

SANDRO MORACHIOLI

## La pittura e le cose. Gli Induno e l'oggettistica patriottica

La nostra letteratura ha impiegato molto tempo prima di scoprire l'oggetto: è necessario arrivare a Balzac perché il romanzo non sia più, semplicemente, lo spazio di puri rapporti umani, ma anche di cose e usi destinati a recitare la loro parte nello sviluppo delle passioni. Senza i suoi moccoli, le sue zollette di zucchero, il suo crocifisso d'oro, avrebbe potuto Grandet essere avaro (letterariamente parlando)?<sup>1</sup>

Così, in maniera solo apparentemente peregrina, Roland Barthes apriva il suo saggio dedicato alle tavole dell'*Encyclopédie*. Per lo scrittore francese, le illustrazioni della grande impresa di Diderot e D'Alembert schiudevano le porte al protagonismo delle cose nella letteratura realistica ottocentesca, segnando la conquista di una nuova autonomia iconografica da parte degli oggetti e della cultura materiale.<sup>2</sup>

In queste pagine non ci si occuperà di letteratura, ma di arte, oggetti e politica. Parafrasando le parole di Barthes e trasferendole dal padre di Eugenia Grandet ai cosiddetti padri della patria, si comincerà col chiedersi quale aspetto avrebbe potuto avere il Risorgimento italiano senza il suo *bric à brac* composto di cappelli, uniformi, fazzoletti, armi, bandiere, spille, coccarde, piatti, tazzine, medaglie, statuette, orologi, candelabri, tabacchiere, pipe, paralumi, senza contare giornali, opuscoli, stampe, banconote, manifesti, calendari, almanacchi.

1. Roland Barthes, *Le tavole dell'Encyclopédie*, in *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 87-102.

2. Su letteratura e cultura materiale, cfr. Janell Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, Cambridge university press, 1999.

Fuor di retorica, questo saggio s'inserisce all'interno di una ricerca collettiva sul ruolo degli oggetti nella costituzione delle identità patriottiche e sulle pratiche del "nazionalismo banale" nel Risorgimento.<sup>3</sup>

In questa sede, s'intende indagare un problema specifico e in certa misura autonomo: quello dello statuto dell'oggettistica patriottica risorgimentale all'interno delle rappresentazioni visive coeve. La visualizzazione non è soltanto una fondamentale testimonianza degli usi degli oggetti, ma caratterizza anche una prima, peculiare, forma di mediazione rispetto alle dinamiche successive che coinvolgeranno gli oggetti patriottici: dal collezionismo alle esposizioni, sino alla musealizzazione e alla stessa narrazione storiografica.<sup>4</sup> Intorno alla metà del XIX secolo, l'oggettistica patriottica diviene parte costitutiva di un linguaggio figurativo: la moderna pittura di genere, che a cavallo dell'Unità costituisce uno degli stili privilegiati dell'arte risorgimentale. Intorno agli oggetti ruota un complesso fenomeno che non è soltanto politico, ma risponde anche a problemi figurativi, e riguarda da vicino le sorti del gusto e dell'espressione artistica nel momento di passaggio dalla pittura di storia alla rappresentazione della vita contemporanea, sino all'affermazione del verismo.<sup>5</sup>

### 1. «Un popolo di oggetti»

Nelle sue memorie, Giuseppe Augusto Cesana, brioso giornalista attivo tra Milano e Torino alla metà del secolo, ricordava come gli entusiasmi diffusi dopo l'elezione di Pio IX al soglio pontificio nel 1846, si manifestassero a Milano nello sfoggio di sciarpe patriottiche per gli uomini e di medaglioni con il ritratto del papa per le donne.<sup>6</sup> Non solo. La presenza degli emblemi

3. Si veda il panel *Oggetti patriottici. Cultura materiale e politicizzazione del quotidiano nell'Ottocento italiano*, a cura di Enrico Francia e Carlotta Sorba, Cantieri di Storia (Sissco), Viterbo, settembre 2015. Sulla riscoperta della cultura materiale negli studi storiografici, cfr. *Storia e cultura materiale: recenti traiettorie di ricerca*, a cura di Alessio Petrizzo e Carlotta Sorba, in «Contemporanea», 3 (2016), pp. 439-482.

4. Sugli usi storiografici degli oggetti da parte di collezionisti e studiosi nel XIX secolo, cfr. Tom Stammers, *The Bric-a-Brac of the Old Regime: Collecting and Cultural History in Post-Revolutionary France*, in «French History», 22/3 (2008), pp. 295-315.

5. Robert Roseblum, Horst Woldemar Janson, *Art of the Nineteenth Century. Painting and sculpture*, London, Thames and Hudson, 1984, pp. 161-176.

6. Sulla moda risorgimentale, cfr. Grazietta Buttazzi, *La moda a Milano dal regno d'Italia al '48. Proposta per una ricerca sulle prime manifestazioni di "moda d'Italia"*, in «Il Risorgimento», 3 (1992), pp. 493-514.

del papa “nazionale” penetrava in maniera pervasiva all’interno delle abitazioni dei milanesi, foraggiando tutto un indotto commerciale:

Non c’era poi casa, per quanto modesta, dove non si trovasse il ritratto del papa, o in busto di gesso o in quadro.

La speculazione – è quasi inutile dirlo – assecondava meravigliosamente tali gusti del pubblico; così chincaglieri, orefici, setaiuoli, fotografi, formatori lucchesi, litografi, ecc., ecc., pigliavano due piccioni con una fava; facevano dispetto ai tedeschi e intascavano quattrini.<sup>7</sup>

Prima di concentrarmi su colui che più ha contribuito all’elaborazione di un nuovo linguaggio visivo legato alla minuziosa rappresentazione degli interni domestici “popolari”, con relativi arredi, ossia il pittore milanese Domenico Induno (1815-1878), mi soffermerò sulle rappresentazioni di oggetti legati alla mobilitazione e alla moda risorgimentale.

Nelle cronache visive degli eventi rivoluzionari, sono soprattutto gli oggetti patriottici legati alle pratiche e ai rituali di mobilitazione della politica, a calamitare l’attenzione di pittori e disegnatori. L’oggetto patriottico – sia esso un cappello, una coccarda, una spilla, una bandiera – agisce come un fondamentale veicolo di connotazione e significazione, utile a identificare e narrare gli eventi in corso. Banalmente, per esempio, in un dipinto come *Il Brigadiere Scapaccino cade sotto i colpi dei faziosi al grido di viva il Re*, di Francesco Gonin – riferito al tentativo mazziniano di invasione della Savoia nel 1834, e parte della celebrazione albertista della *Sala del Caffè* di Palazzo Reale a Torino –, le coccarde e le bandiere repubblicane servono al pittore per connotare inequivocabilmente i cospiratori in un dipinto che, d’altra parte, risulta schiacciato dalla propria retorica lealista, volta a mostrare il vile agguato teso dai repubblicani all’ignaro carabiniere regio.<sup>8</sup>

L’acceso clima politico del 1848 favorisce il primato delle immagini di attualità e il dominio dell’effimero nella produzione artistica, rispetto alle forme di committenza tradizionali.<sup>9</sup> Una scorciata coccarda tricolore

7. Giuseppe Augusto Cesana, *Ricordi di un giornalista, 1 (1821-1851)*, Milano, G. Prato, 1890, p. 179.

8. Sul dipinto, cfr. *Pittori dell’Ottocento in Piemonte*, a cura di Piergiorgio Dragone, Torino, UniCredito italiano, 2002, p. 123. Sull’iconografia della bandiera, cfr. *Bandiera dipinta: il tricolore nella pittura italiana, 1797-1947*, a cura di Claudia Collina, Elisabetta Farioli e Claudio Poppi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

9. Rosanna Maggio Serra, *Italia 1848-1849. Immagini di attualità e di lotta tra storia e arte*, in *Le rivoluzioni del 1848. L’Europa delle immagini. Caricatura e illustrazione tra storia e arte*, Torino, Museo nazionale del Risorgimento Italiano, 1998.

