

ALFREDO COTTIGNOLI

L'Ottocento romantico e le arti

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALFREDO COTTIGNOLI

L'Ottocento romantico e le arti

Tramite tre manifesti esemplari di altrettante figure-chiave della nostra età romantica (quali l'articolo sulla 'Pittura moderna italiana' di Giuseppe Mazzini, l'Introduzione di Carlo Tenca a «L'Italia musicale», l'Introduzione' di Giuseppe Rovani alla 'Storia delle lettere e delle arti in Italia'), la relazione sonda il vario declinarsi di una concezione nobilmente eteronoma delle arti risorgimentali, propria dell'Ottocento romantico, e insieme il ruolo rivoluzionario da esse esercitato, grazie alla loro ispirazione militante, civile e patriottica.

1. Premessa

Fu un ruolo davvero speciale quello rivestito dalle arti, non meno che dalle lettere, durante la nostra età romantica, il cui carattere militante (troppo a lungo avvertito dalla critica idealistica come un limite, piuttosto che come un valore aggiunto, in nome dell'autonomia dell'arte) ed il cui fondamentale concorso alla creazione del nostro «canone risorgimentale» sono ormai da tempo riconosciuti dagli storici, che, accogliendo a pieno titolo fra i documenti le stesse fonti artistiche e letterarie, tributano il giusto omaggio al ruolo rivoluzionario esercitato, nell'Ottocento italiano ed europeo, dagli intellettuali romantici, fossero politici o letterati, critici o poeti, pittori, scultori o musicisti.¹

Ora, tale concorde riconoscimento della predominante ispirazione civile e patriottica delle lettere e delle arti risorgimentali, viste come viatico di idee rivoluzionarie e come strumento, quindi, di azione politica, perfettamente coincide con l'*identikit* dell'intellettuale impegnato, capace di influire sui rivolgimenti politici e sociali, oltre che sul progresso delle arti, già tracciato dalla nostra critica romantica, della prima come della seconda generazione, dal Pellico al Mazzini, al Tenca, che proprio dal Mazzini avrebbe, fra l'altro, mutuato la sua illuministica fede nella responsabilità e nella dignità della critica, sempre concepita come un tramite fra gli artisti e la moltitudine.² L'alto compito, etico e civile, di lettere ed arti era già stato ben attestato, infatti, sin dal 1819, dallo stesso redattore del «Conciliatore», come prova la seguente asserzione del Pellico, intesa a conferire, *in primis* alle lettere patrie, additate come maestre di «virtù» e di «idee generose», un'alta funzione pedagogica e nazionale, che era tale da distinguere il fronte romantico dal classicistico più reazionario e retrivo:

La letteratura è la più inutile delle arti se non ha per iscopo di scaldare il cuore della nazione in cui viene coltivata, ispirando un vivo entusiasmo non già per la sola musica di un bel verseggiare o periodare, ma ben più per le idee generose, pei sentimenti elevati, per tutte le virtù che possono nobilitare un popolo agli occhi del mondo e di sé medesimo. Non è strano che siffatta opinione sia sembrata ridicola a molti che non vedono nella letteratura fuorché un balocco con cui divertirsi, o uno stromento con cui sfogare la propria malevolenza; ma è strano che a costoro si sieno alleati alcuni scrittori di sommo merito dando il nome di bandiera del *classicismo* a una bandiera che era quella dei nemici della filosofia e della tolleranza letteraria.³

¹ Sul tema, cfr. A. COTTIGNOLI, *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale*, Milano, Franco Angeli, 2011: specie l'Introduzione (*Comunicare la nazione attraverso le arti*) e i capp. II (*Silvio Pellico fra «antichi» e «moderni»*) e III (*Giuseppe Mazzini critico militante*), alle pp. 11-18, 31-52, 53-60.

² Si veda, al riguardo, una mia relazione milanese al *Dies Academicus* del 5 maggio 2016, indetto dall'Accademia Ambrosiana (Classe di Italianistica), su *Milano dalle Cinque Giornate all'Unità (1848-1861). Cultura letteraria e studi linguistici*: cfr. ID., *Tenca, il «Crepuscolo» e la dignità della critica* (in corso di stampa).

