

LA CONCEZIONE MAZZINIANA DELLA PITTURA

Tra le poche occasioni che Giuseppe Mazzini raccoglie per prendere posizione sull'arte in generale e sulla pittura in particolare, nonostante la vastità della sua opera saggistica, due meritano viva attenzione. Si tratta delle considerazioni che effettua con lo scritto *Poésie - Art*^{1[1]} nel 1837 e segnatamente con l'articolo *La peinture moderne en Italie*^{2[2]}, nel 1841.

La concezione romantica dell'arte che prevale al tempo, è avulsa sia dall'idealismo di stampo illuministico, sia da una particolare nozione di perfezionismo di stampo accademico; è permeata, invece, di valori individuali prettamente onirici e sentimentali. Uomo e ambiente diventano così i soggetti di una rappresentazione che valorizza il dettaglio e l'infinito, nella quale la partecipazione dell'artista (che è spesso emotiva) alla vita socio-politica della patria, non avviene secondo canoni stabiliti ma secondo il personale sentire.

Perciò Mazzini si confronta direttamente con il movimento romantico, che a suo avviso "non è stato se non un tentativo di emancipazione, niente più". Osserva che con esso "si è distrutto piuttosto che fondato. L'originalità, l'ispirazione nazionale, l'ispirazione europea, protestarono contro la legittimità delle regole d'Aristotele; ma quando ebbero spezzate le loro catene, si trovarono nel vuoto. Invece di abbandonarsi senza posa a lamenti sterili, oggi vi sarebbe qualche cosa di meglio da fare. Chi lo farà?". Certo non i poeti romantici, che quasi mai generalizzano, "quasi mai risalgono dall'effetto alla causa, dal fenomeno alla legge: tutto si fraziona nelle loro mani". E neppure determinati artisti, che se ristanno "a contemplare la natura, il loro sguardo si perde così amorosamente, così artisticamente attorno alle forme; sanno e v'insegnano così bene a memoria l'organismo d'ogni fiore, la melodia d'ogni auretta, la lucentezza d'ogni goccia di pioggia o di rugiada, che il senso e l'armonia del tutto sfugge a loro [...]. Quando tutto è finito, voi ammirate talvolta uno stupendo paesaggio: ma l'anima vostra ricade nell'inazione [...]. Dio, l'uomo, la natura sono passate dinanzi a voi; ma come i tre lati staccati di un triangolo, che bisognerebbe riunire"^{3[3]}.

Sono questi, dunque, gli elementi fondamentali e qualificatori del fare artistico? Si evince con facilità che l'interrogativo legittima un interrogativo più grande e senza tempo: quale funzione deve avere l'arte?

Per Mazzini essa "deve esprimere profeticamente la vita dell'umanità: la sua vita, diciamo, e non i risultati della sua vita, che è invece il compito della storia; o le leggi della sua vita, ciò che è il compito della filosofia. E a questo fine l'arte s'indirizza specialmente al cuore, mentre la storia e la filosofia s'indirizzano specialmente all'intelligenza". L'arte così concepita "suscita desideri d'azione, germi di fede là dove le altre espressioni non risvegliano se non convinzioni fredde e inattive; chiede immagini alla natura esteriore, suoni alle armonie

^{1[1]} MAZZINI G., *Scritti Edizione Nazionale*(S.E.N.), vol. XXI, Imola, Galeati, 1915, pp. 19-30. Lo scritto è preceduto dall'articolo *Dell'arte in Italia, a proposito del Marco Visconti, romanzo di Tommaso Grossi*, che Mazzini pubblica a Parigi nel giugno 1835, sul fascicolo XIV della "Revue Républicaine" (ora in MAZZINI G., S.E.N., vol. VIII, Imola, Galeati, 1910), di cui si dà stralcio: "E ditemi, l'arte dov'è? L'arte casta, l'arte giovine, l'arte santa, fanciulla ingenua e ignara di sé, che se ne va sfogliando rose sul sentiero del credente, cantando le gioie o l'amore degli angeli! o pure l'arte severa, l'arte possente, l'arte sublime, che cammina alla testa dell'umanità attraverso la serie delle sue iniziazioni, che eternizza il ricordo d'un'epoca, che profetizza l'altra, che sale, pontefice immortale, a grado a grado, la scala infinita che conduce l'uomo dal simbolo all'idea, dalla natura a Dio?" (pp. 8-9).