con su scritto «W Pio IX» salta agli occhi grazie alla colorazione manuale di una delle prime caricature risorgimentali romane, in cui due mani e alcuni puttini schiacciano i pidocchiosi gesuiti e le aquile bicefale austriache, che infestano i capelli di un'Italia dal volto sezionato con taglio da rebus<sup>10</sup> (fig. 1). Lo stesso raro album romano (datato aprile 1848) evoca in un'altra tavola la moda patriottica dei fazzoletti tricolori, non senza ricorrere ad ambiguità scatologiche di memoria rivoluzionaria: alla bella mostra di una piuma tricolore, fa infatti da contraltare un più prosaico utilizzo del trattato di Vienna come carta igienica, da parte di una dispettosa personificazione dell'Italia.<sup>11</sup>

L'importanza e la diffusione dell'oggettistica patriottica emerge con chiarezza nella percezione degli avversari politici. Si prendano gli accessori di un barbuto milite lombardo evocati da una vignetta caricaturale antipatriottica (fig. 2): il suo cappello calabro piumato è come schiacciato; invece del fucile, o della spada, il milite paffuto impugna un bastone da passeggio da *dandy*; al collo porta un medaglione sovradimensionato, su cui sono leggibili le scritte: «Io sono lombardo - scappa», disposte a fregio intorno all'abbozzo di due gambe in fuga. L'immagine non si limita ad accusare di vigliaccheria il patriota lombardo in trasferta a Roma, ma punta anche a esasperare gli aspetti modaioli e fanfaroneschi della sua figura, percorrendo un filone satirico di critica del "reducismo" quarantottesco,<sup>12</sup> in seguito rievocato anche nelle *Note azzurre* di Carlo Dossi a proposito dei medievalismi del 1848, quando «non pochi passeggiavano tronfi col cappello a piume, il vestito di velluto nero e lo stiletto a fianco».<sup>13</sup>

Nella satira reazionaria, gli oggetti patriottici possono anche acquisire valori più profondi. Da elemento accessorio di identificazione e mobilitazione, essi si trasformano talvolta in metafore del processo rivoluzionario. In una vignetta a tutta pagina, tratta dalla più importante pubblicazione illu-

10. Qui il pensiero non può non andare, ancora, alla «civiltà della mano» evocata da Barthes a proposito dell'*Encyclopédie*.

11. Cfr. Albert Boime, *Jacques-Louis David, scatological discourse in the French Revolution, and the art of caricature*, in «Arts Magazine», 2 (1988), pp. 72-81.

12. Si pensi per esempio al motivo milanese degli «eroi della sesta giornata», su cui cfr. Cesana, *Ricordi di un giornalista*, p. 201.

13. Carlo Dossi, *Note azzurre*, Milano, Adelphi, 2010, p. 820. Ringrazio Roberto Balzani per il suggerimento.

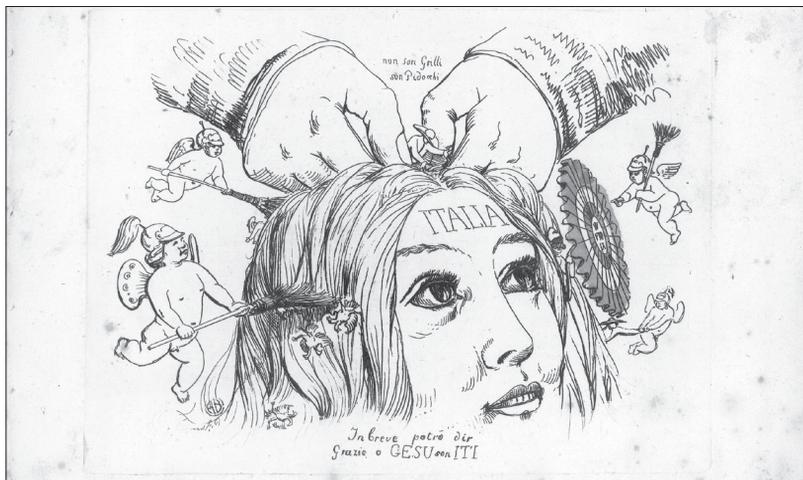


Fig. 1. *In breve potrà dir: Grazie o GESUsonITI*, in «Lanterna Magica», Roma, aprile 1848, acquaforte colorata a mano, Albo C 28, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.  
 Fig. 2. *Costumi del primo Secolo dell'ultima Repubblica Romana* (particolare: *Reduce*), in *Grande riunione tenuta nella sala dell'ex circolo popolare in Roma*, Paternò, Roma, 1849, p. 179.

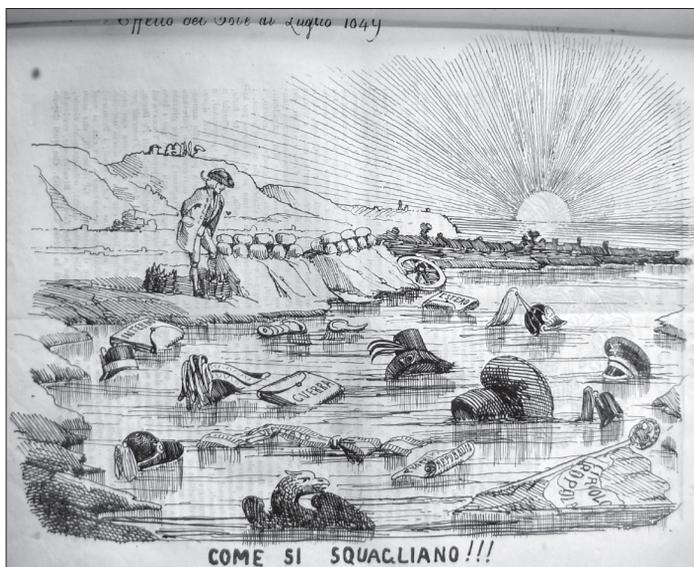


Fig. 3. *Effetto del sole al luglio 1849. Come si squagliano!!!*, da *Grande riunione tenuta nella sala dell'ex circolo popolare in Roma*, Roma, Tip. Paterno 1849, litografia in penna, p. 73.

strata di segno reazionario del Risorgimento italiano, *La Grande Riunione*,<sup>14</sup> l'anonimo disegnatore mostra Cassandrino che guarda soddisfatto un *Effetto del Sole di Luglio 1849* (fig. 3). Cassandrino è un personaggio proveniente dal teatro dei burattini che aveva dato il nome a un periodico clericale romano, divenuto qui emblema, personificazione e “mascotte” delle posizioni reazionarie. Siamo all'indomani della caduta della Repubblica Romana. Nelle acque del Tevere si sciolgono, portati via dalla corrente: un'aquila romana, un gonfalone del Circolo Popolare, un proclama di Mazzini, una fascia tricolore da triumviro, una ruota di cannone, qualche portafoglio ministeriale, le mostrine di un'uniforme, una serie di cappelli di diversa foggia, tra cui un berretto frigio, un cappello della Guardia Civica, uno calabro, uno da bersagliere. La liquefazione dei simboli rivoluzionari si fonda sull'associazione metaforica tra solidità politica e consistenza materiale; nella loro natura effimera, gli oggetti riflettono la precarietà stessa della politica rivo-

14. *Grande riunione tenuta nella sala dell'ex circolo popolare in Roma*, Roma, Tipografia Paterno, 1849.



Fig. 4. Gerolamo Induno, *Un tristo presentimento*, 1862, Pinacoteca di Brera, Milano, olio su tela (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

luzionaria.<sup>15</sup> In questo caso, il ruolo archetipico della Rivoluzione francese sulla produzione visiva risorgimentale mostra di valere anche per la cultura controrivoluzionaria. L'idea è ripresa infatti da una stampa controrivoluzionaria prodotta a Parigi nel 1792, ripubblicata (e in qualche modo tradotta, sia nei testi che in alcuni dettagli visivi), nel Nord Italia nel 1799.<sup>16</sup> L'incisione mostrava lo scioglimento della statua in cera della nazione francese (o della Democrazia italiana), eretta su cumuli d'immondizia in mezzo ai quali

15. Su questi aspetti, cfr. Richard Taws, *The politics of the provisional: art and ephemera in revolutionary France*, University Park (Pa.), Pennsylvania State University Press, 2013.

16. Sulla stampa controrivoluzionaria *Statua della democrazia composta d'immondizie* (...), cfr. Christian-Marc Bosséno, *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799*, in «Melanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», 102/2 (1990), pp. 367-400: p. 393. Sulle continuità tra la stampa del Triennio e quella del 1848-1849, cfr. Sandro Morachio, *Italiani*, in *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik 1789-1889*, a cura di W. Cilleßen, R. Reichardt e M. Miersch, Münster, Rhema, 2017, I, pp. 313-332.

sguazzavano disperatamente dei patrioti. In essa non mancava l'allusione al fatto che la Rivoluzione non era riuscita neppure ad avviare una vera e propria produzione monumentale, al contrario dell'*ancien régime*, prodigo elargitore di statue e monumenti celebrativi.

