

UNA NUOVA CRITICA DELL'ANTICA PITTURA
ITALIANA. GIOVANNI MORELLI, EMILIO VISCONTI
VENOSTA E L'ARCHEOLOGIA DEL DISCORSO
NAZIONALE

1. Geografia e storia dell'arte italiana

Nel 1884, Emilio Visconti Venosta pubblicava, su «Nuova Antologia», una lunga recensione agli studi di Giovanni Morelli sulla pittura italiana nelle gallerie tedesche che, apparsi a Lipsia nel 1880, sotto il nome di un «supposto autore russo» e salutati con «vivo interesse», ora erano pubblicati a Londra, finalmente sotto il nome del senatore del Regno d'Italia¹. La nuova traduzione era l'occasione per renderne un compendio per il pubblico italiano (che li avrebbe letti nel 1886) ma lo scopo dell'intervento era assai più ampio e investiva le ragioni della storia dell'arte quanto i moventi del contemporaneo processo di costruzione dell'identità nazionale.

Mazziniano nel 1848 e cavouriano dal 1853, commissario regio con Garibaldi nel 1859, membro del governo Farini all'indomani dell'annessione dell'Emilia, emissario di Vittorio Emanuele II a Napoli nel 1860 e al governo con rilevanti responsabilità per la destra liberale dal 1862, da quasi un ventennio Visconti Venosta partecipava alle riunioni di amatori d'arte ed intellettuali del 'Morelli circle'. Così come ai suoi sodali, lo legavano a Morelli la memoria viva delle campagne risorgimentali, l'impegno negli istituti del nuovo Stato dalla stessa parte politica e la lezione della *connoisseurship* come apprezzamento privato dell'oggetto artistico e pubblico strumento di conoscenza²: per Visconti Ve-

¹ E. Visconti Venosta, *Una nuova critica dell'antica pittura italiana*, in «Nuova Antologia», vol. XLVI, serie II, 1luglio 1884, pp. 36-37.

² I legami, di metodo e di gusto, di Morelli e Visconti Venosta, in G. Angelini, *Sulle orme di Giovanni Morelli. Emilio Visconti Venosta e il collezionismo privato nell'Italia post-unitaria*, in «Artes», 14, 2008-2009, pp. 175-212; Id., *I taccuini del*

nosta, Marco Minghetti e i membri di questo circolo distinto, il metodo morelliano era la «nuova bandiera» di una «scuola di critici e storici»³ e di una falange di collezionisti che, occupati nella definizione fisica, storica e geografica del patrimonio artistico, contribuivano a fondare il *canone* del discorso nazionale del nuovo Stato di cui erano il larga parte classe dirigente.

Gli studi di Morelli proponevano «una nuova critica dell'antica pittura italiana» che, fondata nei «fatti», e, dunque, nell'analisi «delle opere stesse», le studiava «nella storia – per le strette relazioni che passano tra l'arte e lo stato sociale delle nazioni» – «nel carattere e nel genio nativo di un popolo o di una gente» e «nella vita intera di un artista». E, se pure non arrivava alle grandi sintesi monografiche né ad una «storia completa della pittura italiana», definiva i materiali concreti, perché scientificamente verificati, per una geografia storica dell'arte in Italia in cui la nascita, la fioritura e la decadenza di «un'arte o di una scuola» si componevano in un quadro 'organico' o 'secondo natura'⁴.

Declinazione del metodo sperimentale, la critica di Morelli era «storica e tecnica»; aveva assoggettato ad un «ragionevole dubbio metodico» «le tradizioni e le congetture» che, da Vasari in avanti, avevano reso la storia dell'arte italiana oscura e incerta⁵; e aveva dimostrato «ai conoscitori della dotta Germania» – dove lo studio su questi temi «è assiduo» – che «pure fra gli italiani, gli studi dell'arte italiana non mancano di cultori competenti, atti a discutere con essi, sul loro stesso terreno». A Lutzow, a Lübke, a Richter, a Thaunsig, a Wickoff, a Springer, Morelli aveva presentato la pittura italiana del Rinascimento in una complessità di

collezionista. Emilio Visconti Venosta, Giovanni Morelli e la pittura lombarda del Rinascimento, in «Annali di Critica d'Arte», VIII, 2012, pp. 243-266 e Id., *'Les imitateurs Byzantins ouvrent la marche': note su Giovanni Morelli e la fortuna dei ferraresi tra mercato e critica*, in *Le due muse. Studi in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. Cappelletti et alii, Ancona 2012, pp. 13-20.