^{2[2]} MAZZINI G., S.E.N., vol. XXI cit., pp. 245-332. L'articolo, una sorta di recensione al volume di G. A. (scrittore non meglio identificato) *Della Pittura Istorica*, risulta redatto da Mazzini a Londra, dov'è esule, in lingua francese tra il giugno e il luglio 1840, e dopo tradotto in lingua inglese (per cura di terzi) entro lo stesso mese di luglio. È pubblicato sulla "London and Westminster Review" soltanto nel gennaio-marzo 1841, per probabili ragioni d'ordine redazionale. L'articolo (della cui scrittura egli si mostra compiaciuto) viene tramandato privo dell'ultima parte in lingua francese, che figura pertanto in lingua inglese (quella stesa per il trimestrale) sull'Edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Mazzini. In merito all'anonimato dello scrittore, cfr. MAZZINI G., S.E.N. - *Indici*, vol. II, Imola, Galeati, 1974, p. 317.

^{3[3]} MAZZINI G., op. cit., pp. 20-25.

fluttuanti nell'universo, rivelazioni all'individuo, all'anima umana che è la miniatura della concezione divina della quale l'umanità è interprete". È l'uomo, pertanto, così com'è, il punto di partenza della creatività intellettuale; "ma l'uomo come sarà, l'uomo sociale, l'umanità dev'essere il suo scopo"^{4[4]}.

Naturalmente un'arte del genere diventa "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, in cui l'Artista attinge, rendendosene conto o no, la sua missione, la sua nozione dello scopo da perseguire e i simboli nei quali incarna quel che Dio gli ispira riguardo al modo di raggiungerlo". In ambiti siffatti "l'individuo non vi apparisce se non come un potente riepilogatore, come il traduttore accurato di una lingua sacra che più tardi diventerà la lingua di tutti". Insomma: è "l'espressione appassionata, simpatica, poetizzata dell'Ideale, come l'Umanità lo concepisce, lo intuisce, o lo desidera a un determinato grado della scala educativa sulla quale si inerpica"^{5[5]}.

Sta bene. Però l'individuo riepilogatore-traduttore di una lingua destinata ad assumere valore universale, visto come oggetto della rappresentazione artistica, non ha forza propria. Con altre parole: chi è, quale ruolo deve esercitare l'artista? "Ogni grande Artista - osserva Mazzini - è storico o profeta. È in nome di un mondo spento, conquistato per meglio dire, o d'un mondo futuro, presentito, da conquistare, che egli procede e si fa ammettere. Ma, profeta o storico, l'Artista è un essere d'Amore; e che cosa è l'Amore se non il potere di sentir la vita altrui, di farla sua, di nutrirla epurandola, schiudendola verso il cielo?"^{6[6]}

L'artista, tuttavia, per assecondare detti propositi, per uscire dall'astrazione declamatoria, deve avvalersi di mezzi specifici e, fuor di dubbio, concreti. Torna così il dualismo riepilogazione-traduzione, che se diventa parte attiva, si tramuta in fare. Diventa, nella fattispecie, pittura.

Mazzini definisce e spiega pertanto la pittura nel modo seguente: "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". Ciò premesso, egli prosegue: "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". Ma i fatti determinano giudizi ben diversi: la pittura appare "senza missione, senza scopo sociale, senza legge riconosciuta"; diviene "per coloro che la trattano, come per coloro che la giudicano, una distrazione, un divertimento, un mezzo di eccitare qualche sensazione passeggera nelle anime annoiate". Di conseguenza negli uni come negli altri, "l'esame dell'esecuzione si è sostituito allo studio iniziale del concetto: il particolare ha sommerso il Pensiero [...]. Di qui, il sacrificio dell'Idea all'effetto sensuale: l'immolazione del disegno al colorito: l'adorazione della forma: il culto della carne".