## 2. "Soggetti" e "accessori" nella pittura di genere

Appena sveglia, sul bordo del letto, una giovane donna (fig. 4). La sua camiciola da notte è scollata a scoprire una spalla, un boccolo nero scende sull'altra. Somiglia alla delicata protagonista della *Preghiera del mattino* di Vincenzo Vela (1847, Museo di Milano, Milano). Forse sta pregando, ma il suo pensiero non è diretto a Dio. La fanciulla china il grazioso volto su un oggetto, probabilmente un ritratto in miniatura del fidanzato, che tiene affettuosamente, con entrambe le mani. Che il *Tristo presentimento* di Gerolamo Induno (1862) presenti un episodio drammatico e sentimentale, non lo dice solo il titolo, ma anche la luce mattutina che penetra, soffusa e malinconica, nella stanza; una luce ben diversa da quella, fredda e contrastata, che scandisce gli spazi del possibile modello Biedermeier di Induno, ossia il quadro di Johann Michael Neder intitolato *Morgentoilette eines Mädchens*, del 1836 (Vienna, Belvedere). Ma sono gli oggetti a raccontarci la storia e lo stato d'animo della ragazza. Appeso al muro, un *Pierrot* evoca gli spensierati veglioni carnevaleschi, in cui forse ha conosciuto il suo moroso; la riproduzione del *Bacio* di Hayez narra dell'innamoramento (e dell'addio) dei due giovani, mentre il piccolo busto in gesso e la stampa colorata attaccata a un battente di una finestra, ci dicono che il fidanzato è al seguito di Garibaldi.

Nel teatro degli affetti domestici messo in scena dalla pittura di genere italiana tra gli anni Cinquanta e i Sessanta dell'Ottocento, le cose diventano il punto di snodo narrativo delle emozioni provate dai protagonisti. I dettagli oggettuali funzionano come elementi di narrazione visiva, fondamentali per la "lettura" dell'immagine, secondo una strategia che aveva avuto in William Hogarth un decisivo precursore.<sup>17</sup> In particolare, i quadri

17. Sulle affinità tra Hogarth e gli Induno, cfr. Etienne-Jean Delécluze, *Les beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856, p. 13. Sul linguaggio della pittura inglese, si veda M. Jouve, *L'objet dans la peinture anglaise du XVIII<sup>ème</sup> siècle: quelque réflexion sur un problème de représentation*, in «Gazette de Beaux Arts», 100 (1982), p. 167-174. Hogarth era certo noto in area lombarda grazie alla circolazione delle sue stampe, su cui Vittoria Orlandi Balzari, *William Hogarth e i Verri*, in «Grafica d'arte», 14/53 (2003).

traboccano di oggetti politici dipinti. Sono stampe e statuette in gesso, soprattutto, che mettono in risonanza gli interni domestici, popolati da donne, bambini, anziani, con gli spazi esterni delle battaglie risorgimentali,<sup>18</sup> creando una complementarità e una circolarità tra il genere e la battaglia, tra il “dentro” e il “fuori” della lotta nazional-patriottica.<sup>19</sup>

L’uso che Gerolamo e, in maniera più sobria, il fratello Domenico, fanno dell’oggettistica nazional-patriottica nei loro dipinti, s’inserisce all’interno di una più vasta attitudine descrittiva, diremmo quasi balzachiana, nella rappresentazione della vita quotidiana, in cui gli oggetti d’uso comune sono essenziali. Non a caso, le principali critiche rivolte alla loro pittura, si focalizzano quasi da subito proprio nella tendenza all’esagerazione descrittiva e all’accumulo delle “cose” dipinte. A volte, in effetti, gli oggetti sovrastano gli altri elementi della composizione; entrano in competizione con le figure umane. Sin dai primi sviluppi della nuova pittura di genere lombarda, uno dei critici più autorevoli del periodo, Carlo Tenca, aveva paventato proprio il rischio che «gli accessori *avessero* detronizzato il soggetto principale», per cui,

a vedere tutto quel lusso di trine, di nastri, di velluti, di seggioloni, di armadj, di cortine, di porcellane, di bronzi e di quanti oggetti presenta la moda oggidì, si direbbe questa pittura una specie di esposizione industriale fatta per tramandare ai lontani nipoti l’inventario dipinto delle nostre manifatture [...].<sup>20</sup>

Tenca, come si vedrà, puntava a moralizzare in senso critico e sociale la pittura di genere, per evitare che questa potesse «fermarsi alla decorazione esterna». La contrapposizione tra un’«arte materiale», volgarmente riproduttiva, e una pittura degli affetti in grado di commuovere e veicolare elevati sentimenti morali, diviene in breve un luogo comune della critica del tempo. È probabile che proprio allo stile induniano si riferisca

18. Si vedano per esempio dipinti come *La medaglia*, e il cruciale *Un pensiero a Garibaldi*, di Domenico Induno; oppure *Il racconto del garibaldino*, o *La lettera dal campo* di Gerolamo.

19. Non è un caso che nella stessa mostra in cui presenta questo dipinto, a Brera nel 1862, Gerolamo Induno esponga anche il grande quadro dedicato alla *Battaglia di Magenta*. Si veda la scheda dell’opera, a firma di Lucia Pini, in *Intorno agli Induno: pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, Catalogo della mostra, a cura di Mariangela Agliati Ruggia, Sergio Reborà, Milano, Skira, 2002, pp. 158-159.

20. Carlo Tenca, *Esposizione di belle arti nel I.R. Palazzo di Brera*, in «Rivista Europea», 9 (1846), p. 348 (cit. in *Scritti d’arte (1838-1859)*, a cura di Alfredo Cottignoli, Bologna, CLUEB, 1998, p. XXI).



Fig. 5. Nientemeno, *Pittura e letteratura del giorno*, in «Il Pungolo», 14 marzo 1857, litografia in penna.

la vignetta, firmata «Nientemeno», comparsa sul giornale umoristico milanese «Il Pungolo» nel 1857. Qui, al titolo di *Pittura e letteratura del giorno* si mostra – attraverso una composizione parodisticamente ispirata al *Maestro del villaggio* di Gerolamo Induno, esposto a Brera nel 1856 – una scena domestica con personaggi grotteschi e, soprattutto, in primo piano, un’improbabile catasta di cianfrusaglie (fig. 5). Molti anni dopo, nell’*Indisposizione di Belle Arti* del 1881, un’esposizione umoristica organizzata a Milano da un gruppo di giovani artisti scapigliati per “rispondere” ironicamente all’arte ufficiale della grande esposizione nazionale dello stesso anno, lo stile anedddotico ormai ripetitivo e pienamente istituzionalizzato di Gerolamo Induno verrà sbeffeggiato con la presentazione di un *Quadro di maniera a tutto rilievo (alla maniera degli Induno)*: una letterale ricostruzione dal vero di uno dei numerosi interni domestici rappresentati dal pittore milanese; una sorta di proto-installazione, in cui la pittura di Gerolamo veniva letteralmente ridotta a un indiscriminato

accumulo di cose.<sup>21</sup> In questa satira veniva coinvolto, un po' impietosamente, anche il defunto fratello di Gerolamo, Domenico, che era stato il principale innovatore nell'ambito della pittura di genere.<sup>22</sup>

### 3. *La parte di Domenico*

Presupposto cruciale per la nascita del nuovo linguaggio, è il processo di rivalutazione della pittura di genere portato avanti, pur con diverse sfumature, sin dagli anni Quaranta da alcuni dei più noti critici del tempo, da Pietro Selvatico al già citato Carlo Tenca.<sup>23</sup> Centrale, come accennato, è il ruolo giocato dal fratello maggiore di Gerolamo, Domenico Induno. Allievo di Luigi Sabatelli e di Francesco Hayez, dalla metà degli anni Quaranta Domenico aveva intrapreso la «via del quadro di genere moderno»,<sup>24</sup> abbandonando progressivamente la pittura storica e accademica, e dotando di nuovi significati la pittura di genere, sino allora perlopiù disimpegnata o limitata al comico di ascendenza fiamminga.<sup>25</sup>

21. Cfr. «Il Secolo» del 12-13 giugno 1881, in Carlo Montalbetti, *Indisposizione di belle arti: una stagione della scapigliatura artistica milanese*, Roma, Marteau, 1988, pp. 49-50.