³ Visconti Venosta, *Una nuova critica...* cit., 15 luglio 1884, pp. 256-257.

⁴ Visconti Venosta, *Una nuova critica...* cit., pp. 37-38. Sul metodo attributivo e la nuova monografia artistica, a cui Morelli preferiva la mappa sincronica dello stile di scuole, botteghe e maestri, cfr. A. Trotta, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006, pp. 71-77.

⁵ Visconti Venosta, *Una nuova critica...* cit., p. 39.

articolazioni sconosciute, a cominciare dai dipinti dei musei che essi stessi avevano contribuito ad ordinare⁶: a Monaco, per esempio, aveva discusso attribuzioni, accreditate, ma ottimistiche, a Giovanni Bellini, a Mantegna e a Giorgione, aveva messo in una nuova luce i rapporti tra Palma il Vecchio e Lorenzo Lotto, e aveva riscritto la cronologia del Rinascimento veneziano. A Dresda, aveva attribuito a Giorgione la *Venere dormiente*. A Berlino aveva equilibrato il ruolo dominante della bottega dei Bellini con la definizione del catalogo dei Vivarini e aveva presentato una visione originale della formazione del giovane Raffaello, da cui dipendeva un aggiornamento del catalogo di Perugino e Pinturicchio. In questo modo, aveva ricordato che «le origini e il genio» dei grandi maestri del Rinascimento si svolgono dentro lo «svolgimento storico» della fisionomia generale delle scuole pittoriche italiane che, come la razza e la lingua, si definisce in 'coesione organica' con il territorio di origine. Fino all'estrema conclusione che il carattere di ciascuna scuola pittorica corrisponde al carattere della popolazione della medesima area geografica e le attitudini fisiche e mentali dei compatrioti costituiscono il lessico comune del linguaggio pittorico di artisti di una stessa scuola. Infine, aveva dimostrato che, se ciascuna scuola pittorica è un organismo vivente generato dal suolo nativo che parla dappertutto la «lingua del popolo», i caratteri peculiari di tutte contribuiscono a comporre il carattere di una scuola di pittura nazionale, così come i singoli individui partecipano all'evoluzione della stirpe⁷. I fiorentini e i ferraresi, per esempio, sono «tribù di pittura» dai caratteri tanto differenti quasi che il Po e gli Appennini avessero segnato un limite geografico invalicabile per lo stile. Eppure confrontate le loro opere con Dürer, Cranach, o Memling, restituiscono «in modo prepotente» il comune carattere nazionale, modellato da uno spirito, un sangue e un ambiente comune⁸.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, trad. it. di G. Frizzoni, Bologna 1886, pp. 6-7.

⁸ *Ibid.*, p. 245. Sulla fortuna, e le derive, di queste posizioni, G.C. Sciolla, *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia, 'fin de siècle'*, in

Per questo, l'arte figurativa deve essere studiata *in situ*, con la stessa applicazione che richiede l'apprendimento di una lingua straniera, e il riconoscimento dei suoi più intimi caratteri può essere condizionato dalla nazionalità di chi vi si applica. Gli errori dei tedeschi e, in particolare di quella generazione di studiosi che, nel 1848, aveva partecipato al Parlamento di Francoforte⁹, e, nel 1871, l'anno fondativo dell'Impero, aveva affermato l'istituzionalizzazione accademica e culturale della storia dell'arte in Germania intorno alla mostra su Hans Holbein –il 'Raffaello tedesco'¹⁰ – erano dunque dovuti, oltre che alla mancanza di metodo, alle proprie caratteristiche nazionali: «on pris souvent des courges pour des figues»¹¹, come chi «non ben pratico dei dialetti parlati nel nostro paese, non riesce a distinguere a pieno analogie e differenze»¹².