Che tutto ciò costituisca l'avvisaglia più fosca di una nuova morte dell'arte? Egli bolla come atei quanti lo asseriscono, e precisa che l'arte "non morrà che con l'uomo" il quale nel suo progredire si avvicina "d'un grado a quel Divino Ideale, di cui l'incarnazione è la fonte dell'Arte". Infatti "la terra intera gravita verso Dio, e ad ogni epoca il Pittore trova il suo altare più eretto verso il cielo. La forma misteriosa che il Pensiero creatore assume nel nostro universo si purifica a poco a poco e acquista, per così dire, trasparenza. L'armonia tra questo Pensiero e questa Forma si rivela; il Pittore giunge per constatarla. Il riflesso stesso della verità che irraggia sulla fronte del Legislatore dirige il pennello dell'artista: anch'egli scrive una linea

^{4[4]} MAZZINI G., op. cit., pp. 27-29.

^{5[5]} MAZZINI G., op. cit., pp. 247-248.

^{6[6]} MAZZINI G., op. cit., p. 248.

della storia del mondo, una parola dell'eterna sintesi che svolgono i secoli"^{7[7]}. Per conferire forza al suo dire, Mazzini ricorda che a tutte le epoche "nelle quali il concetto e il sentimento della vita s'accrescono, - a tutte le epoche religiose, in una parola - corrisponde necessariamente un grado di elevazione dell'Arte". Poi constata: "Solamente, non siamo oggi in una di queste epoche. Noi andiamo a taston. Una forma dell'arte s'è esaurita con Raffaello, e da trecent'anni ne cerchiamo un'altra". E aggiunge: "Siamo senza Dio, senza scopo, senza fede comune e sociale: come potremmo essere simili a coloro che avevano tutto ciò?". Invero allo scoramento subentra la speranza: "Ma quelli che dicono che l'Arte non può, non potrà più oramai sorpassare i grandi modelli del passato, bestemmiano nelle tenebre".

Qui giunto, passa al vaglio gli artisti a lui coevi e le loro produzioni, ammonendo che tre secoli di "una Pittura magnifica per concetto, per esecuzione, per innumerevoli serie di capolavori da essa creati, si drizzano minacciosi tra gli studi negletti, modesti, sparpagliati, dei pittori moderni". E domanda: "Chi può pensare a sostare nello studio dell'Hayez^{8[8]} e del Podesti^{9[9]} in un paese che vi offre fin da principio la *Sistina*, la Sala della *Segnatura*, il *Camposanto*, le Gallerie di Firenze e di Roma?". Ai due artisti (e specialmente ad Hayez) riconosce peraltro che sono "uomini coscienziosi, dotati del senso dell'Arte, ma incompleti, che vivono al di fuori dei loro tempi, e che dimenticano che noi siamo quaggiù per *continuare* l'Umanità e non per *contemprarla* in ciò che ha avuto di splendido, temono di turbare, di profanare, dicono, l'emozione che hanno ricevuta da queste grandi cose". Serba i suoi strali per "altri" pittori, che definisce "turisti titolari" oppure "eroi del diletantismo", i quali "hanno acquistato le loro ammirazioni già bell'è preparate nelle Guide del viaggiatore o nei libri di coloro che li hanno preceduti; perché - osserva - si dovrebbero dar la pena [...] di *pensare*, di *sentire* da loro stessi dinanzi ai lavori sconosciuti?". Ed ecco l'ironia: "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! [...] Quelli, cristiani da salotto, che sentono il vuoto, che desiderano forse di colmarlo, senza però darsi troppa pena, se ne vanno, profeti del passato, ad adorare un magnifico anacronismo a Monaco o a Düsseldorf: la Pittura Italiana oggi è eretica"^{10[10]}. Sono, queste, parole che pesano e che favoriscono la discussione più ampia. Nondimeno a Mazzini stanno a cuore le sorti di una "*idea artistica*" documentata da "fatti", che comprova con esempi: "I nomi di Appiani^{11[11]}, di Camuccini^{12[12]}, di Benvenuti^{13[13]}, di Bossi^{14[14]} sono abbastanza conosciuti - sono anche i più conosciuti - da coloro che pretendono di avere qualche nozione sulla pittura moderna italiana. Perciò non è su di loro che noi vogliamo qui richiamar l'attenzione. Al contrario: essi non appartengono affatto [...] a ciò che *noi* chiamiamo pittura *moderna*. Essi vi si *ricollegano* per l'ordine dei tempi e per la riazione necessaria che esercitarono contro una scuola, il principio della quale [...] colpiva l'Arte a morte; ma ne rimangono assolutamente fuori"^{15[15]}. Gli artisti citati "furono tutti imitatori: che potevano essere di più? Ma imitatori, bisogna confessarlo, come s'incontrano