³ S.P. [SILVIO PELLICO], *Gertrude of Wyoming, ec. Gertrude di Wyoming. Poema in tre canti di Tomaso Campbell – Terza Edizione. Londra, 1810* (Art. I), «Il Conciliatore», n. 39, 14 gennaio 1819 (cfr. *Il Conciliatore*, Foglio

Ancor più esplicito sarebbe stato quindi il Mazzini, esattamente un decennio più tardi, in un suo lungimirante articolo del 1829, che, avverso all'«isolamento intellettuale»⁴ predicato dai classicisti più vieti, auspicava l'avvento di una letteratura europea, nel conferire ai letterati un impegnativo ufficio, sociale e civile, ossia quello di «esplorare i bisogni de' popoli», di «interrogare il cuore de' loro fratelli» e «rivelarne il voto segreto», facendosi «interpreti del comune pensiero».⁵ Il grande precursore (come l'avrebbe definito Francesco De Sanctis) lucidamente presagiva, in tal modo, il ruolo rivoluzionario dell'intellettuale moderno, e la sua primaria funzione di guida morale, in grado di influenzare le coscienze e di creare le condizioni degli stessi rivolgimenti politici e sociali: «Essi antivedono, ed aiutano le gravi mutazioni sociali, ond'è che talora pajon creare gli avvenimenti, mentre non fanno che maturarli, e abbattere a poco a poco gli ostacoli».⁶

2. L'articolo mazziniano sulla Pittura moderna italiana

Ma ben altro attestato del ruolo di mediazione politica ricoperto anche dalle arti, e dai loro interpreti, avrebbe offerto il Mazzini esule, dalla sua specola inglese, in un suo pionieristico articolo-manifesto del 1840-41 sulla *Pittura moderna italiana*,⁷ ben noto agli storici dell'arte, coraggiosamente inteso a «tracciare [...] il cammino dell'idea artistica»⁸ in Italia e a cogliere gli indizi di un'arte pittorica moderna, nel lento trapasso dalla scuola classica (degnamente rappresentata da un Appiani, un Camuccini, un Bossi e un Benvenuti) alla nuova scuola romantica (espressa da un folto manipolo d'artisti, con alla testa l'Hayez, quali il Bezzuoli, l'Arienti, il Diotti, il Podesti, il Migliara, e il D'Azeglio).

Se questo ne era lo scopo dichiarato, non meno importante era il principio fondamentale, subito enunciato, su cui l'intero saggio poggiava, quello cioè che l'arte, lungi dall'essere solo una «gloriosa fantasia individuale» (com'era parso all'Hugo), e la pittorale materiale «espressione di questa fantasia»,⁹ fosse invece, soprattutto, «una manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo, inseparabile dall'azione di tutti gli altri, che formano insieme quel fondamento di vita una e comune»,¹⁰ da cui «l'Artista attinge, rendendosene conto o no, la sua missione».¹¹ Un concetto sociale dell'arte, proprio dello storicismo romantico, che era dunque tale da conferire all'artista, visto innanzi tutto come figlio del suo tempo, il ruolo di «storico» o di «profeta»,¹² a seconda che rivivesse il passato o presentisse il futuro, e non a caso tratteggiato dal Mazzini come

scientifico-letterario, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-1954, II, pp. 50-51). Cfr. COTTIGNOLI, *Silvio Pellico fra «antichi» e «moderni»*, 48-50.

⁴ G. MAZZINI, *D'una letteratura europea* (1829), in ID., *Scritti editi ed inediti*, I (*Letteratura*, I), Imola, Galeati, 1906, 180.

⁵ Ivi, 192.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. ID., *Pittura moderna italiana* (1840, ma edito sulla «London and Westminster Review» del 1841), in *Scritti editi ed inediti*, XXI (*Letteratura*, IV), Imola, Galeati, 1915, 245-332. Sull'importante articolo già richiamai l'attenzione nella mia *Introduzione* a C. TENCA, *Scritti d'arte (1838-1859)*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, CLUEB, 1998 (2010, ristampa riveduta e corretta), XI-XXXVIII, il cui primo § (*Mazzini, Rovani e l'unità delle arti*) è qui parzialmente riecheggiato.

⁸ Ivi, 265.

⁹ Ivi, 246.