2. Archeologia della nazione

La nuova critica di Morelli, quindi, non solo sembrava aderire pienamente alla retorica nazionalizzante dell'Italia unita ma, laddove quella finiva per considerare «astratti gli italiani reali e reale l'idea astratta d'Italia»¹³, sembrava rendere ragione dell'identità nazionale come comunità *naturale*, fisicamente e geograficamente determinata, nei termini concreti del suo patrimonio artistico.

Studi in onore di Luigi Grassi, in «Prospettiva», 33-36, 1983-1984, pp. 385-389; Id., *Il disegno. Storia, interpretazione e prospettive attuali*, in Gianni Carlo Sciolla, *Storia e critica d'arte del Novecento*, a cura di M.R. De Rosa, Napoli 2009, pp. 9-44; e A. Trotta, *Figure del corpo e scienza dell'attribuzione*, in *Fisiognomica del senso*, a cura di M. De Palo, F. Fimiani, A. Trotta, Napoli 2011, pp. 80-82.

⁹ D. A. Brown, J. Van Nimmen, *Raphael and the Beautiful Banker. The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, Londra 2005, pp. 118-119. Per Morelli al Parlamento di Francoforte, J. Anderson, *Dietro lo pseudonimo*, in G. Morelli, *Della pittura italiana*, Milano 1991, pp. 528-529.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 223-228 e U. Kultermann, *Storia della storia dell'arte*, trad. it., Vicenza 1997, pp. 137-142.

¹¹ Morelli a Layard, 20 giugno 1884, in C. Gibson-Wood, *Studies in Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York 1988, p. 191.

¹² G. Frizzoni, *La quinta edizione del Cicerone di Burckhardt*, in «Archivio storico dell'arte», 1, 1888, p. 293.

¹³ G. Bollati, *L'italiano*, in *Storia d'Italia*, vol. I, Torino 1972, p. 960.

Sebbene la costruzione dell'identità collettiva non abbia sempre bisogno di prove scientifiche, in Italia erano proprio i dati di fatto, i documenti e i monumenti, che mettevano in tensione il processo di unificazione: se nel 1872, Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione e relatore dello sfortunato disegno di legge di tutela mai nemmeno discusso in Parlamento, invitava a leggere «ne' monumenti, ne' mosaici, ne' dipinti murali, ne' i quadri e nelle statue» la storia di tre civiltà, «l'etrusca, la romana e l'italica del Risorgimento» senza soluzione di continuità¹⁴, i medesimi dati di fatto consentivano di rintracciare anche indicazioni di segno opposto. Essi esibivano la vitalità delle culture locali e dei patriottismi regionali a partire dalle vestigia delle diverse civiltà delle stirpi italiche. Che si trattasse di questioni vive, l'aveva dimostrato il dibattito su Roma capitale che aveva visto tra le argomentazioni contrarie la rievocazione di una preistorica sopraffazione della romanità ai danni della civiltà etrusca, autoctona e libera, e che, a fronte della mancanza – fino ad allora – delle testimonianze di Roma arcaica, nei fatti delle scoperte archeologiche dimostrava anche una notevole qualità artistica. Le clamorose scoperte della prima metà del secolo – intere tombe a camera, dipinte o dal ricco corredo ancora conservato – di Tarquinia, Vulci, Tuscania, Cerveteri, Veio, Perugia e Chiusi, negli anni dell'Unità, avevano intrecciato le ragioni dell'archeologia e della storia dell'arte con le ragioni della politica¹⁵. Da un lato avevano suscitato profonde consonanze tra chi poneva gli Etruschi al centro della storia e della civiltà dell'Italia antica e chi auspicava un nuovo ordine dell'Italia moderna, dall'altro avevano riaperto il dibattito sull'appartenenza municipale dei reperti.

¹⁴ A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974, p. 47 e D. Levi, *The Administration of Historical Heritage. The Italian Case*, in *National Approaches to the Governance of Historical Heritage over Time. A Comparative Report*, a cura di S. Fisch, Amsterdam-Bruxelles 2008, p. 112.