^{7[7]} MAZZINI G., op. cit., pp. 250-257.

^{8[8]} Cfr. p. 44

^{9[9]} Francesco Podesti (Ancona, 1800 - Roma, 1895), pittore. Studiò a Roma con Vincenzo Camuccini e con Gaspare Landi. Fu sensibile al purismo, ma la sua pittura restò legata all'Accademia attraverso temi storico-mitologici e religiosi.

^{10[10]} MAZZINI G., op. cit., pp. 257-262.

^{11[11]} Cfr. pp. 44-45.

^{12[12]} Vincenzo Camuccini (Roma, 1771 - 1844), pittore. Si formò nell'ambito del vivace salotto romano di Angelica Kauffman, frequentò l'Accademia de' Pensieri, poi guardò alla produzione di J. L. David. Fece pittura religiosa e di storia.

^{13[13]} Pietro Benvenuti (Arezzo, 1769 - Firenze, 1844), pittore. La sua opera, a carattere storico-mitologico, si ispirò ai dettami neoclassici, ma non tralasciò la cura del luminismo proprio della tradizione toscana.

^{14[14]} Giuseppe Bossi (Busto Arsizio, 1777 - Milano, 1815), pittore e scrittore d'arte. I grandi temi storico-politici, il fascino sensuale della mitologia greca e la resa accorta dei ritratti, segnarono la sua produzione pittorica. Scrisse numerosi saggi sull'arte italiana in generale e su Leonardo in particolare.

^{15[15]} MAZZINI G., op. cit., pp. 265-266.

ben di rado; innalzandosi di venti tese al di sopra dei copisti; facendo quasi dimenticare con la finitezza dell'esecuzione, con la perfezione dei particolari, la mancanza d'originalità, la freddezza, la mediocrità forzata dall'insieme. La forma predomina in essi sulla sostanza, la Materia sullo Spirito: non è forse ciò che caratterizza l'Arte greca della quale si facevano i restauratori?"^{16[16]}.

La concezione mazziniana dell'arte (che si ritrova nell' "Ideale dell'Arte") resta avvolta nel buio, giacché la notte è seguita alle produzioni di Raffaello Sanzio, di Andrea del Sarto. "E in quella notte, in quel vuoto, il materialismo, come sempre, aveva iniziato i suoi eccessi: non il materialismo freddo, secco, prosaico, che si contenta di *negare* - questo verrà più tardi in Italia, importato dal di fuori [...] - ma il materialismo *italiano*, potente, audace, quasi lirico nel suo slancio, ridondante di vita, *affermante* il falso con tutte le sue forze. Poiché il Pensiero era sparito, s'aggrappò alla forma; ma lo fece per deificarla". Egli sostiene che "il materialismo, in pittura [...] non può che due cose: *copiare* quando si sente debole, *esagerare* quando è potente". Insomma: la "scarna *realtà*, o l'Apoteosi in trono"^{17[17]}.