22. Sulla confusione (e sulla sinergia) fra i due fratelli, cfr. Sergio Reborà, *Intorno agli Induno. Una traccia iconografica per la pittura di genere*, in *Intorno agli Induno*, pp. 15-32: 15.

23. Fernando Mazzocca, *L'immagine del popolo nel Risorgimento: la pittura sociale di Domenico e Gerolamo Induno nel dibattito critico tra Otto e Novecento*, in *Domenico e Gerolamo Induno: la storia e la cronaca scritte con il pennello*, Catalogo della mostra, a cura di Giuliano Matteucci, Torino, Allemandi, 2006, pp. 25-36; Giovanna Ginex, «Pittura di genere»: lo sguardo sul popolo, in *Pittura italiana dell'Ottocento*, a cura di Hansmann, Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 303-330. Paolo Biscottini, *La pittura di genere e la rappresentazione della vita moderna nella pittura del secondo Ottocento Lombardo*, in *Pittura Lombarda del secondo Ottocento: lo sguardo sulla realtà*, Catalogo della mostra, a cura di Paolo Biscottini, Milano 1994, pp. 21-33.

24. Enrico Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1928, I, p. 168.

25. Secondo Silvestra Bietoletti, Domenico Induno era influenzato dalla cultura austriaca di gusto *Biedermeier*. Cfr. Silvestra Bietoletti, *Domenico Induno*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1992, pp. 12-16. Manca ancora una disamina approfondita di questi rapporti con la cultura austriaca, che all'esposizione parigina del 1855, verranno risolutamente negati da parte italiana, o faziosamente impugnati da parte austriaca, cfr. *M. Induno et le journal Wanderer*, in «Revue Franco-Italienne», 20 settembre 1855.

Nel 1844 Domenico Induno presenta, accanto a dei quadri di ambientazione medievale o biblica, alcuni dipinti di genere, tra cui un *Soldato Velite* dell'esercito napoleonico;<sup>26</sup> fu grazie a quest'ultimo dipinto, realizzato su commissione di Alfonso Litta Modignani, che «per la prima volta figurarono all'Esposizione di Brera, sotto il dominio austriaco, i colori italiani».<sup>27</sup> Nel 1845 è la volta delle *Ragazze savoiarde che riposano liete del copioso raccolto*; nel 1846 tocca a quadri come un *Uccellatore*, una *Vivandiera*, un *Invalido*, che accreditano Domenico come un «pittore progressista» presso la critica e la committenza del tempo.<sup>28</sup> Ma sarà il successo di opere come *La questua*, *Il rosario*, e i *Profughi del villaggio*, esposte a Brera nei primi anni Cinquanta, a dare avvio al nuovo corso della pittura di genere, che si indirizza sempre più verso una figurazione sociale volta, in linea con gli auspici di Carlo Tenca, a «interrogare la vita contemporanea» del popolo e «ad esplorare le condizioni sociali del nostro tempo».<sup>29</sup> Sopite, almeno in apparenza, le turbolenze quarantottesche, Domenico si specializza nella realizzazione di scene di interni popolari, che venivano lette nel corso dell'occupazione austriaca, come una radicale critica (tutt'altro che priva di connotazioni politiche) della condizione contemporanea:<sup>30</sup> sono «gli ambienti quarantotteschi della buona gente lombarda, che è già insorta una volta e che ora sente nelle proprie case le voci del Risorgimento», come scriveva Enrico Somarè.<sup>31</sup>

Durante gli anni Cinquanta la maniera di Domenico, a cui si è nel frattempo affiancato il fratello – che dopo aver partecipato in prima persona agli eroici combattimenti in difesa della Repubblica Romana, alterna

26. Giuseppe Elena, *Guida critica all'Esposizione delle Belle Arti in Brera*, Milano, Editore Reina, 1844, p. 16.

27. Raffaele Sonzogno, *Domenico e Girolamo Induno. Studio postumo artistico e biografico*, in «Rivista europea», X/2 (1878), pp. 293-326. Il quadro (di ubicazione sconosciuta) fu lodatissimo, col titolo *La difesa della batteria*, sulle pagine de «Il Mondo Illustrato», *Esposizione di Belle arti in Milano*, 16 ottobre 1847.

28. Giuseppe Elena, *Guida critica all'Esposizione delle Belle Arti in Brera*, Milano, Editore Reina, 1846, p. 12.

29. Carlo Tenca, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera, III*, «Il Crepuscolo», 22 settembre 1850; ora in Id., *Scritti d'arte*, p. 199.

30. Sandro Morachioli, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. 284-294.

31. Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, p. 170.

soggetti militari e quadri di genere di ispirazione popolarasca<sup>32</sup> – ha un forte impatto su pubblico, critica e artisti. Il suo stile descrittivo, ma ricco di connotazioni morali e politiche, riesce a coagulare intorno a sé diversi seguaci in area lombarda,<sup>33</sup> e a estendere la sua influenza anche aldilà del Lombardo-Veneto, grazie alla presenza di alcuni suoi dipinti alle Promotrici torinesi e fiorentine, dando l'avvio a una *koinè* figurativa in cui la rappresentazione di oggetti (politici e non) è a dir poco insistente.<sup>34</sup> Il quadro che apre la serie della nuova pittura induniana, è senza dubbio *La questua*, su cui conviene soffermarsi.

#### 4. La questua: un'etnografia del 1848

*La questua* viene esposta nel 1850, alla riapertura dell'esposizione braidense dopo la pausa forzata del 1848-1849.<sup>35</sup> Dell'opera originale, in

32. Sull'immaginario popolare di Gerolamo, cfr. Alberto Milano, *Stampe popolari milanesi in un quadro di Gerolamo Induno*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 27 (2003).

33. Tra questi figurano il cognato di Domenico, Angelo Trezzini, con Bernardino Pata e Giuseppe Reina, cfr. *Intorno agli Induno*.

34. Prima dell'Unità, Domenico espone, esclusa Milano, a Firenze (1849, 1851, 1859) a Torino (1843, 1846, 1853, 1854), Genova (1854, 1858), a Parigi (1855). È in parte ascrivibile all'influenza induniana un dipinto come *Il lutto del Piemonte* di Gaetano Ferri (bolognese trasferito a Torino), esposto a Parigi nel 1855; il quadro mostra un prete che porta la notizia della morte di Carlo Alberto dentro l'umile casa di un soldato piemontese ferito; qui un piccolo busto di Vittorio Emanuele II fa *pendant*, a segno della continuità dinastica e patriottica sabauda, con un foglio volante su cui è riportata la notizia della morte di Carlo Alberto e il suo ritratto inciso. Le sperimentazioni induniane del macchiaiolo veronese Vincenzo Cabianca, sono poi ben evidenti nel *Legionario* del 1858, (Museo Revoltella di Trieste), in cui compaiono peraltro diversi oggetti politici napoleonici (Cfr. *Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, Catalogo della mostra, a cura di Francesca Dini, Firenze, Pagliari Polistampa, p. 80). Almeno da un punto di vista tematico, risentiranno delle ricerche induniane anche le più intime, e scarse, visioni patriottiche di Odoardo Borrani, come *Il 26 aprile 1859* (1861; lo stesso tema compare ne *La bandiera nazionale* di Gerolamo Induno 1863. Cfr. *Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno. Episodi di vita risorgimentale*, a cura di Ferdinando Mazzocca, Milano, Gallerie Salomon Agostoni Algranti, 1984, scheda n. 31), o le *Cucitrici* (1863), in cui sono appese e incorniciate diverse stampe.