¹⁰ Ivi, 247.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, 248.

una sorta di creatura fortemente simpatetica, di «apostolo»¹³ o messia dell'arte, come il tedoforo di una scintilla divina, ma capace di «sentir la vita altrui, di farla sua».¹⁴

A tale concetto romantico dell'arte, quale espressione individuale di un sentire collettivo, e specchio di un dato momento storico e sociale, andava quindi strettamente congiunto l'altro, caro ai classicisti non meno che ai nostri romantici, dell'unità e complementarità delle arti, che proprio nel Mazzini, prima che nel Tenca e nel Rovani, doveva trovare la sua teorizzazione e rifondazione romantica. La stessa pittura, come «poesia muta»¹⁵ classicisticamente paragonata dal critico alla poesia, sulla base del principio oraziano dell'*ut pictura poësis*,¹⁶ ossia di un concetto canonico della poesia come pittura eloquente, ma poi storicisticamente additata come un analogo fenomeno sociale («Come l'Arte, della quale è un ramo, la Pittura si nutre della linfa sociale; come la Poesia, essa esprime, lo voglia o no, qualche cosa della vita di tutti, delle credenze di tutti, dei presentimenti di tutti»),¹⁷ benché fosse giudicata dal Mazzini una sorella minore della poesia e della musica, ed ultima «nella scala dell'Arte» («essa resta, bisogna dirlo, nella scala dell'Arte, al disotto della Poesia, come questa è al disotto della Musica»),¹⁸ secondo una personale scala di valori che poneva dunque al primo posto la musica,¹⁹ al secondo la poesia, e al terzo la pittura, era tuttavia vista cooperare con le altre arti sorelle (in una sorta di «santa fratellanza d'iniziati», che, «sacerdoti dello stesso Dio, attingevano tutta la loro vita alla stessa fonte, le loro visioni allo stesso focolare»)²⁰ e accomunata ad esse dallo sforzo di tradurre il medesimo ideale artistico, in stretta sintonia con quello sociale:

Più limitata nella scelta dei suoi materiali, più particolarizzata, più definita, se noi possiamo così esprimerci, nei suoi procedimenti, essa resta, bisogna dirlo, nella scala dell'Arte, al disotto della Poesia, come questa è al disotto della Musica. Più imprigionata nella forma, non sale mai tanto alto quanto le due sue sorelle maggiori, nel suo slancio verso l'Infinito; tuttavia essa le aiuta a salire, e sale sempre con esse. Si direbbe che mentre adempie la sua parte nell'opera comune, espressione simpatica della vita universale, abbia per compito speciale di purificare, di trasfigurare questa forma che l'imprigiona, di riconciliare, santificandola col suo contatto, la materia con lo spirito, di preparare, ammorbidito, palpitante, luminoso, questo mondo di immagini e di simboli, a cui il poeta chiede più tardi l'ispirazione del suo ritmo, il musicista, della sua melodia. Non sentivano ciò Sebastiano Bach, quando, per scrivere il suo Oratorio della Passione, si collocava dinanzi a un quadro del Dürer – il Correggio, quando, nel suo ultimo sonno, vedeva l'immagine del Palestrina venirgli incontro alle porte del cielo? Sapevano ben essi, nella loro santa fratellanza d'iniziati, che, sacerdoti dello stesso Dio, attingevano tutta la loro vita alla stessa fonte, le loro visioni allo stesso focolare, e che note, ritmi, tinte e contorni non erano se non *mezzi* variati per dare più ch'era possibile corpo e realtà all'Ideale che è l'anima dell'Arte, com'è di qualunque Società che vive o si dispone a vivere. È da questo punto di vista dell'identità tra l'Ideale che le società perseguono e quello che l'Arte cerca simbolicamente di realizzare, che vorremmo sempre veder derivare i giudizi critici o storici

¹³ Ivi, 249.

¹⁴ Ivi, 248.

¹⁵ Ivi, 250 («Poesia muta pur essa, [la pittura] in un certo ordine di esseri cerca simboli allo stesso Pensiero; aspira allo stesso Ideale»).

¹⁶ Della cui presenza nel Settecento arcadico trattò una mia relazione romana, al Convegno internazionale su *Le Arti in gara. Roma nel Settecento* (Roma, 18-22 settembre 2000): cfr. A. COTTIGNOLI, *Orazio tra i pastori: "pictura" e "poësis" nell'Arcadia bolognese*, «Studi e problemi di critica testuale», 66 (Aprile 2003), 121-127.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Non si scordi che, già nel 1836, il critico aveva richiamato «il vincolo che annoda la musica alle arti sorelle». Cfr. G. MAZZINI, *Filosofia della musica* (1836), in *Scritti editi ed inediti*, cit., VIII (*Letteratura*, II), Imola, Galeati, 1910, 125.

