XXXIX, Milano, Tipografia di Gaspare Tuffi, 1829, p. 668.

SACCHI 1830

D. Sacchi, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayez*, in *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia, Tipografia Bizzoni, 1830, pp. 150-151.

SACCHI 1842

G. Sacchi, *Cenni su alcune opere esposte. Pittura*, in *Album dell'Esposizione di Belle Arti*, Milano, presso Carlo Canadelli, 1842, pp. 133-145.

Segni di Gloria 2012

Segni di Gloria. *Storia dell'Italia nella stampa satirica dal Risorgimento alla Grande Guerra 18148-1908*, catalogo della mostra storico-documentaria (Roma, Complesso del Vittoriano, 13 dicembre 2012-01 febbraio 2013), a cura di F. Santilli, Roma 2012.

SMITH 1996

A. SMITH, *The Victorian Nude. Sexuality Morality and Art*, Manchester-New York 1996.

Storiche di ieri e di oggi 2011

Storiche di ieri e di oggi. *Dalle autrici dell'Ottocento alle riviste di storia delle donne*, a cura di M. Palazzi, I. Porciani, Roma 2011.

SELVATICO 1842

P.E. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, Tipi del Seminario, 1842.

SELVATICO 1851

P.E. Selvatico, *Del purismo. Lezione recitata il 1 febbraio 1851 nella scuola d'estetica dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, Tipografia di Giuseppe Grimaldo, 1851.

SELVATICO 1858

P.E. Selvatico, *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni di P. Selvatico*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1858.

SELVATICO 1859

P.E. Selvatico, *Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea*, in Ead. *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Co., 1859, pp. 165-188.

SELVATICO 1859b

P.E. Selvatico, *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Co., 1859.

SELVATICO 1859c

P.E. Selvatico, *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in Ead. *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Co., 1859, pp. 333-341.

SELVATICO 1862

P.E. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia ritracciate nell'esposizione nazionale seguita in Firenze nel 1861. Osservazioni*, Padova, I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova 1862.

SELVATICO 1862

P.E. Selvatico, *Arte ed artisti. Studi e racconti di Pietro Sel-*

vatico, Padova, Sacchetto, 1863.

SELVATICO 1879

P.E. Selvatico, *Le arti del disegno in Italia*, s.l. 1879.

SELVATICO 2007

P.E. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, postfazione e indici a cura di A. Alexander Auf, Pisa 2007.

SCIARRA 2016

F. Sciarra, *Il matrimonio nell'Ottocento italiano fra potere civile e potere ecclesiastico*, «Historia et ius. Rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna», 9, 21, pp. 1-14.

SCOGNAMIGLIO 2008

O. Scognamiglio, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, Napoli 2008.

SCOGNAMIGLIO 2008b

O. Scognamiglio, *Il decennio francese alla "Mostra del ritratto storico napoletano". Spunti di metodo e ulteriori approfondimenti*, in *Ottant'anni di un maestro*, a cura di F. Abbati, F. Bologna, vol. 2, Bologna 2006, pp. 625-636

SCOGNAMIGLIO 2010

O. Scognamiglio, *Carolina Murat*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, a cura di M. Mafrici, Napoli 2010, pp. 203-211.

SCOGNAMIGLIO 2010b

O. Scognamiglio, *Il mecenatismo artistico delle regine a Napoli. Dipinti, palazzi, opere pubbliche*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, a cura di M. Mafrici, Napoli 2010, pp. 225-242.

SCOGNAMIGLIO 2013

O. Scognamiglio, *Gioacchino e Carolina Murat. Acquisti e committenze tra l'Italia e la Francia*, «Studi neoclassici», 1, 2013, pp. 81-95.

Scritti d'arte 1998

Scritti d'arte del primo Ottocento, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli 1998.