¹⁵ Furono, tra l'altro, scoperte di grande risonanza a Parigi, Londra e Berlino, cfr. G. Colonna, *L'avventura romantica*, G. Platz-Horster, *E. Gerhard e il Gabinetto Etrusco nell'Altes Museum* e C. Weber-Lehmann, *Riproduzioni di pittura etrusca in Gli Etruschi e l'Europa*, catalogo della mostra (Parigi-Berlino 1992-1993), a cura di M. Pallottino, Parigi-Milano 1992, pp. 322-339, 362-366, 414-431.

Un caso celebre di confronto tra un'ottica regionalistica di matrice preunitaria e una concezione del patrimonio artistico e archeologico come nazionale sotto il segno degli Etruschi, per esempio, era stata l'acquisizione della collezione Casuccini di Chiusi da parte del museo di Palermo. La raccolta, la maggiore di antichità etrusche esistente in Italia dopo l'esodo nel 1861 della collezione Campana, si era costituita dagli anni venti grazie agli scavi nel territorio chiusino di Pietro Bonci Casuccini e, organizzata in museo privato dal 1829, era assai nota presso gli studiosi italiani e stranieri. Nel 1864, l'erede Casuccini, reduce di Curtatone e Montanara e, ora, stretto dai debiti ma non del tutto estraneo alle ragioni della nazione, l'aveva offerta in vendita allo Stato, che l'aveva destinata di diritto e per pertinenza a Firenze. La città, nuova capitale del nuovo Regno, d'altra parte, attendeva la realizzazione degli auspici di Alessandro François, di Gino Capponi, di Giovanni Battista Vieusseux e, più in generale, degli intellettuali progressisti e patrioti della Società Colombaria e dell'Archivio Storico, per l'istituzione di un Museo Etrusco. 'Patrio e nazionale', il museo doveva accogliere nella «Capitale della nuova Etruria» i rinvenimenti delle mai interrotte campagne di scavo e mettere d'accordo le ragioni della nazione e quelle del municipio¹⁶. Nel 1867, però, l'inaspettata determinazione e l'eccezionale impegno economico della Commissione per le Antichità e Belle Arti della Sicilia aveva guadagnato la raccolta al Regio Museo di Palermo, poi Museo Archeologico Nazionale: piuttosto che espressione delle posizioni filo-siciliane del Ministro della Pubblica Istruzione Michele Amari¹⁷, il trasferimento della raccolta erano il pubblico riconoscimento di italianità per una città che le rivolte del

¹⁶ S. Bruni, *Capponi, Vieusseux, Capei e gli Etruschi. Gli scavi della Società Colombaria e il Museo Etrusco di Firenze*, in *La fortuna degli Etruschi nella costruzione dell'Italia Unita*, Atti del convegno, Orvieto 3-5 dicembre 2010, Roma 2011, pp. 181-284.

¹⁷ Così Gian Francesco Gamurrini e Luigi Adriano Milani, animatori del progetto del Museo Etrusco di Firenze, cfr. R. Graditi, *La vicenda palermitana* e A. Magagnini, *Toscana e Roma nell'Ottocento: collezionismo e mercato d'antichità*, in *Etruschi. La collezione Bonci Casuccini, tra Chiusi, Siena e Palermo*, catalogo della mostra (Siena-Chiusi 2007-2008), a cura di D. Barbagli, M. Iozzo, Siena 2007, pp. 44 e 64.

1848 e del 1860 avevano ridotto ad «un monte di rovine»¹⁸. Esposti nelle sale attigue a quelle delle metope di Selinunte¹⁹, i reperti chiusini illustravano la dialettica tra la permanenza ontologica dell'«antichissima sapienza italica» e la variabilità storica che aveva prodotto il mondo magnogreco, tra *natura* e *storia*, che, dal *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco, aveva istruito i testi canonici del discorso nazionale, da Manzoni, a Gioberti a Mazzini²⁰.