Detto questo, Mazzini par scorgere "il nucleo iniziatore di ciò che chiamiamo la *scuola moderna*". Ma prima di dar cenno degli uomini che sembrano costituirlo, si sofferma su Pelagio Palagi^{18[18]}, "un pittore assai celebre, e che merita per più rispetti la sua celebrità, sebbene in rapporto all'Idea, come Francesco Sabatelli^{19[19]}, rimanga evidentemente sui confini della scuola". Bisogna rimarcare che Mazzini riconosce a Luigi Sabatelli^{20[20]}, padre di Francesco, un ruolo importante e forse anche precursore del romanticismo storico. Durante la carriera di Palagi, "l'insurrezione romantica ebbe luogo, in pittura come in letteratura; ma in pittura essa non ebbe un rappresentante propriamente detto: fu una protesta, senza Lutero". L'autore valuta le ambiguità in cui opera la creatività romantica, scrivendo: "Produce una quantità di cattivi quadri, dell'esagerazione dapprima, in odio del compassato e dell'accademico della vecchia scuola; dipoi, per reazione contro l'ideale convenzionale, fittizio, del *classicismo*, un movimento pronunciato, non verso la *verità*, ma verso la *realtà* storica. Poiché i nomi delle cose erano stati da lungo tempo falsati, e dopo di aver inteso tante volte il nome sacro d'Ideale applicato a non sappiamo qual tipo immobile, *falso*, sia rispetto a tutte le epoche, sia rispetto all'epoca contemporanea, era abbastanza naturale che si chiamasse *vero* ciò che non era se non l'ombra della Verità, il *reale* ristretto, transitorio. Era tuttavia un ritorno verso la tendenza *storica*, senza dubbio mal compresa, ma, in ogni modo, importante, non foss'altro come preliminare"^{21[21]}.

Più che ingegno, scrive ancora, "v'è Genio negli uomini che stiamo per citare e che sono stati collocati a torto alla testa della scuola *romantica* [...]. Ciò che noi chiamiamo il loro Genio è spesso latente, sempre ostacolato. A parte le cento cause materiali - mancanza d'incoraggiamento pubblico, necessità, in conseguenza dell'economia dei particolari e della conformazione delle stanze, di limitare i quadri a dimensioni ristrette, falsa direzione impressa agli studi nelle accademie - la grande causa politica 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". L'autorevole genovese si lascia andare a constatazioni che motivano riflessioni nuove: "Perché l'Arte del Popolo, della Nazione Italiana possa esistere, bisogna che

^{16[16]} MAZZINI G., op. cit., pp. 270-271.

^{17[17]} MAZZINI G., op. cit., pp. 267-268.

^{18[18]} Pelagio Palagi (Bologna, 1775 - Torino, 1860), architetto e pittore. Arricchì la sua maniera, di matrice neoclassica, recependo la lezione del Domenichino e quella di Raffaello. Buon ritrattista, produsse pittura di storia.

^{19[19]} Francesco Sabatelli (Firenze, 1803 - Milano, 1830), pittore. Studiò a Milano sotto la guida del padre, Luigi Sabatelli; insegnò a Firenze all'Accademia di Belle Arti. Di ingegno considerevole, morì a soli ventisette anni di tubercolosi.

^{20[20]} Luigi Sabatelli (Firenze, 1772 - Milano, 1850), pittore e scultore. Disegnatore e incisore, fu "pittore di camera" di Maria Luisa di Borbone a Firenze; fu poi insegnante all'Accademia di Belle Arti di Brera. Guardò alla produzione di J. A. Ingres; conferì una dignità classicista alla pittura romantica di storia.

^{21[21]} MAZZINI G., op. cit., pp. 287-288.

la Nazione sia. Oggi non vi sono che artisti, come non vi sono che martiri: cosa può esservi di più, sino a quando l'ora del trionfo non giunga?" Ecco perché "questi uomini [...] valgono la pena di essere studiati [...]. Attraverso i fatti essi perseguono l'Ideale"^{22[22]}.