SEYMOUR 2006

M. Seymour, *Debating divorce in Italy. Marriage and the making of modern Italians, 1860-1974*, New York 2006.

Silvestro Lega 2007

Silvestro Lega, i macchiaioli e il Quattrocento, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio-24 giugno 2007), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, A. Palucci, Milano 2007.

SISI 2005

C. Sisi, *Teorie e istituzioni nel Neoclassicismo*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di Ead., Milano 2007, pp. 9-18.

SISI 2005

C. Sisi, *Il "bello sepolcrale" e la riforma canoviana*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di Ead., Milano 2007, pp. 281-290.

SORBA 2007

C. Sorba, *Il 1848 e la melodrammatizzazione della politica*,

in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 481-508.

SOLDANI 2007

S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 183-224.

SOMARÈ 1928

E. Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1928.

SOMARÈ 1944

E. Somarè, *La pittura italiana nell'Ottocento*, Novara 1944.

STAMPA 1885

S. Stampa, *Alessandro Manzoni. la sua famiglia e i suoi amici. Appunti e memorie*, Milano 1885.

Storia della famiglia italiana, 1750-1950 1992

Storia della famiglia italiana 1750-1950, a cura di M. Barbagli, D.I. Kertzer, Bologna 1992.

Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento 2007

Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2007.

Storiche italiane di ieri e di oggi 2004

Storiche italiane di ieri e di oggi e storie nazionali, a cura di M. Palazzi, I. Porciani, Roma 2004.

SUSINNO 1986

S. Susinno, *Ottocento privato. Roma: la "Casa della Vita" di Mario Praz*. *Art dossier*, 7, 1986, pp. 14-18.

SUSINNO 1987

S. Susinno, *Mario Praz, collezionista*, in *Le stanze della memoria. Vedute di ambienti, ritratti in interni e scene di conversazione dalla collezione Praz. Dipinti ed acquarelli 1776-1870*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 maggio-06 settembre 1987), a cura di S. Susinno, E. di Majo, con una scelta di scritti sull'argomento di M. Praz, Milano 1987, pp. 11-18.

SUSINNO 1991

S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, I, Milano 1991, pp. 365-392.

SUSINNO 1992

S. Susinno, *La scuola, il mercato, il cantiere. Occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 20 febbraio-03 marzo 1992), a cura di R. Birilli, Milano 1992.

SUSINNO 2004

S. Susinno, *Il sistema degli atéliers a Roma*, in *Il primato della scultura. Fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, atti della II settimana di Studi Canoviani, a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa (Vicenza) 2004, pp. 219-232.

SUSINNO 2009

S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo

(Milano) 2009.

SUSINNO 2009

S. Susinno, *Poetiche del classico. Arte a Roma nel secolo XIX*, Milano 2009.

TASCA 2004

L. Tasca, *Galatei. Buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze 2004.

Telemaco Signorini e la pittura in Europa 2009

Telemaco Signorini e la pittura in Europa, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009-31 gennaio 2010), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi, E. Spalletti, Venezia 2009.

TELLINI 1998

G. Tellini, *Il romanzo italiano nell'Ottocento e Novecento*, Milano 1998.

TENCA 1845

C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti nell'I.R. palazzo di Brera*, «Rivista Europea», III, 8-9, agosto-settembre 1845, pp. 313-314.

TENCA 1846

C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera III*, «Il Crepuscolo. Rivista settimanale di Scienze, Lettere, Artisti, Industria e Commercio», I, 33, Milano, editore Antonio Arzano, 22 settembre 1850.

TENCA 1857

C. Tenca, *Esposizione di opere d'arte in Milano*, «Il Cre-

puscolo. Rivista settimanale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Commercio», VIII, 29, Milano, editore Antonio Arzano, 19 luglio 1857.

TENCA 1859

C. Tenca, *Esposizione di opere d'arte nel Palazzo di Brera II*, «Il Crepuscolo. Rivista settimanale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Commercio», X, 16, Milano, editore Antonio Arzano, 9 ottobre 1859.