35. Al ritorno degli austriaci dopo le Cinque Giornate, Domenico era fuggito in Svizzera e a Firenze; era rientrato a Milano con l'amnistia del 12 agosto 1849. All'esposizione del 1850 espone anche il *Rosario*.

collezione Crivelli, si sono perse le tracce; il dipinto è noto in fotografia e nell'incisione delle «Gemme d'arti italiane» (fig. 6). Rappresenta probabilmente il primo quadro risorgimentale in cui compare una statuetta di gesso a fondo politico, ben visibile al centro della composizione. La sua centralità è scandita dal netto taglio di luce, che contrasta con la resa cupa dell'interno. La statuetta in questione raffigura Masaniello; si tratta, com'è noto, di una riproduzione in miniatura della grande statua di Alessandro Puttinati (Museo del Risorgimento, Milano) che, per ragioni di stile ma soprattutto per il suo significato politico, aveva fatto furore all'esposizione braidense del 1846. La sua miniaturizzazione non è tuttavia un'invenzione di Domenico Induno. Una versione del *Masaniello* in gesso di ridotte dimensioni, realizzata dallo stesso artista, dovette avere una circolazione importante in ambito non solo milanese; la sua vendita viene infatti pubblicizzata sulle pagine del torinese «Il Mondo Illustrato» (che offre in dono anche il disegno), sul finire del 1847, ed è probabile che fosse venduta (illegalmene) anche dai figurinai lucchesi, molto attivi in questo giro d'anni<sup>36</sup> (fig. 7). Di certo Masaniello era diventato un potente simbolo della mobilitazione quarantottesca, e lo resterà ancora per qualche anno. La sua statuetta ricomparirà, questa volta «vestita» di «un solino da collo caduto in bilico» sul capo, come unico elemento di arredo della stanza del protagonista dei *Frammenti della Scapigliatura Milanese* di Cletto Arrighi, nel 1858.<sup>37</sup>

La rappresentazione degli oggetti catalizza l'attenzione dei recensori della *Questua*, fornendo loro un continuo stimolo lessicale. Il quadro presenta due ricche signore che vanno a chiedere l'elemosina a casa di un vecchio antiquario. Per descrivere la sua casa, o meglio il suo «magazzino» – avverte Luigia Piola, scrittrice di racconti per l'infanzia e autrice di una vera e propria novella a recensione del dipinto sulle «Gemme d'arti italiane» –, «ci vorrebbe l'ingegno e la penna di un Balzac», tanto è difficile, persino spaventevole, «far l'inventario di tutto quel popolo di oggetti», in cui si trovano il «cofanetto prezioso misto ai giocherelli dei ragazzini»; «codici e pergamene in fascio; il morione appeso allo stesso chiodo del rosario; la lanterna cieca appoggiata al contrabbasso; qua la statua di Masaniello che

36. M. Leoni, *Storia di Masaniello*, in «Il Mondo Illustrato», 11 dicembre 1847, nota 1, p. 791. Sulla produzione di Puttinati, cfr. Sergio Marinelli, *I gessi di Alessandro Puttinati*, in «Verona illustrata», 11 (1988), pp. 57-62. Masaniello è l'unico caso noto di riproduzione di una composizione maggiore dello stesso artista. Sui figurinai lucchesi, cfr. Paolo Tagliacchi, *Coreglia Antelminelli patria del figurinaio*, Coreglia, Comune, 2008.

37. Cfr. Leone Fortis, *Almanacco del Pungolo*, Milano, Vallardi, 1858, p. 68. Cfr. Morachioli, *L'Italia alla rovescia*, pp. 288-294.



Fig. 6. Giuseppe Barni, incisione da Domenico Induno, *La questua*, 1848-1850, in *Gemme d'arti italiane*, 1850.

Fig. 7. Alessandro Puttinati, *Masaniello*, 1846 ca, gesso, cm 51 x 26 x 12, Comune di Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti.

eccita il popolo alla rivolta; là l'immagine di Maria col lumicino acceso davanti [...]».<sup>38</sup> Quel cupo «ammasso di minutaglie» risulta «indiscreto» e disturbante, tanto «da opprimere lo spirito» di chi guarda, e da esprimere il timore delle due dame al cospetto dell'abitazione del rigattiere.

Carlo Tenca, che pure giudicava il dipinto «per certo uno dei migliori quadri dell'esposizione», auspicava invero una «luce un po' più diffusa, e qualche maggior semplicità negli accessori»,<sup>39</sup> mentre un'altra fondamentale voce critica di quegli anni, Giuseppe Rovani, lo attaccava duramente, giudicandolo uno dei quadri «più farraginosi» di Domenico.<sup>40</sup> Al centro delle sue critiche, Rovani poneva proprio l'eccessiva incombenza degli oggetti:

Tanto quella esuberanza di accessori ammassati nel quadro per dar prova di valentia a trattarli, ha tolto ogni lume onde raccapezzarsi intorno al soggetto, perch'egli è ben vero che l'obolo per una gran causa tanto può darlo un rigattiere pegnatario che in propria casa tien raccolta alla rinfusa oggetti svariati, quanto qualunque altro galantuomo: ma chi non s'accorse che l'artista ha voluto espressamente dimenticarsi della Questua per darsi corpo e anima all'esecuzione di quei mille oggetti da subasta?<sup>41</sup>

Per Rovani, – che aveva invece apprezzato la nuda e terribile potenza della *Ciocciara uccisa da una bomba* di Gerolamo Induno, esposta nello stesso anno<sup>42</sup> – lo sfoggio di bravura con cui Domenico aveva investigato l'interno della casa, privava il dipinto di efficacia empatica e comunicativa. Il soggetto risultava oscuro. Sarebbe stato meglio, per Rovani, che Domenico avesse provato a “specchiarsi” con più profondità in quella che significativamente definiva la «letteratura di genere»: dai «romanzi intimi» di Balzac, alle satire di Carlo Porta, che pure dovevano essere ben presenti al pittore.<sup>43</sup>

38. L.P. [Luigia Piola], *La Questua. Dipinto ad olio di Domenico Induno*, in «Gemma d'arti italiane», V (1852), pp. 1-3.

39. [Carlo Tenca], *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera. III*, «Il Crepuscolo», I/33, 22 settembre 1850, cit. a p.200. Su Luigia Piola, cfr. *Luigia Piola. Cenno Biografico*, in «Letture di Famiglia», III/5 (1856), pp. 320-323.

40. Sulla posizione di Rovani riguardo a Domenico e Gerolamo Induno (che dopo l'iniziale attacco all'interno di una più ampia polemica contro l'«estetica del brutto», si risolverà con la “capitolazione” del critico), cfr. Valentino Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED, 2004, pp. 96 ss.

41. [Giuseppe Rovani], *Una parola sulla pubblica esposizione di Belle Arti. II*, in «L'Italia musicale», 19 (1850), pp. 293-294.

42. Cfr. Silvia Regonelli, *Risorgimento intimo: «la trasteverina uccisa da una bomba» di Gerolamo Induno*, in «L'uomo nero», III, 4/5 (2006), pp. 356-373.

43. Sulla ricezione dell'opera di Balzac a Milano sin dagli anni Trenta, cfr. Raffaele De Cesare, *Il «Père Goriot» e i suoi primi lettori italiani (1835-1837)*, in *Balzac e Manzoni*

Occorre notare a questo punto, che nelle loro dettagliate recensioni, né Tenca, né Rovani menzionano la statuetta di Masaniello, mentre Luigia Piola la cita soltanto *en passant*, al termine di un lungo elenco, mettendola in contrappunto con un'immagine sacra, quasi a smorzarne l'impatto. Non è da escludere una ragione politica di queste omissioni, specie tenuto conto della cattiva fama del *Masaniello* presso la censura austriaca sin dai tempi della sua prima esposizione.<sup>44</sup> Erano anni in cui, come ebbe a dire in seguito Tullo Massarani, «correva il tempo delle criptografie e degl'inchiostri simpatici»; dunque era compito del lettore sciogliere i riferimenti impliciti contenuti negli articoli.<sup>45</sup>

Soltanto in una successiva testimonianza del giornalista Raffaele Sonzogno – basata su un rapporto di amicizia personale col pittore e redatta nel 1863, quindi senza problemi di censura<sup>46</sup> – le parole si allineano finalmente con la composizione del dipinto. La statuetta perde il carattere di elemento solo apparentemente decorativo e guadagna un'assoluta centralità nell'architettura semantica del quadro. Sorprendentemente, però, la statuetta descritta da Raffaele Sonzogno non è quella di Masaniello!

Per Sonzogno, infatti,

un personaggio figurava in quel quadro e si poteva anzi dire il protagonista: era la statuetta di Pio IX che Vela avea portato di Roma ove erasi condotto a modellare il suo magnifico Spartaco – quest'altra espressione del prossimo riscatto che l'arte forniva alla grande congiura italiana.