Le menzioni cominciano con Francesco Hayez, in cui Mazzini individua "il capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in Italia [...]. La sua ispirazione emana direttamente dal Popolo; la sua potenza direttamente dal proprio Genio: non è settario nella sostanza; non è imitatore nella forma. Il secolo gli dà l'*idea*, e l'*idea* la *forma*. Non è uno spirito sterile di riazione che l'ha rotta coi tipi del passato e con le regole convenzionali; è su questa via che l'istinto della missione riservata all'Arte nei tempi attuali e per sua vocazione". Mazzini asserisce che nessuno "tra i pittori, ha sentito come lui dignità della creatura umana, non quale brilla agli occhi di tutti sotto la forma del potere, del grado, della ricchezza o del Genio, ma quale si rivela agli uomini di fede e di amore, originale, primitiva, inerente a tutti gli esseri che sentono, amano, soffrono e aspirano, secondo le loro forze, con la loro anima immortale. In mezzo alle mille forme umane, che la storia evoca, variate, ineguali, attorno a lui, egli domina, sacerdote del Dio che penetra, riabilita, e santifica tutte le cose". Tale è Hayez, "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 [...]; crea protagonisti, non tiranni: fa molto sentire e molto pensare". In quanto alle donne della sua pittura, "belle di pietà, di rassegnazione, di dolcezza [...], si rannodano al tipo svelto, slanciato, grazioso del Canova"^{23[23]}, con anima infinitamente viva più che lo scultore non abbia potuto o saputo mettervi: noi presentiamo ben altra cosa, ma la missione della donna nell'epoca futura è ancor troppo confusamente intravvista, perché il pittore possa sino da oggi incarnarla"^{24[24]}.

Attorno ad Hayez e un po' più in basso, precisa l'autore, "vengono naturalmente a collocarsi i nomi di alcuni pittori di vaglia, dei quali diremo pochissimo, precisamente perché quanto abbiamo detto di lui si può applicare a tutti"^{25[25]}; ed elenca i nomi di: Carlo Arienti^{26[26]}, Giuseppe Bezzuoli^{27[27]}, Giuseppe Diotti^{28[28]}, Francesco Podesti, a mo' di constatazione di una scuola pittorica ignorata. Di rilievo è la nota su Bezzuoli. Più minuziosamente corretto "dell'Hayez nello studio anatomico delle sue figure, più scrupolosamente imitatore del reale nella sua rappresentazione dell'uomo *esteriore*, non sappiamo se egli individualizzi più, ma certamente idealizza meno"^{29[29]}.

Rammenta inoltre che mentre Hayez "iniziava una rivoluzione nella grande pittura storica, un altro uomo, il Migliara"^{30[30]} [...], lavorava nello stesso senso, e con successo pure decisivo, in quell'altro ramo della pittura che è stato chiamato *pittura di genere*, la quale sta all'alta pittura

^{22[22]} MAZZINI G., op. cit., pp. 291-293.

^{23[23]} Antonio Canova (Possagno, 1757 - Venezia, 1822), pittore e scultore. Interpretò magistralmente i fermenti neoclassici, con eleganza raffinata e con sensualità garbata. La sua opera si caratterizzò per le superbe soluzioni formali e tecniche date alla materia. In pittura eseguì tele e soprattutto tempere.

^{24[24]} MAZZINI G., op. cit., pp. 293-305.

^{25[25]} MAZZINI G., op. cit., p. 307.

^{26[26]} Carlo Arienti (Arcore, 1801 - Bologna, 1873), pittore. Avviò la sua opera ispirandosi ai drammi alfieriani, secondo una metodologia severa con cui istituì particolari momenti solenni nella composizione. Professore all'Accademia di Belle Arti di Brera, diresse l'Accademia Albertina di Torino, e poi l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

^{27[27]} Giuseppe Bezzuoli (Firenze, 1784 - 1855), pittore. Allievo di Pietro Benvenuti, fu sensibile alla lezione di J. A. D. Ingres. Interpretò la figura umana con attenzioni naturalistiche e sensuali. Diresse l'Accademia fiorentina di Belle Arti.

^{28[28]} Giuseppe Diotti (Casalmaggiore, 1779 - Bergamo, 1846), pittore. Insegnante a Bergamo, presso l'Accademia Carrara, applicò alla sua opera la lezione classicistica, ancorché commista all'espressività immediata della tradizione lombarda cinque-secentesca e ai modi raffaelleschi.

^{29[29]} MAZZINI G., op. cit., pp. 308 - 309.