TENCA 1998

C. Tenca, *Scritti d'arte*, a cura di A. Cotignoli, Bologna 1998.

TOSCANO 2002

B. Toscano, *Il riscatto dell'Ottocento preunitario (malgrado Longhi)*, «Il giornale dell'arte», 20, 2002, pp. 4, 208.

TOSCANO 2006

G. Toscano, *Pittori francesi a Napoli durante il regno di Carolina e Gioacchino Murat (1808-1815)*, in *Milano, Firenze, Napoli. IV Settimana di studi canoviana*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, pp. 361-186.

Tra Oltralpe e Mediterraneo 2016

Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Galleria d'arte moderna e contemporanea; Milano, Galleria d'arte moderna, 10 e 12 febbraio 2015), a cura di M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, Berna 2016.

Tra Venezia e Vienna 2004

Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento, catalogo della mostra (Udine, chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004-30 aprile 2005), a cura di G. Bergamini, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Un best-seller per l'Italia unita 2012

Un best-seller per l'Italia unita. Il Bel Paese di Antonio Stoppani. Con appunti annessi, a cura di P. Redondi, Milano 2012.

Un ritrattista nell'Europa delle corti 2001

Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi, 1751-1830, catalogo della mostra (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 23 giugno-30 settembre 2001), a cura di F. Mazzocca, R. Pancheri, A. Casagrande, Trento 2001.

Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno 1984

Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno. Episodi di vita risorgimentale, catalogo della mostra (Milano, Galleria Salamon, 13 settembre-10 novembre 1984), a cura di F. Mazzocca, Milano 1984.

VECCHI 1862

C.A. Vecchi, *Garibaldi a Caprera*, Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1862.

Venezia fra arte e guerra 2003

Venezia fra arte e guerra, 1866-1918. Opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi, catalogo della mostra

(Venezia, Museo Correr, Biblioteca nazionale Marciana, Museo Storico Navale, 13 dicembre 2003-21 marzo 2004), a cura di G. Rossini, in collaborazione con R. Battaglia, G. Delfini, E. Merkel, Milano 2003.

Venezia Quarantotto 1998

Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-1849, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 14 novembre 1998-07 marzo 1999), a cura di M. Gottardi, F. Lugato, C. Tonini, Milano 1998.

Venezia nell'età di Canova 1978

Venezia nell'età di Canova, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, ottobre-dicembre 1978), a cura di E. Bassi, Venezia 1978.

Venezia nell'Ottocento 1983

Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, dicembre 1983-marzo 1984), a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Milano 1983.

Viaggio in Italia di una donna artista 2004

Viaggio in Italia di una donna artista. I "souvenirs" di Elisabeth Vigée le Brun (1789-1792), a cura di F. Mazzocca, con note di A. Villari, Milano 2004.

Viaggio nell'Umbria dell'Ottocento 2011

Viaggio nell'Umbria dell'Ottocento. Mariano Guardabassi. Fotografo, pittore, conservatore, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, 10 luglio-2 ottobre 2011), a cura di V. Garibaldi, Firenze 2011.

Victoria & Albert. Art & love 2010

Victoria & Albert. Art & love, catalogo della mostra (Londra, Queen's Gallery, 19 marzo-31 ottobre 2010), a cura di J. Mardsen, Londra 2010.

VILLARI 2003

A. Villari, *Roma 1849*, in *Maestà di Roma. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 07 marzo-29 giugno 2003), progetto di S. Susinno, realizzazione a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, segreteria scientifica G. Capitelli, M. Lafranconi, Milano 2003, pp. 235-248.

VILLARI 2005

A. Villari, *In un secolo di grandi ideali. I protagonisti*, in *Romantici e Macchiaioli e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre, 2005-12 febbraio 2006), a cura di F. Mazzocca, Milano 2005, pp. 57-67.