Tale era il primo soggetto politico, così caratteristico ed espressivo di quei tempi, che segnò nei lavori dell'Induno il felice connubio delle aspirazioni nazionali e patriottiche colle sociali, che costituisce il genere di Domenico Induno.<sup>47</sup>

*e altri studi su Balzac e l'Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 315-329.

44. Il commento di Giuseppe Sacchi all'opera di Puttinati per le «Gemme d'arti italiane» del 1846 fu pesantemente censurato, e fu impedita la pubblicazione dell'incisione dell'opera, cfr. Barbara Cinelli, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città Venete*, a cura di Sergio Marinelli, Milano, Electa, pp. 219-220.

45. Tullo Massarani, *Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo*, Firenze, Le Monnier, 1907, pp. 84-85. Sulle strategie del giornalismo lombardo sotto l'occupazione, cfr. Francesco Cazzamini Mussi, *Il giornalismo a Milano dal Quarantotto al Novecento*, Como, Cavalleri, 1935.

46. La testimonianza di Sonzogno, piuttosto trascurata dagli studi novecenteschi, viene pubblicata postuma. Cfr. Sonzogno, *Domenico e Girolamo Induno*, pp. 293-326.

47. Sull'amicizia di Domenico con lo scultore Vincenzo Vela, cfr. Bietoletti, *Domenico Induno*, p. 16.

Nelle righe immediatamente successive, Sonzogno chiarisce che «La *Questua* però non rimase qual fu ideata». Infatti, «al posto di Pio IX che avea tradito l'Italia venne sostituito un busto di Masaniello. L'artista avea già fin d'allora risolto la quistione romana su cui si travagliano ancora [nel 1863] i diplomatici». In assenza del quadro, non è al momento possibile effettuare alcuna verifica su un'eventuale ridipintura della statuetta. Certo, nonostante l'improprietà lessicale sul "busto" di Masaniello (mentre è una scultura a tutto tondo), la testimonianza di Sonzogno è quantomeno suggestiva. Nella sua stessa travagliata vicenda esecutiva, con la sostituzione di Masaniello a Pio IX, *La questua* arriva infatti «a compendiare [...] tutti i fortunosi avvenimenti accaduti in quel breve giro di tempo». <sup>48</sup> Lo spostamento di prospettiva è sensibile. Il dipinto è stato frequentemente interpretato dalla critica novecentesca come un'allusione al prestito mazziniano, coincidente con la data dell'esposizione del quadro (1850). <sup>49</sup> Stando alle fonti ottocentesche, tuttavia, il quadro si lega piuttosto ai concitati giorni che precedono le Cinque giornate di Milano del marzo 1848. Tullo Massarani, allievo di Domenico, lo definirà per esempio «un quadro che parve un prodromo della rivoluzione», collocando la sua stessa realizzazione al 1848, in linea con la testimonianza di Sonzogno. <sup>50</sup>

A ogni modo, quanto a travagli compositivi, a cui si associa un peculiare uso degli oggetti come veicolo di significazione politica e di connessione con un'attualità particolarmente mutevole, non è da meno neppure il più celebre dipinto risorgimentale di Domenico Induno: il *Bollettino di Villafranca*.

## 5. Intorno a Villafranca

Il quadro intitolato il *Bollettino del giorno 14 luglio 1859* ha un precedente non rilevato dalla critica nel *Richiamo del soldato* del 1854 (fig. 8), <sup>51</sup> che, forse a causa del titolo fuorviante, è stato sin qui interpretato in maniera errata, o troppo generica; <sup>52</sup> ma rappresenta, secondo la testimonianza di Son-

48. Sonzogno, *Domenico e Girolamo Induno*, p. 300.

49. Cfr. Bietoletti, *Domenico Induno*, p. 18.

50. Tullo Massarani, *Domenico Induno pittore*, pp. 105-115: 111 (febbraio 1877), in Id., *Illustri e cari estinti*, Firenze, Le Monnier, 1907.

51. Bietoletti, *Domenico Induno*, pp. 60-61. Il dipinto si trova presso la collezione Malinverni di Lonigo Vicentino. Una replica si trova presso la Fondazione Cariplo.

52. Il quadro è interpretato come un episodio garibaldino avvenuto durante il "decennio di preparazione" in *La storia e la cronaca*, pp. 66-67.

zogno, un «*Garibaldino ferito in una casa di Roma che riceve l'annuncio della resa*». <sup>53</sup> L'identificazione appare chiara:

Son tre figure: il garibaldino accanto al letto della moglie morente, il quale, stracciato il bollettino, abbassa per disperata rabbia il volto, su cui si legge tutto l'interno strazio che doveva provar quell'anima. Una donna romana s'affaccia a una finestra quasi a veder l'esercito francese che entra. È un contrasto che serve mirabilmente a tradurre il dolore del povero garibaldino.

L'ambientazione romana del dipinto è confermata da un oggetto, visibile in alto a sinistra: un tamburo da saltarello, strumento musicale tipico del folclore laziale. Nella tipica cifra di Domenico, protagonisti del dipinto non sono i fatti d'arme o gli episodi eroici, ma i loro effetti sulle persone. Proprio come avviene nel caso di «quella nube di tetri pensieri», che, alla notizia dell'armistizio di Villafranca, cala sulla folla raccolta sull'aia di una trattoria milanese <sup>54</sup> (fig. 9).

Eseguita su commissione del mecenate milanese Pietro Gonzales e presentata a Brera nel 1860, l'opera convince da subito persino Giuseppe Rovani che la considera, finalmente, degna della pittura di storia: una «pagina visibile e sensibile di storia popolare». <sup>55</sup> L'apprezzamento dello scrittore milanese va certo alla scelta del soggetto, che ha condotto Induno ben «oltre i limiti della parte esclusivamente pittorica e materiale». Poi tocca all'esecuzione delle diverse figure che evidenziano «il vario modo delle interpretazioni politiche date al misterioso avvenimento». <sup>56</sup> Ma non sono solo le figure. Questa volta Rovani loda anche l'effetto caotico creato dalle cose dipinte:

persino gli oggetti accessorj e il disordine onde son messi e la sedia rovesciata e la bottiglia infranta, e i bullettini lacerati, tutto concorre a rinnovare artificialmente negli spettatori lo scompiglio, la convulsione, l'affanno di quel momento memorabilissimo della nostra storia attuale (...). <sup>57</sup>

Tra le possibili fonti figurative per la composizione del *Bollettino*, Silvestra Bietoletti ha giustamente evocato *Chelsea Pensioners Reading the*

53. Cfr. Sonzogno, *Domenico e Girolamo Induno*, p. 302.

54. Tullio Massarani, *Dipinti e veglie*, Milano, Hoepli, p. 174.

55. Giuseppe Rovani, *Esposizione di belle arti nel Palazzo nazionale di Brera. L'arte a Milano. Domenico Induno e gli imitatori della sua maniera*. Eleuterio Pagliano. Casnedi, in «Gazzetta di Milano», 259, 18 settembre 1860.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*.



Fig. 8. Domenico Induno, *Il richiamo del soldato*, 1854, collezione Malinverni, Lonigo Vicentino (VI). (immagine tratta da *Domenico e Gerolamo Induno: la storia e la cronaca scritte con il pennello*, Catalogo della mostra, a cura di Giuliano Matteucci, Torino, Allemandi, 2006).

Fig. 9. Domenico Induno, *Il bollettino del giorno 14 luglio 1859*, 1860, olio su tela (da *Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno ordinati in mostra retrospettiva dalla Galleria dell'Arte e dell'Esame nel Castello Sforzesco di Milano*, a cura di Enrico Somarè e Giorgio Nicodemi, Milano, Edizioni dell'Esame, 1933).