Per Antonino Salinas, antiborbonico, garibaldino e dal 1873 direttore del museo palermitano, un simile allestimento dimostrava nella concretezza dei fatti artistici l'appartenenza della Sicilia alla nuova nazione, a dispetto della marginalità geografica e ben oltre qualunque esattezza scientifica: «i popoli nordici», aveva scritto, hanno fondato gli studi filologici con rigore e costanza loro propria, ma «noi viviamo sotto lo stesso cielo che ispirò già gli artefici delle antiche opere d'arte, e per quanto i grandi mutamenti di schiatta il consentano, conserviamo le stesse usanze e gran parte dell'indole antica»²¹. D'altra parte, subito dopo l'Unità, Bertrando Spaventa a Napoli, e Domenico Comparetti a Pisa non avevano forse invitato a studiare la storia della Magna Grecia nell'orizzonte più ampio – e nazionale – dell'Italia antica²²? Allo stesso modo, era iscritta nelle tensioni politiche e territoriali del nuovo Stato la vicenda delle false iscrizioni etrusche spuntate

¹⁸ I. Falchi, *I ricordi della mia vita ed altro* (1888), in G. Colonna, *Lo studio degli Etruschi e il Risorgimento Italiano*, in *La fortuna degli Etruschi ... cit.*, p. 36.

¹⁹ A. Villa, *Gli Etruschi a Palermo*, in *Gli Etruschi a Palermo. Il Museo Casuccini*, catalogo della mostra (Palermo 2012-2013), a cura di A. Villa, Milano 2012, p. 15 e ssgg.

²⁰ P. Treves, *Introduzione*, in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, I, *La nuova storia*, Torino 1976, p. VII e sgg. e A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2011, pp. 112-120.

²¹ A. Salinas, *Dello stato attuale degli studi archeologici in Italia* (1865), in S. De Vido, *Antonio Salinas: il museo come "scuola" e il "genio proprio" delle arti in Sicilia*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 50 (1993), pp. 19-20. Cfr. anche, G. Salmeri, *L'antiquaria italiana dell'Ottocento*, in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento*, a cura di L. Polverini, Napoli 1993, pp. 296-297.

²² G. Salmeri, *L'idea di Magna Grecia dall'Umanesimo all'Unità d'Italia*, in *Eredità della Magna Grecia*, Atti del convegno, Taranto 6-10 ottobre 1995, Taranto 1996, pp. 66-67. Cfr. anche S. Settis, *L'idea dell'arte greca d'Occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia*, in *Un secolo di ricerche in Magna Grecia*, Atti del convegno, Taranto 7-12 ottobre 1988, Taranto 1989, pp. 135-176.

– sorprendentemente ! – a Nizza, nel 1872. Pubblicate come frammenti pertinenti ad una medesima epigrafe, erano state ritenute autentiche da Ariodante Fabretti, studioso sistematico dell’epigrafia etrusca cui il governo provvisorio dell’Emilia aveva affidato, a Bologna, il primo insegnamento universitario di Lingue italiche e che ora era professore di Archeologia e direttore del Museo di Antichità a Torino, dove, mazziniano, si era rifugiato dopo il fallimento della repubblica romana²³.

Perduta dopo la seconda guerra d’indipendenza, ora che Sedan aveva reso esplosiva la crisi del Secondo Impero di Napoleone III, Nizza inventava una comune origine preromana e rivendicava l’appartenenza ad una comunità nazionale geograficamente determinata. Come avevano insegnato i testi canonici della retorica risorgimentale, la nazione non si costituisce nei patti politici – che troppo spesso ne contraddicono il carattere proprio²⁴ – ma nel riconoscimento di legami naturali e culturali stabiliti, di cui i fatti del suo patrimonio artistico sono immediata evidenza.

I monumenti di Roma imperiale e cristiana offrivano, invece, il vantaggio di neutralità e assenza di memorie municipali e potevano comporre l’identità incompiuta che la penisola scontava fin dai tempi della conquista romana delle genti italiche²⁵.