VILLARI 2005b

A. Villari, *L'Italia e la sua missione. Roma 1849*, in *Romantici e Macchiaioli e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005-12 febbraio 2006), a cura di F. Mazzocca, Milano 2005, pp. 135-149.

VILLARI 2008

A. Villari, *Immagini del Risorgimento. Cronaca profana e travestimenti sacri prima e dopo l'Unità d'Italia*, in *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, pro-*

poste, atti delle giornate di studio a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 259-271.

VILLARI 2009

A. Villari, *Signorini e il Risorgimento. Contrasti della luce nelle "reminiscenze della guerra"*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009-31 gennaio 2010), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi, E. Spalletti, Venezia 2009, pp. 92-97.

VILLARI 2012

A. Villari, *Il tempo sospeso: interni e figure nella pittura di Odoardo Borrani*, in *Borrani al di là della macchia. Opere celebri e riscoperte*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 01 luglio-04 novembre 2012), progetto di G. Matteucci, a cura di S. Balloni, A. Villari, Viareggio 2012, pp. 24-30.

Vincenzo Marinelli e gli artisti lucani 2015

Vincenzo Marinelli e gli artisti lucani dell'Ottocento, catalogo della mostra (Potenza, Pinacoteca provinciale, 28 marzo-02 giugno 2015), a cura di I. Valente, Lagonegro (Potenza) 2015.

Vision de la mort et de l'au-delà en Provence 1970

Vision de la mort et de l'au-delà en Provence: d'après les autels des âmes du purgatoire, 15-20 siècles, a cura di A. Gaby, M. Vovelle, Parigi 1970.

VITALI 1979

L. Vitali, *Il Risorgimento della fotografia*, Torino 1979.

Vittorio Alfieri aristocratico ribelle 2003

Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803), catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 05 ottobre-11 novembre 2003), a cura di R. Maggio Serra, F. Mazzocca, Milano 2003.

Vittorio Corcos. Il fantasma 1997

Vittorio Corcos. Il fantasma e il fiore, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 26 giugno-07 settembre 1997; Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 16 settembre-10 ottobre 1997), a cura di I. Taddei, Firenze 1997.

Voir l'Italie 2009

Voir l'Italie et mourir. Photographie et peintre dans l'Italie du XIX^e siècle, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 7 aprile-19 luglio 2009), a cura di N. Pohlmann, G. Cogeval, Parigi 2009.

VOTTERO 2012

M. Vottero, *Le peinture de genre en France, après 1850*, Rennes 2012.

VOTTERO 2016

M. Vottero, *La peinture de genre, miroir de la société impériale?*, in *Spectaculaire Second Empire*, a cura di G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin, M. P. Vial, Parigi 2016, pp. 116-127.

VOTTERO 2017

M. Vottero, *La peinture de genre aux expositions universel-*

les parisiennes. La fin des écoles nationales?, in *Critique d'art et nationalisme egards français sur l'art européen au XIX^e siècle*, a cura di T. Laugée, C. Rabiller, Parigi 2017, pp. 57-64.

VOVELLE 1986

M. Vovelle, *Le metamorfosi della festa. Provenza, 1750-1820*, traduzione a cura di P. Ruffo Landucci, Bologna 1986.

VOVELLE 1990

M. Vovelle, *Ideologies and mentalities*, traduzione a cura di E. O'Flaherty, Chicago 1990.

VOVELLE 1993

M. Vovelle, *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, edizione italiana a cura di G. Ferrara degli Uberti, Bari-Roma 1993.

ZIMMERMANN 2005

F.M. Zimmermann, *Labour, art and mass media. Giuseppe Pellizza's "Il quarto Stato" and the illustrated press*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut-Max-Planck-Institut, 07-10 ottobre 2002), a cura di M. Hansmann, Venezia 2005, pp. 331-348.

ZIMMERMANN 2006

F.M. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie: der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875-1900*, Monaco di Baviera 2006.