²⁰ ID., *Pittura moderna italiana*, 251.

dell'Arte presso i differenti popoli o nelle epoche diverse; secondo noi, è il solo che possa fornire ad essi una base e un'importanza educativa.²¹

Ma, per tornare allo scopo principale dell'articolo mazziniano, soprattutto inteso asconfessare ogni sterile e stazionaria adorazione classicistica del nostro passato artistico, che faceva anche dell'Italia moderna una «nazione morta» («Questi, poeti voluttuosamente malinconici, eleganti tragici da sofà, hanno bisogno di una *nazione morta*: ieri la Grecia, oggi l'Italia; è così bella una nazione morta! A ogni modo, meno molesta di una nazione che soffre», suonava la sua sarcastica denuncia),²² vi si rivendicava con forza, oltre al principio anticlassicistico della progressività dell'arte, la vitalità della nostra pittura moderna, nonostante l'«oppressione politica» e l'impossibilità di una esplicita «ispirazione nazionale»: «La Pittura non è morta in Italia: tutto al contrario. – proclamava infatti il critico – Essa esiste, per quel tanto che l'oppressione politica e la mancanza di qualunque ispirazione nazionale *confessata* lo permettano».²³

Dell'ufficio civile attribuito alle arti, si trattasse di pittura o di scultura, di musica o di poesia, in quanto portatrici di un messaggio politico attuale, ovvero del nesso cogente fra l'arte moderna e la causa nazionale, è quindi prova nella stessa equazione mazziniana fra pittura nazionale e nazione, fra artisti e martiri:

La grande causa politica – denunciava, infatti, l'esule – sbarra ancora, in Italia, l'Arte al suo passaggio. Il fiore che questi uomini coltivano non può schiudersi pienamente se non in un *ambiente* trasformato. Perché l'Arte del Popolo, della Nazione Italiana possa esistere, bisogna che la Nazione sia. Oggi non vi sono che artisti, come non vi sono che martiri [...]. Ma questi uomini sono i Precursori della Pittura Nazionale, come quei martiri sono i Precursori della Nazione. Ci sembra che valgano la pena di essere studiati. La caratteristica della scuola che seguono è di essere eminentemente *storica*.²⁴

Donde l'alto valore politico e pedagogico assegnato dal Mazzini, come poi di norma dai nostri critici romantici, specie alla pittura storica, già da lui vista come spia della «continuità della tradizione storica», da cui «l'Italia deve attingere le ispirazioni e le sue forze per fondare la sua Nazionalità»;²⁵ nonché l'esaltazione di un «grande pittore idealista italiano del secolo XIX»,²⁶ quale l'Hayez, dal Mazzini additato come il «capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale

²¹ Ivi, 250-252.

²² Ivi, 261.

²³ Ivi, 264. Ma già in precedenza il Mazzini, nell'opporsi alla presunta inferiorità dell'arte moderna all'antica, aveva solennemente affermato che il progresso dell'arte faceva un tutt'uno con quello dell'umanità: «L'Arte non morrà che con l'uomo [...]: vivrà e progredirà, perché *noi* progrediamo. A ogni epoca noi ci avviciniamo d'un grado a quel Divino Ideale, di cui l'incarnazione è la fonte dell'Arte. Ad ogni epoca, uno dei veli che l'avvolgono cade, e noi compitiamo qualche sillaba di più della parola sacra che racchiude il segreto della nostra natura e della nostra vocazione. Non è con questa credenza nel cuore che noi possiamo disperare dell'avvenire dell'Arte o ammettere l'inferiorità radicale della Pittura moderna. [...] Una forma dell'Arte s'è esaurita con Raffaello, e da trecent'anni ne cerchiamo un'altra. Siamo senza Dio, senza scopo, senza fede comune e sociale: come potremmo essere simili a coloro che avevano tutto ciò? Ma quelli che dicono che l'Arte non può, non potrà più oramai sorpassare i grandi modelli del passato, bestemmiano nella tenebre [...]. Non dite che l'Arte è morta; non ponete sulla bilancia contro la grande tradizione del genere umano ai tempi suoi di credenza un piccolo periodo d'incertezza e di scetticismo: troppe aspirazioni vivono in noi perché non dobbiamo escirne presto o tardi. [...] La Pittura dell'avvenire sarà, noi lo crediamo, più grande ancora di quella del passato, perché *noi* saremo più grandi, più religiosi di quanto non lo siamo mai stati» (ivi, 255-259).

²⁴ Ivi, 292-293.

²⁵ Ivi, 293.