Da questo punto di vista, non deve stupire che, introducendo la sua recensione a Morelli, Visconti Venosta raccogliesse una breve annotazione a margine degli studi sulle gallerie tedesche e la utilizzasse per giustificare sotto il segno della composizione storica, etnica e culturale la complessa articolazione della geografia artistica italiana e, soprattutto, l’Italia moderna. «Le diverse popolazioni italiane, scriveva, sono per attitudine nativa, variamente temperate al sentimento del bello. Alcune appaiono, nella storia, dotate di quel genio naturale che ha creato i grandi caratteri dell’arte italiana, altre non hanno mai posseduto questo istinto naturale e spontaneo: fra i popoli dell’antica Italia, per

²³ Colonna, *Lo studio degli Etruschi ... cit.*, pp. 31-33.

²⁴ Banti, *La nazione del Risorgimento ... cit.*, pp. 56-72.

²⁵ A. Giardina, A. Vauchez, *Il Mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, pp. 177-185.

esempio, gli etruschi furono una razza artistica, i latini non lo furono». E la diffusione del sangue etrusco, ha determinato la carta della geografia artistica della penisola: così si spiega la centralità della scuola toscana, «seconda patria del bello dopo la Grecia»²⁶, il carattere della scuola umbra, che nasce e si sviluppa a partire dallo scambio di sangue tra gli Etruschi e gli Umbri, una «mezza razza» dell'Italia antica, la totale assenza d'arte nella zona dal Rubicone fino al Tronto, in antico impermeabile alla penetrazione etrusca, e il carattere peculiare dell'arte nazionale. I Latini, al contrario, «hanno prodotto grandi cittadini, grandi legislatori, grandi uomini di stato e grandi eroi, ma non una sola vera scuola nazionale d'arte»²⁷.

3. Per una politica del patrimonio

L'urgenza di questo tema nella nuova retorica nazionalizzante non sfuggiva alla generazione che in gioventù si era formata l'immagine della *patria ideale* e che, ora, doveva costruire le istituzioni della *patria reale*. Nel 1888, Marco Minghetti, combattente del 1849, dall'Unità più volte ministro e presidente del Consiglio nel 1863 e nel 1873, per esempio, ricordava con emozione il suo apprendistato politico, a Bologna, negli anni trenta, quando le tragedie di Alfieri o di Niccolini erano un avvenimento, le poesie di Giusti si mandavano a memoria e *Le mie prigioni* di Pellico, *l'Assedio di Firenze* di Guerrazzi e i fogliolini della Giovine Italia sembravano trasfigurare l'esilio, il carcere o la morte in «corone di martirio invidiabile»²⁸. Allo stesso modo, Giovanni Visconti

²⁶ Visconti Venosta, *Una nuova critica ... cit.*, p. 41.

²⁷ Morelli, *Le opere dei maestri italiani ... cit.*, pp. 266-267. Il tema del primato artistico etrusco aveva contribuito al discorso sulla nazione del Risorgimento, fin da *Rivoluzioni d'Italia* di Carlo Denina (1769) e *L'Italia avanti il dominio dei Romani* di Giuseppe Micali (1810), al pari delle opere di Foscolo, cfr. P. Treves, *L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX*, Napoli 1962, pp. 21-22; M. Cristofani, *Il 'mito' etrusco in Europa fra XVI e XVIII secolo*, in *Gli Etruschi e l'Europa ... cit.*, p. 288 e P. Desideri, *Gli Etruschi di Giuseppe Micali fra antiquaria e ideologia politica*, in *La fortuna degli Etruschi ... cit.*, pp. 7-21.

²⁸ M. Minghetti, *I miei ricordi*, I, 1818-1848, Roma-Torino-Napoli 1888, p. 70.