Fig. 10. Hippolyte Bellangé, *Lecture des ordonnances dans Le Moniteur, au jardin du Palais-Royal, le 26 juillet 1830*, litografia, 1831, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

*Gazette of the Battle of Waterloo* (Londra, Victoria and Albert Museum) di David Wilkie (1822), che è in effetti uno dei primi dipinti a stabilire le convenzioni figurative riguardo alla rappresentazione della ricezione pubblica di una notizia.<sup>58</sup> Il riferimento è del tutto plausibile e mi pare funzioni soprattutto per la prima versione, specie nella soluzione del tavolo con fuga prospettica centrale. Credo tuttavia che, tra le possibili fonti visive di Domenico sin dalla prima versione del *Bollettino*, si debba menzionare anche una litografia di Hippolyte Bellangé, stampata a Parigi nel 1831, e intitolata la *Lecture des ordonnances dans Le Moniteur, au jardin du Palais-Royal, le 26 juillet 1830* (fig. 10). Il pittore e disegnatore parigino alla metà degli anni Cinquanta era certo conosciuto da Gerolamo Induno

58. Brian Winkenwerder, *The Newspaper as Nationalist Icon, or How to Paint 'Imagined Communities'*, in «Limina», 14 (2008), pp. 85-96.

per i suoi disegni sulla guerra di Crimea.<sup>59</sup> Ma non è da escludere che fosse noto in precedenza anche allo stesso Domenico.<sup>60</sup>

La stampa di Bellangé era dedicata alla notizia dei provvedimenti repressivi emanati da Carlo X. Invece di contenere i liberali, le ordinanze scateneranno, com'è noto, le tre gloriose giornate rivoluzionarie del 27, 28 e 29 luglio 1830. Bellangé mostra sulla destra l'incombere delle guardie reali pronte alla repressione; al centro si erge un affollato capannello di persone, mentre una solenne stretta di mano tra un uomo del popolo e un borghese, suggella in primo piano l'imminente Rivoluzione di luglio.

A parte le affinità elettive tra la rivoluzione del 1830 e il Risorgimento italiano, inizialmente l'ispirazione che Domenico Induno riceve dalla stampa è sostanzialmente limitata proprio a quell'effetto di scompiglio, creato dalle sedie rovesciate, apprezzato da Rovani (a cui Induno aggiunge i cocci di una bottiglia e lo stesso bollettino lacerato). Nonostante Rovani, però, qualcosa non deve aver convinto il pittore, che nelle diverse repliche realizzate sull'onda del successo dell'opera, rielabora e modifica ripetutamente la composizione, forse per «puntare più in alto nel ruolo di iconografo della nuova Italia»,<sup>61</sup> mirando a una commissione istituzionale.<sup>62</sup> Un ritratto di Domenico Induno, realizzato in questa fase dal cognato Angelo Trezzini, mostra quanto l'opera fosse al centro dei pensieri del pittore, che è colto proprio davanti a una delle prime versioni del *Bollettino di Villafranca*, in preparazione.<sup>63</sup>

59. Gerolamo, al seguito dell'esercito piemontese in Crimea, realizzerà una serie di 24 tavole litografiche pubblicate nel 1857 per conto del Ministero della Guerra del Regno di Sardegna (*Ricordo pittorico militare della spedizione sarda in Oriente negli anni 1855-1856*). Gerolamo si ispira a Bellangé anche per il quadro intitolato *Il venditore di statuette di gesso* (1858), che riprende *Le Marchand de plâtres ambulants* (1833, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille; noto anche in una stampa di Jazet dal titolo *Le vieux soldat et sa famille*).

60. Sono ancora da indagare le influenze internazionali di Domenico Induno. Se è probabile, come sosteneva Bietoletti, un influsso del gusto Biedermeier sulla prima fase della sua produzione, occorre però contestualizzare le opzioni di Domenico all'interno della pittura di genere europea, Francia compresa, tenendo conto della circolazione delle stampe.

61. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, p. 206.

62. Alla mostra del 1933, sono esposte ben 4 versioni. Cfr. *Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno ordinati in mostra retrospettiva dalla Galleria dell'Arte e dell'Esame nel Castello Sforzesco di Milano*, a cura di Enrico Somarè e Giorgio Nicodemi, Milano, Edizioni dell'Esame, 1933.

63. *Ritratto di Domenico Induno*, scheda n. 65 a cura di Carlo Migliavacca, in *Intorno agli Induno*, pp. 186-187.



Fig. 11. Domenico Induno, *Il bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca*, olio su tela, 1862, Museo del Risorgimento, Milano.

La versione definitiva del *Bollettino* viene «ampliata, corretta e in parte rifiuta», come notava Rovani, che la vede a Brera nel settembre del 1862<sup>64</sup> (fig. 11). L'opera era stata presentata qualche mese prima anche presso la Società Promotrice di Torino, dove era stata accolta piuttosto freddamente, rimanendo invenduta, e provocando lo sdegno di Rovani.<sup>65</sup> Un recensore torinese, Giorgio Briano, la giudicava troppo complicata: «Tre figure bene aggruppate e caratterizzate avrebbero reso assai meglio l'idea dell'artista, qualora avesse voluto propriamente incarnare il difficile soggetto».<sup>66</sup> Rispetto

64. L'opera, già al Palazzo Reale, si trova ora al Museo del Risorgimento di Milano. Giuseppe Rovani, *Esposizione di belle arti nelle sale di Brera. II*, in «Gazzetta di Milano», 251, 12 settembre 1862.

65. *Ibidem*. Un'altra versione (probabilmente quella che è ora alla G.N.A.M. di Roma) nello stesso anno è anche a Londra, cfr. Alphonse Esquiros, *L'Angleterre et la vie anglaise. XVII. Les Beaux Arts à l'exposition de 1862*, in «Revue des deux mondes», 41 (1862), p. 689.

66. Giorgio Briano, *Società Promotrice delle Belle Arti Esposizione del 1862*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», 30 (1862), pp. 152-153.

alla prima versione, si può effettivamente riscontrare una perdita d'immediatezza a scapito di un impianto più didascalico, forse dovuto proprio all'aumento delle dimensioni della tela. Rispetto alla prima versione, cambiano in parte anche alcuni gruppi di figure, quasi ad assecondare quanto aveva affermato un Camillo Boito quasi entusiasta: «se due o tre figure non recasero ingombro, e il colore fosse più vigorosamente intonato, non sapremmo quale pecca trovare». <sup>67</sup> Ma non basta. Induno modifica anche l'ossatura retorica dell'immagine, il suo assetto prospettico e compositivo. Nell'ultima versione Domenico sembra infatti adeguarsi maggiormente all'impostazione complessiva della citata immagine litografica di Bellangé: nella scelta di un punto di osservazione meno ravvicinato e nell'impianto più allargato della visione, <sup>68</sup> che però Induno "sfonda" inserendo una veduta milanese al posto del padiglione semicircolare della stampa; nell'effetto slontanante della silhouette per i personaggi di secondo piano (le "macchiette") sulla destra, in cui i grigi tendenti al nero della litografia, sono virati al perlaceo. Le stesse linee compositive date dalle diagonali delle seggiole sulla destra della litografia, ritornano nella panchina dove siede il veterano di Sant'Elena, e sono accentuate dalla posizione del cagnolino, che compare sia nella litografia che nella seconda versione del *Bollettino* (ma non nella prima); per non parlare dell'inserito satirico letterale dei «due parassiti» che, a detta dello stesso Induno, «sulla sinistra del quadro [...] fanno i conti se sia meglio o peggio, che appartengono apparentemente alla classe retrograda». <sup>69</sup>

Nell'ultima delle versioni conosciute, compaiono poi due nuovi dettagli, assenti nella prima versione e in tutti gli studi intermedi. Sono due bizzarri oggetti figurati, montati in parallelo, sotto il pergolato, proprio al centro del dipinto: un lampione col ritratto di Vittorio Emanuele II e un vaso con il volto di Garibaldi (fig. 12).

La tentazione di ipotizzare che l'associazione dei due volti sia stata aggiunta proprio in occasione dell'esposizione di Brera, è forte. La mostra

67. Camillo Boito, *La mostra di belle arti in Milano. Parte III. Sui quadri di battaglia e di genere*, in «Il Mondo Illustrato», III/ 18, 3 novembre 1860.

68. Per la visione "panoramica" dell'ultima versione, è stata citata anche la possibile influenza di *Il giorno del derby* di William Frith (1858, Londra, Tate Gallery), cfr. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, p. 206.

69. Testimonianza di Domenico Induno, citata in *Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno*, s.p. Chiaramente la scansione compositiva dei gruppi di figure resta diversa, perché la litografia è costruita con un'affollata piramide umana al centro, mentre Domenico mantiene, come nella prima versione, uno dei gruppi principali sulla sinistra.