²⁶ *Ibidem*.

reclamava in Italia»,²⁷ la cui «ispirazione emanava direttamente dal Popolo».²⁸ Ne derivava, in tal modo, un'esplicita lettura in chiave risorgimentale, parallela a quella del romanzo storico, della pittura storica (analogo a quella poi suggerita alla critica romantica da certe eloquenti sculture pre-quarantottesche, quali il *Masaniello* del Puttinati o lo *Spartaco* del Vela),²⁹ di cui il Mazzini fu certo l'antesignano, ma che era destinata a trovare il suo più autorevole interprete in Carlo Tenca. Un decennio più tardi, infatti, dalle colonne del suo glorioso «Crepuscolo», il critico milanese, per distinguerla dalla pittura di genere, proprio quella storica avrebbe non a caso felicemente definito, in polemica col Selvatico, come «l'arte monumentale dei popoli», come la sola pittura, insomma, «che conserva le grandi tradizioni, e mantiene l'entusiasmo delle grandi idee».³⁰

Ma resta, soprattutto, esemplare la lettura patriottica che, sempre in quel suo celebre saggio sulla nostra pittura moderna, il Mazzini offrì di tre capolavori dell'Hayez (quali la *Maria Stuarda che ascolta la lettura della sua sentenza*, i *Profughi di Parga* e *Pier l'Eremita che predica la crociata*), ossia di pitture tutte egualmente corali, additate dal critico come specchio, oltre che della natura «eminentemente sociale» dell'arte, della straordinaria potenza drammatica (pari a quella di Shakespeare e di Schiller, più che di Alfieri e dei tragici francesi)³¹ del grande pittore storico; non meno che come prova del suo «genio democratico»,³² specie nella scelta degli ultimi due soggetti (entrambi divenuti «nelle mani dell'artista moderno una grande pagina di storia»),³³ che erano insomma tali da innalzare, agli occhi del Mazzini, il maestro della pittura storica italiana adun «artista completo per quel tanto che i tempi lo permettono: che si assimila, per riprodurlo in simboli, il pensiero dell'epoca, quale esso s'agita compresso nel seno della nazione».³⁴

3. L'Introduzione del Tenca a «L'Italia musicale»

«Oggidi anche le arti, come le lettere, come la filosofia, hanno rotta la barriera che le separava dalla moltitudine, e dalle aule e dalle accademie sono discese in mezzo al popolo»: così avrebbe lucidamente affermato da parte sua il Tenca, nel 1847, con una chiara prospettiva anticlassicistica ed anti-accademica, in quella sua *Introduzione* all'«Italia musicale» (che è uno degli scritti programmatici

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Su entrambe le sculture sono paradigmatici i giudizi critici tenchiani: cfr. C. TENCA, *Esposizione di belle arti nell'I.R. palazzo di Brera*, «Rivista Europea», 9 (settembre 1846) e C. [C. TENCA], *Belle arti: Lo Spartaco di Vincenzo Vela*, «L'Italia musicale», 29 (19 gennaio 1848), in ID., *Scritti d'arte (1838-1859)*, 121-122, 171-174.

³⁰ [C. TENCA], *Atti dell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1850*, «Il Crepuscolo», 2 (12 gennaio 1851), già in ID., *Scritti d'arte (1838-1859)*, 227-229: 229, ora in ID., *Per l'unità delle arti. Saggi di critica romantica (1838-1880)*, a cura di A. Cottignoli, Milano, Franco Angeli, 2016, 174-176: 175 («Certo il Selvatico non ignora», egli vi affermava, «che l'arte storica è l'arte monumentale dei popoli, quella che conserva le grandi tradizioni, e mantiene l'entusiasmo delle grandi idee: tutta l'arte greca fu intesa in questo modo; né l'arte domestica, la pittura di genere, varrà mai a supplirne intero il concetto»).

³¹ Cfr. MAZZINI, *Pittura moderna italiana*, 299: «Il Dramma dell'Hayez è più presso al Dramma di Shakespeare e di Schiller che non a quello d'Alfieri o dei tragici francesi».

³² Ivi, p. 300: «In mezzo a questo popolo proscritto», scriveva il Mazzini dei *Profughi di Parga*, «disperso sulla riva, tra l'immenso mare e il ferro del barbaro, del quale le insegne appaiono da lungi, popolo martire, di cui il nome collettivo è il solo superstite, di cui gli individui, tutti eroi di patriottismo, rimangono anonimi, sconosciuti *caerent quia vate sacre*, il genio democratico dell'Hayez era nel suo centro, come lo sarebbe, se la censura austriaca gli permettesse di dipingere la notte del 29 novembre in Varsavia, o le tre giornate, giornate d'operai e di studenti, di Parigi».