^{30[30]} Giovanni Migliara (Alessandria, 1785 - Milano, 1837), pittore e scenografo. A Milano operò nel Teatro Carcano e nel Teatro alla Scala; cessò la sua attività di scenografo, a seguito di una malattia polmonare. Costretto alla pittura a cavalletto, eseguì vedute che risentirono dell'opera del Canaletto, di quelle di Francesco e G. A. Gualdi. Nelle opere tarde si scorsero elementi romantici, i cui soggetti (interni di chiese e di conventi) gli diedero grande fama.

come la poesia detta *intima* sta alla grande poesia epica e lirica [...]. Giovanni Migliara, nato [...] da poveri operai - poiché si direbbe che allo stesso modo nel rinnovamento sociale, è dal seno del popolo che deve uscire anche il rinnovamento della pittura italiana - ha molto fatto e merita che gliene venga tenuto conto". E continua: "Ubbidendo alla vocazione sintetica e democratica dell'epoca, egli da un lato ha innalzato il paesaggio e le vedute architettoniche al grado di una branca di illustrazione storica e riannodato alle altre branche della Pittura ciò che procedeva sino allora come genere isolato, indipendente - dall'altro, ha contribuito, per quanto era in lui, ad abbellire, a idealizzare la vita intima, ha dato poesia al focolare domestico, ha fatto discendere [...] sulla pietra di esso e su quella del tempio [...], la grande luce di Dio, e il dolce, riscaldante chiarore dell'affetto umano". Attraverso la sua maniera, che si avvale di "semplici effetti di luce", di "contrasti che predilige", il pittore genera "non sappiamo quale atmosfera luminosa di poesia grandiosa e melanconica ad un tempo [...]". Laddove altri ci danno l'aspetto dei luoghi, egli ce ne dà le emozioni". Davanti ai suoi dipinti, Mazzini confessa: "Cadiamo in quel raccoglimento religioso che si prova dinanzi alle grandi rovine; ci rialziamo nella fede: è troppo bella questa Italia nella sua immobilità silenziosa, perché Dio non la chiami a rivivere grande come per il passato, nel pensiero e nell'azione"^{31[31]}.

A Migliara fa seguire Massimo D'Azeglio^{32[32]}, un artista che è "d'accordo col nostro modo di vedere in questo argomento [...] per la poetica originalità de' concetti, per la facoltà di idealizzare, per la tendenza assolutamente moderna". D'Azeglio "come pittore di paesaggi con figura, si stacca da tutti e fa parte di sé". Per dare più forza al suo argomentare, aggiunge: "Il Bisi^{33[33]}, il Nava^{34[34]}, il Gozzi^{35[35]}, il Canella^{36[36]} imitano meravigliosamente la natura: ma nulla più. Ora, l'imitazione della natura non costituisce l'Arte: se ciò fosse, chi se ne curerebbe? Non abbiamo noi l'originale sempre dinanzi agli occhi?" E conclude: "L'Arte ha da compiere una determinata missione nel mondo; essa deve spiegare ed in certo modo continuare la creazione di Dio sulla terra"^{37[37]}. In vero tra gli scopi primari dell'arte figura anche la ricerca autonoma di una fede, "su base sempre più sociale e più adatta all'intelligenza e ai bisogni dell'epoca"^{38[38]}. In questa azione non può essere coadiuvata dalla scuola cattolica, perché essa "non ha più né dogma, né teogonia; può scrivere la storia, non crearla - dipingere dei Santi, non produrne. In Italia - sostiene Mazzini - lo sanno bene". D'altronde se è vero che "la forma è sacra", è altrettanto vero che essa è tale "solo perché Dio l'ha scelta a sua dimora". Ma tutto ciò non va confuso con gli spiritualisti tedeschi di carattere neocattolico, i quali "sacrificano la forma allo spirito [...]. Essi vorrebbero l'uomo, quale lo intendono condannato all'immobilità, perché s'immischiasse il meno possibile del mondo. Così non possono se non fermarsi nella contemplazione. Gli esseri che essi invocano soffriranno o gioiranno nell'inazione. Vivranno in mezzo a noi, ma non della nostra vita, né noi vivremo della loro:

^{31[31]} MAZZINI G., op. cit., pp. 313-316.