Fig. 12. Domenico Induno, *Il bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca*, olio su tela, 1862, Museo del Risorgimento, Milano, particolare.

si svolgeva a settembre, a nemmeno un mese di distanza dai fatti di Aspromonte. Erano molte, notava Rovani, in quell'esposizione le opere che facevano «pensare con raccapriccio al fatale periodo in cui versiamo». <sup>70</sup> In quest'ottica, l'inserito dei due oggetti potrebbe essere servito a Domenico per connettere l'episodio di Villafranca con l'attualità (come era avvenuto con la sostituzione di Pio IX nella *Questua*), e a lanciare un messaggio unitario e di pacificazione in linea con «la universale simpatia per l'uomo grande» mostrata dall'opinione pubblica milanese, schierata compattamente nel chiedere il perdono di Garibaldi da parte di Vittorio Emanuele II. <sup>71</sup> Non a caso, forse, l'associazione dei due oggetti richiama simbolicamente la citata, solenne, stretta di mano della litografia di Bellangé.

A prescindere da questa ipotesi interpretativa, la nuova versione dell'opera coglie nel segno: il dipinto viene acquistato dallo stesso Vittorio Emanuele II, con destinazione la Galleria delle Battaglie di Palazzo Reale di Milano; Domenico Induno viene nominato cavaliere dei santi Maurizio e Lazzaro.

A partire da questo momento, anche grazie ai successi del fratello Gerolamo, gli artisti milanesi rappresentano sempre più l'arte "ufficiale", legata a doppio filo con la celebrazione del Risorgimento. D'ora in avanti, le

70. Giuseppe Rovani, *Esposizione di belle arti nelle sale di Brera. II*, in «Gazzetta di Milano», 12 settembre 1862.

71. *Ibidem*.

malelingue, come il perfido macchiaiolo Telemaco Signorini, li descriveranno ingrassati a forza di mangiar risotti, grazie alle committenze ufficiali.<sup>72</sup> Rispetto agli artisti più giovani, il divario generazionale crea un baratro d'incomprensione, mentre, in parallelo, nel corso degli anni Sessanta, la percezione degli oggetti patriottici subisce un profondo mutamento.

### *Epilogo*

Nella sua cronaca figurata dell'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, Casimiro Teja, caricaturista del giornale torinese «Pasquino», mostra gli «oggetti de' quali più abbonda l'Esposizione: ce n'è in tutte le materie. In marmo, in gesso, in bronzo, in zinco, in zolfo, in legno, in carta pesta, e...perfino in milly».<sup>73</sup> Sono ritratti polimaterici di Cavour, Vittorio Emanuele II e Garibaldi.<sup>74</sup> Qualche mese dopo, Teja inserisce all'interno di una doppia pagina litografica alcune pipe dal volto di Garibaldi, dei fazzoletti sui cui campeggia Cavour, e altri oggetti figurati. La chiosa dell'immagine è a dir poco sarcastica: «A cosa servono i grandi uomini», si legge nella didascalia<sup>75</sup> (fig. 13). Con l'Unità, gli oggetti si diffondono in maniera capillare e sui supporti più impensati, ma comincia a farsi strada anche un'ironia diffusa che li caratterizza sempre più come un simbolo della speculazione commerciale sulla situazione politica. Questo genere d'ironia accomuna Casimiro Teja ad alcuni tra gli artisti più avanzati, come gli stessi macchiaioli.<sup>76</sup>

La faglia aperta da Signorini nei confronti dei protagonisti dell'arte risorgimentale è destinata a divaricarsi nei testi dell'artista-critico macchiaiolo Adriano Cecioni, che formalizzerà una rigorosa separazione tra ricerca artistica e ricerca del consenso nell'Italia post-unitaria, tra verismo e sperimentazione formale macchiaiola da una parte, pittura patriottica e

72. Telemaco Signorini, *Ore cattive*, in «Gazzettino delle Arti del Disegno», 16 settembre 1867.

73. Il riferimento è alle candele di marca Milly, in voga all'epoca.

74. Casimiro Teja, in «Pasquino», 13 ottobre 1861.

75. Casimiro Teja, *A cosa servono i grandi uomini*, in «Pasquino», 29 dicembre 1861.

76. Si tenga presente in proposito la convergenza, tramandata dalle fonti, tra Teja e i macchiaioli, in occasione dell'esposizione torinese del 1861, quando Signorini espone il *Quartiere degli israeliti a Venezia* e Teja lo difende pubblicamente.

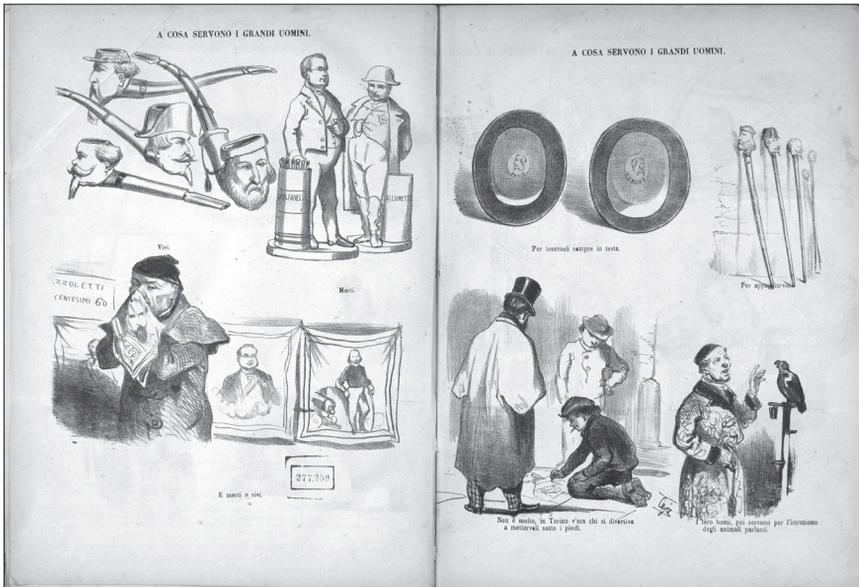


Fig. 13. Casimiro Teja, *A cosa servono i grandi uomini*, in «Pasquino», n. 311, 29 dicembre 1861, litografia, Biblioteca Marucelliana, Firenze.

“contenutismo” alla maniera degli Induno dall’altra. Nel celebre quadro *Il 26 aprile 1859* di Odoardo Borrani (1861), una donna cuce una bandiera tricolore il giorno prima dell’abbandono della Toscana da parte di Leopoldo II. La scelta patriottica del soggetto è considerata da Cecioni soltanto un pretesto, perché nei quadri di Borrani «c’è sempre un fine artistico [...]: e se in un quadro ha chiamato questa figura 26 aprile e in un altro Michelangelo<sup>77</sup> ciò non toglie che il fine sia stato puramente artistico, poiché tanto il gesto quanto il titolo sono stati un pretesto per interessare il pubblico». Il “fatto artistico” era «il tentativo difficilissimo per risolvere la macchia scura che presenta la figura al di dentro della finestra con il sole al di fuori. Il Borrani risolve il problema assai bene; il suo quadro si cattivò la simpatia del pubblico e fu subito comprato da una persona della famiglia reale». Ma il giudizio di Cecioni è, in fin dei conti, tutt’altro che assolutorio: «Ha

77. Il riferimento è al quadro di Borrani con *Michelangelo che sovrintende alle mura di San Miniato*.

fatto bene o male? Male perché ha mancato ai principi del verismo per fare la concorrenza agli speculatori dei soggetti. È certo, peraltro, che se quella giovinetta avesse cucito un grembiule invece della bandiera tricolore, nessuno l'avrebbe comprata, anche se fatto ventimila volte meglio». <sup>78</sup> Le parole di Cecioni risalgono agli anni Ottanta e risentono di una doppia delusione, artistica e politica. La delusione per il tradimento degli ideali risorgimentali va di pari passo con la sconfitta della rivoluzione macchiaiola, dovuta all'affermazione di una versione commerciale del realismo pittorico, alla Meissonier. Per Cecioni, in arte, come in politica, «chi semina non raccoglie». <sup>79</sup>

78. Cfr. Adriano Cecioni, *Opere e scritti*, Milano, L'Esame, 1932, p. 194. Ma già a proposito delle *Trecciaiole* di Egipto Ferroni (1869), Cecioni dispiegava tutto il suo sarcasmo riguardo alla moda della pittura patriottica.

79. Ivi, p. 196.