³³ Così il critico definiva il *Pier l'Eremita*: «E questo soggetto, da cui un pittore *classicista* non avrebbe ricavato se non una bella e imponente figura di studio, librantesi al di sopra di un mare di teste, è diventato nelle mani dell'artista moderno una grande pagina di storia, un magnifico prologo alla storia delle Crociate» (ivi, 304).

³⁴ *Ibidem*.

più ampi e meditati degli anni pre-«crepuscolari», e una sorta di *summa* dei temi già da lui altrove affrontati),³⁵ in cui non ci sarà arduo riconoscere un manifesto teorico in difesa del ruolo eminentemente sociale ed anti-elitario delle arti, di tutte le arti (dalla pittura alla scultura, dall'architettura alla musica), che - come il critico aveva altrove lucidamente asserito, nell'illustrare, sulle «Gemme d'arti italiane» del 1845, il *Paolo e Virginia* del Puttinati - erano appunto fatte «pel popolo, e non per gli artisti», dovendo «tradurre in forme palpabili e durevoli il pensiero dominante della propria età».³⁶

A conferma di tale storicistico nesso fra le arti e la vita civile, nonché della nobile funzione parenetica anche dal Tenca romanticamente assegnata alle arti, che, nate dal popolo, tramite gli artisti al popolo ritornano (come espressione e fomite, insieme, «dei grandi affetti e delle grandi virtù», come «fonte di rigenerazione morale e di vita», come «sentimento di vita collettiva, che nasce dalla coscienza delle moltitudini», come frutto, insomma, non più solo di una aristocratica «intuizione spontanea», ma di «studio» e di «meditazione»),³⁷ il critico milanese non aveva d'altra parte esitato a ribaltare, sin dall'esordio di quel suo editoriale, la tesi negativa che una «nazione musicale», quale la nostra, fosse una «nazione morta»,³⁸ così rivendicando il ruolo benefico e propulsivo bensì esercitato dalle arti patrie, da lui mazzinianamente concepite come propedeutiche all'azione, secondo una comune concezione militante ed eteronoma dell'arte:

Però non è a dirsi che un popolo sia morto, - egli proclamava infatti - sol perché effonde tutta nei suoni, o traduce nei marmi e sulla tela quell'energia d'intelletto e di volontà che fa le generazioni potenti. Lasciam pure che la musica sgorgi abbondante dalla fantasia e dal cuore: lasciamo che le opere del pennello e dello scalpello perpetuino i grandi pensieri che soli possono partorire i grandi fatti. Finché le arti saranno interpreti di sublimi verità, non c'è a temere che diventino strumento di caduta alle nazioni.³⁹

Donde il rilievo programmatico che doveva quindi assumere il fermo richiamo tenchiano, sempre di matrice mazziniana, al carattere etico e pedagogico delle arti, al pari delle lettere suscitatrici di «forti virtù» («Perocché le arti educano l'uomo alla dignità ed alla coscienza del proprio fine; e, dove queste sono in fiore, ivi è sempre una molla eccitatrice di forti virtù»),⁴⁰ ossia il rinvio alla loro primaria dimensione sociale, al ruolo pubblico, insomma, fortemente ideale e rivoluzionario, che esse potevano ricoprire, se non interpretate in modo sterilmente accademico, ma poste in sintonia con le esigenze del popolo e tali da tradurne i bisogni, in vista di un «risorgimento» nazionale, prima che politico, morale e civile.

³⁵ C. TENCA, *Introduzione a «L'Italia musicale»*, 1 (7 luglio 1847), già in ID., *Scritti d'arte (1838-1859)*, 143-147: 144; ora in ID., *Per l'unità delle arti. Saggi di critica romantica (1838-1880)*, 62-66: 63.

³⁶ ID., *Paolo e Virginia, gruppo in marmo di Alessandro Puttinati («Gemme d'arti italiane»*, I, 1845), in ID., *Scritti d'arte (1838-1859)*, 67-72: 69 («Quest'è una verità non mai bastantemente predicata. L'arte non fa che tradurre in forme palpabili e durevoli il pensiero dominante della propria età; lo appura talvolta, lo rende ideale, non mai lo travisa o lo rifiuta. Perché l'arte è fatta pel popolo, e non per gli artisti; e, fintantoché farà d'uopo una speciale educazione per apprezzarla, quest'arte rimarrà inefficace e vuota d'insegnamento»; «[Il popolo ateniese] giudicava per istinto, come ogni altro popolo: ma sentiva l'arte, perché l'arte s'identificava colla sua vita. Il cinquecento vide pur esso rinnovarsi per un momento questa concordia di sentimento tra gli artisti e la moltitudine, e anche allora che l'arte diventò imitatrice dell'antico, non fece se non che assecondare la tendenza esagerata degli spiriti. Ma d'allora in poi questa alleanza cessò: lo spirito umano si mise sopra una nuova via, e l'arte invece si concentrò, si ristresse, e cercò in sé sola le proprie ispirazioni»).