Venosta, appena più giovane di Emilio, rievocava il clima delle riunioni in casa di Cesare Correnti, a Milano negli anni quaranta, quando le letture di d'Azeglio, Guerrazzi, Giusti, Pellico, Berchet, Balbo, Gioberti, e Mazzini riscaldavano i cuori «al fuoco della patria ideale»²⁹. Morelli, che si era convertito all'Unità a Firenze, non avrebbe mai cessato la corrispondenza con Niccolò Antinori, sodale di quel circolo di patrioti che comprendeva Capponi, Giusti e Niccolini, le cui idee e opere Morelli non aveva mancato di diffondere sulla stampa tedesca, insieme a quelle dei suoi amici Balbo e Tommaseo³⁰. La nuova classe dirigente della nuova Italia, dunque, aveva condiviso gli elementi fondativi di una *morfologia del discorso nazionale* che i testi canonici della letteratura patriottica avevano istituito, oltre le innegabili differenze programmatiche o di obiettivi: comunità di discendenza e di destino, la nazione era in primo luogo una comunità naturale, costituita nel suolo e nel sangue – che determinano la lingua, le tradizioni e la memoria – e il Risorgimento la ristabiliva come associazione volontaria e consapevole, istruita in un patto politico³¹. In attesa che «l'etnologia» risolvesse «tutti i problemi delle origini»³², quindi, toccava al governo del nuovo Stato il compito, etico, di comporre e custodire la doppia identità, etnica e politica, della nazione. All'ombra di Roma capitale questo compito appariva allo stesso tempo necessario e impossibile: l'eccezionalità universalistica della città, infatti, metteva al riparo da qualunque municipalismo, ma esponeva con eccessiva evidenza l'arretratezza delle istituzioni e della coscienza civile dell'Italia moderna. A Roma, aveva detto Theodor Mommsen a Quintino Sella immediatamente dopo Porta Pia, «non si sta senza avere dei propositi

²⁹ G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute, 1847-1860*, a cura di E. Di Nolfo, Milano 1959, p. 36.

³⁰ Anderson, *Dietro lo pseudonimo ... cit.*, pp. 520-529.

³¹ Banti, *La nazione del Risorgimento ... cit.*, pp. 56-108. Su storiografia artistica e forma del discorso nazionale, cfr. F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Milano 1992, pp. 165-177.

³² Visconti Venosta, *Una nuova critica ... cit.*, p. 41. Sulla fortuna del modello geografico-storico su base etnografica – e linguistica – nel circolo morelliano, G. Angelini, *Sulle orme di Giovanni Morelli ... cit.*, pp. 9-11.

cosmopoliti»³³. Per gli stranieri, l'Italia unita doveva essere ancora il museo del «genius of the dead»³⁴, che i vivi potevano solo compiangere: «endowed with the fatal gift of beauty, and rich in poetry and art», l'Italia non aveva una «political existence»³⁵. D'altra parte, l'instabilità del governo e le miserie del dibattito parlamentare avevano determinato, a partire dagli anni settanta, un livello assai sconcertante della vita politica e il progressivo disimpegno degli esponenti più qualificati della classe dirigente del tempo, a favore dell'arte e degli studi. Giovanni Morelli, per esempio, che aveva dapprincipio accettato l'incarico parlamentare come dovere morale, pur essendo eletto al Senato ancora nel 1873, fin dall'Unità si era ritirato dalla politica attiva, a favore delle ricerche di storia dell'arte e delle consulenze per i collezionisti. Con l'avvento dei governi di sinistra, Visconti Venosta frequentava meno il Parlamento e assai di più la pinacoteca di Brera e il museo archeologico di Milano. Si trattava, però, di una frattura che l'azione del governo avrebbe ancora potuto sanare. A dispetto della concezione astrattamente idealistica dell'arte come valore autonomo e assoluto che, ancora nel 1892, avrebbe fatto dire in Parlamento che «i geni [...] non appartengono ad una o ad un'altra nazione»³⁶, degli «estenuanti dibattiti che finiscono in primitiva bonaccia» o della «redazione sporadica di disegni di legge che non approdano», per Visconti Venosta la conciliazione nazionale doveva venire dai fatti e, dunque, da una responsabile azione di edificazione delle istituzioni del patrimonio. Poiché, come Morelli aveva dimostrato, la definizione dell'identità nazionale risiede nel riconoscimento della consistenza fisica e nella definizione storica e geografica del suo patrimonio, al nuovo Stato toccava l'impegno di istruire le necessarie istituzioni per un'indagine scientifica su quel «tesoro che l'arte, nei giorni

³³ Giardina, *Il mito di Roma ... cit.*, p. 189.