³⁷ ID., *Introduzione*, 64.

³⁸ Ivi, 62.

³⁹ Ivi, 63.

⁴⁰ *Ibidem*.

«Noi assistiamo da qualche anno a questa nuova fase del concetto artistico, a questo sforzo continuato di emancipazione e di risorgimento, che prepara una futura epoca di grandezza»,⁴¹ doveva infatti osservare il critico, a riprova della benefica inversione di tendenza delle arti contemporanee, ossia della loro maggiore democraticità, rispetto all'aristocraticità delle antiche:

E le arti assecondano per ogni dove in Italia il ridestarsi dello spirito pubblico, e rappresentano nelle loro tendenze e nel loro sviluppo qualche cosa di più che non la raffinata eleganza di una nazione squisitamente civile. Perciò noi crediamo fermamente che promuovere il culto e l'amore dell'arti non sia sviare le intelligenze dai forti pensieri, né dalle grandi conquiste morali, ma che giovi anzi a suscitare e a confermarle negli animi col sublime spettacolo dell'eterna bellezza.⁴²

Né il Tenca avrebbe poi mancato di esemplificare tale progressivo e fatale rinnovarsi, in direzione realistica e popolare, oltre che delle lettere (dalla storia al romanzo, dal dramma alla lirica), delle arti stesse, di norma « tutte intese a rinnovarsi con più sana critica, a pigliar forme più libere e più vere, a imitare la realtà umana in tutti i suoi aspetti»:⁴³ dalla pittura alla scultura, già ribellatesi alle convenzioni accademiche, all'architettura (postasi sulla via di un coraggioso affrancamento dalle antiche forme e incline alle «idee ed ai bisogni attuali»),⁴⁴ alla musica, ormai fattasi «lirica e drammatica»⁴⁵ e vittoriosa sulle tradizioni scolastiche, e perciò dal critico mazzinianamente riguardata come «la più libera delle arti» e la più «soggetta al contatto della moltitudine»,⁴⁶ ossia come l'arte che aveva «restituito alla voce umana l'accento della passione e del sentimento»,⁴⁷ e che ormai «vuol trasfuso il grido dell'anima così nelle semplici cantilene, come nell'armonia delle grandi masse vocali».⁴⁸

Questo tenchiano era, insomma, un lucido manifesto teorico di quella poetica romantica della verità degli affetti, a cui lettere ed arti, se ben coadiuvate dalla critica, s'andavano progressivamente uniformando, nello sforzo unitario di riuscire popolari e figlie del loro tempo: «Cogliere il vero nelle sue più ideali manifestazioni, rivestirlo delle forme più elette, ecco il concetto che oggidi l'estetica propone all'artista, lo scopo supremo a cui tutte le arti s'affaticano di giungere».⁴⁹

4. Giuseppe Rovani e le arti sorelle

Sarebbe, infine, toccato ad uno dei più antichi collaboratori dell'«Italia musicale» tenchiana, poi destinato ad assumere la direzione della rivista negli anni Cinquanta, ovvero a Giuseppe Rovani (che nel dicembre del 1847 vi aveva firmato una biografia critica del pittore Carlo Arienti),⁵⁰ il compito di ribadire, sin dal 1855, sulla scia del Mazzini e del Tenca, nella sua *Introduzione alla Storia*

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 64.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, 64-65.

⁴⁸ *Ivi*, 65.

⁴⁹ *Ibidem*. L'assioma era ivi posto a suggello della seguente proposizione: «Ormai tutto tende nell'arte a ravvicinarsi alla verità; tutto diviene espressione di sentimenti più semplici ed universali. E nelle opere della musica così come in quelle della scultura e della pittura noi cerchiamo sempre la traduzione dei grandi affetti che agitano e trasportano l'anima nostra».

⁵⁰ Cfr. G. ROVANI, *L'arte e gli artisti contemporanei, II: Carlo Arienti, I-II*, «L'Italia musicale», 21-22 (24 novembre-1 dicembre 1847), 162-165, 170-172. Sul Rovani si veda ora l'importante volume di V. SCRIMA, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED (Il Filarete: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 219), 2004.

delle lettere e delle arti in Italia, la fede romantica nel «simultaneo cammino delle tre arti sorelle, l'arte della parola, la plastica e la tonica, le quali, come le Grazie, si tengono indissolubilmente avvinte»;⁵¹ così da mostrare, tramite le biografie esemplari di uomini illustri, quanto fosse antico in Italia, rispetto al resto d'Europa, il connubio fra poesia, pittura e musica, e insieme il primato delle nostre lettere sulle altre arti:

In Italia – vi segnalava infatti il Rovani con didascalica chiarezza – noi vediamo ripetersi costantemente il fatto, che l'arte della parola è sempre la prima a prendere, direm così, l'iniziativa. Essa, per opera de' grandi ingegni, consegna in qualche segnalato capolavoro il pensiero generale del tempo e delle moltitudini, che senza saperlo suggeriscono le nuove idee al poeta, il quale riesce tanto più accetto quanto è redattore più fedele delle tendenze generali. Queste, dalla babelica confusione in cui sono destinate ad agitarsi finché stanno tra la folla, passano ad assumere consistenza ed unità ed evidenza nelle opere dell'arte da cui ritornano poi ancora in mezzo al popolo, che per la prima volta si accorge di avere a lungo pensato quelle cose che gli ricompajono innanzi eguali nella sostanza, ma col vario prestigio della forma. Stabilito e concentrato il pensiero generale nella forma scintillante del poeta, non corre gran tempo che lo si sente ripercosso, quasi colle leggi dell'eco, ad intervalli più o meno lunghi nelle opere delle arti sorelle. Riflettendo infatti al nuovo atteggiarsi che fece la letteratura in Italia nel nostro secolo, ognuno potrà accorgersi come le altre arti la seguirono obbedienti, e come poeti, pittori, musicisti si unissero a vicenda per compiere una rivoluzione nel pensiero.⁵²

Ove, mentre classicisticamente ribadiva il carattere ancillare della pittura e della musica italiane rispetto al ruolo dominante della poesia, il Rovani tornava soprattutto pedagogicamente a sancire, volgarizzandola, la lezione già impartita ed appresa dal Mazzini e dal Tenca, ossia quella dell'intima popolarità delle arti, di tutte le «arti sorelle», che, in una sorta di cerchio virtuoso, nate dal popolo, al popolo ritornano depurate e decantate in una forma («eguali nella sostanza, ma col vario prestigio della forma»)⁵³ E non a caso anch'egli insisteva sul loro concorde ispirarsi alle stesse fonti, ad un fondo comune di idee e di suggestioni, ad uno stesso immaginario collettivo, ad una «medesima sfera»⁵⁴ insomma, in bilico tra storia e invenzione, in cui «le tre arti continuarono per gran tempo ad agitarsi»⁵⁵ in una reciproca e naturale simbiosi tra di loro, che il critico così felicemente sintetizzava, a suggellare l'irripetibile *rerum concordia discors* verificatasi fra poeti, pittori e musicisti del nostro Ottocento romantico:

*L'arte plastica non tardò ad associarsi alla poesia ed alla musica, premurosa di giungere gradita alla moltitudine per cui specialmente è fatta. Allora nel bacio di Giulietta e Romeo e nella morte di Clorinda, e nel patibolo di Maria Stuarda, e soprattutto nello stile generale di quei dipinti si vide che Grossi, compreso da Bellini, aveva passata la parola d'ordine ad Hayez. [...] Quel non breve periodo dell'arte in cui Manzoni e Grossi e Bellini e Donizetti e Bartolini ed Hayez ed Arienti trionfarono a gara, fu dunque uno de' più fortunati periodi, perché dalle solenni convinzioni della mente e dalle profonde commozioni del cuore, e dalla verità della storia e della vita, aveva attinto tutte le sue ispirazioni.*⁵⁶

⁵¹ ID., *Introduzione alla Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro rispondenze, ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, per cura di Giuseppe Rovani, Milano, Borroni e Scotti, 1855, I, 7-11: 7 (la medesima *Introduzione*, con minimi ritocchi, sarebbe stata riedita postuma in ID., *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, Milano, F.lli Treves, 1874, I, V-XV).

⁵² Ivi, 8.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, 10.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, 9-11.