³⁴ Così in Inghilterra, dopo il 1848, il prof. Smyth, in M. O' Connor, *The Romance of Italy and the the English Political Imagination*, Basingstoke 1998, p. 125.

³⁵ Rapporto di Sackville-West a Lord Russell, *ibid.*, p. 127.

³⁶ Dep. Nocito alla Camera, 1.2.1892, in S. Sicoli, *La formazione dello Stato Unitario e il problema della conservazione (1859-1922)*, in *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico*, a cura di A. Rossari e R. Togni, Milano 1978, p. 44.

della sua gloria, ha lasciato in retaggio all'Italia»³⁷, sulle tracce fattuali e concrete delle origini di una cultura articolata ma in cui la diversità concorre, ciascuna secondo il suo carattere, alla definizione di un comune carattere nazionale.

Per Visconti Venosta, che, in questi anni e indifferentemente, aveva per interlocutori Corrado Ricci, Pasquale Villari, Giuseppe Baslini, Giuseppe Bertini e Luigi Cavenaghi³⁸, l'esodo di opere d'arte dal territorio nazionale verso le collezioni private o le grandi raccolte pubbliche di Londra, di Berlino, di Parigi, era misura dello scarto tra l'arretratezza del nuovo Stato e il grado di civiltà degli altri paesi europei, più ancora che dell'inconsistenza della legislazione di tutela: fatto salvo l'«effetto economico della domanda e dell'offerta», non era difficile «vedere da che parte sta la superiorità, fra un paese dove le antiche reliquie del bello si vendono, ed un altro dove si acquistano per soddisfare i più eletti piaceri dell'intelligenza e della cultura»³⁹. Sono questi gli argomenti, scriveva, «in cui il lettore italiano troverebbe forse una opportuna conclusione pel libro del senatore Morelli»: se l'arte «è in relazione con la storia e la sua conoscenza forma una parte necessaria nella coltura delle grandi nazioni», a leggere Morelli si aveva la certezza che la Germania, per esempio, aveva investito in maniera rilevante per consolidare le proprie istituzioni culturali – musei e gallerie, ma anche gli istituti di formazione, accademie ed università – e a cominciare dallo studio critico sistematico dell'arte italiana. Al contrario, l'Italia, tranne forse che per l'archeologia, non poteva opporre «una franca concorrenza»⁴⁰: la mancanza di studi e di istituti di formazione specialistica aveva ridotto all'immobilità le collezioni pubbliche,

³⁷ Visconti Venosta, *Una nuova critica ... cit.*, p. 260. Il tema era caro a Morelli, cfr. Anderson, *Dietro lo pseudonimo... cit.*, pp. 542-543 e M. Dalai Emiliani, *Giovanni Morelli e la questione del catalogo nazionale*, in *Giovanni Morelli e la cultura ... cit.*, pp. 108-109.

³⁸ Angelini, *I taccuini del collezionista... cit.*, pp. 244-245.

³⁹ Visconti Venosta, *Una nuova critica ... cit.*, pp. 258-260.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 257-258. Ma l'archeologia prosperava sulla coscienza del primato della *Altertumswissenschaft* tedesca, cfr. S. Settis, *L'idea arte greca d'Occidente ... cit.*, p. 136 e ssgg. Più in generale, M. Barbanera, *L'archeologia degli Italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Roma 1998.

reso illeggibili i cataloghi e del tutto inadeguata l'azione degli enti degli enti di tutela territoriali e centrali, già mutilati di fatto nella dalla inadeguatezza degli ordinamenti. Ma poiché «in questa materia, l'azione dello Stato vale per il merito delle persone, più che per la bontà degli ordinamenti», solo un investimento sostanziale nell'insegnamento e nella ricerca avrebbe garantito l'affidabilità dei funzionari, l'efficienza degli uffici e la formazione di «quell'opinione colta e illuminata che stimola e, al tempo stesso, sorveglia»⁴¹. Dalla politica al patrimonio, dunque, e dal patrimonio alla politica e alla coscienza civile del nuovo Stato.

Antonella Trotta

⁴¹ Visconti Venosta, *Una nuova critica ... cit.*, pp. 259-260.