^{32[32]} Massimo D'Azeglio (Torino, 1798 - 1866), letterato, pittore, uomo politico. La pittura non fu la sua occupazione principale, ma fu un'occupazione costante. Riprodusse fedelmente paesaggi arricchendoli con scene e personaggi storici, secondo i dettami romantici, ottenendo ampia risonanza.

^{33[33]} Giuseppe Bisi (Genova, 1787 - Milano, 1859), pittore. La sua produzione risentì della funzione politica che esercitò (appartenne alla Cancelleria Vicereale di Eugenio di Beauharnais). Dopo la restaurazione divenne un paesaggista delicato e sensibile. Insegnante all'Accademia di Belle Arti di Brera, inserì la scena storico-letteraria nella sua composizione tipica.

^{34[34]} Ambrogio Nava (Milano, 1791 - 1862), mecenate e pittore. Di famiglia patrizia, fece pittura con passione e competenza, animando i circoli artistici del suo tempo. Accademico della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, fu Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

^{35[35]} Marco Gozzi (San Giovanni Bianco, 1769 - Bergamo, 1839), pittore. Studiò con Francesco Fidanza, interessandosi al paesaggio. L'osservazione diretta, particolare del vero (insolita al suo tempo) gli consentì di rendere immagini nette, pur con qualche derivazione dal paesaggio olandese.

^{36[36]} Giuseppe Canella (Verona, 1788 - Firenze, 1847), pittore e scenografo. Fu un vedutista apprezzato, dalla maniera distesa e larga, derivata dallo studio del Seicento fiammingo, che attualizzò in presa diretta mediante numerosi soggiorni in Olanda (eppoi in Francia, in Spagna, in altri paesi).

^{37[37]} MAZZINI G., op. cit., pp. 322-323.

^{38[38]} MAZZINI G., op. cit., p. 326.

saremo compagni, non fratelli: potremo ammirarli, ma non trarre ispirazione d'amore e d'operosità da loro o per loro^{39[39]}.

Quale via, allora, si prefigura con la pittura moderna? Eppoi, cosa si intende per detta pittura? La pittura moderna, spiega Mazzini, è quella prodotta dagli insigni artisti riconducibile all'opera di Michelangelo, di Raffaello; proseguirà pertanto sul sentiero che altri grandi maestri "hanno successivamente calcato. Poiché, né Raffello, né Michelangelo ammettevano quel divorzio, quasi immolazione della materia allo spirito, o dello spirito alla materia. Essi espressero l'armonia di entrambi, qual'era concepita e poteva essere intesa ai loro tempi [...]. Perciò quegli uomini furono veramente grandi: d'un balzo si trovarono al punto di intersezione fra Dio e l'Umanità". Epperò "quel punto d'intersezione è oggi, crediamo, più in alto; e la Pittura deve raggiungerlo. Tanto da ciò che nega, quanto da ciò che afferma, la nuova scuola della Pittura Italiana sembra a noi che ne abbia coscienza^{40[40]}.

Naturalmente Mazzini non è un *connoisseur* di cose d'arte; quindi il suo dire va recepito come un contributo dato all'arte da un uomo preminentemente politico, quale egli è^{41[41]}. Si evince, peraltro con facilità, il desiderio di asservire tutte le manifestazioni artistiche a un disegno politico organico. Appare marcata, si è già visto, la dissociazione di Mazzini dal mondo romantico e dalla sua cultura, nonostante che egli nasca col sorgere del romanticismo. Biasima la superficialità e i particolarismi di quel mondo, disapprova la contemplazione fine a se stessa. Per lui l'arte "deve esprimere profeticamente la vita dell'umanità"^{42[42]} e non i risultati della sua vita. Ma cos'è l'umanità? Essa è l'associazione delle patrie, l'alleanza delle nazioni per compiere in pace e in amore la sua missione sulla terra; è l'ordinamento dei popoli, liberi e uguali, per muovere senza inciampi allo sviluppo progressivo di quella linea del pensiero di Dio ch'egli scrive sulla loro culla. Per tale obiettivo devono muoversi pure gli artisti, interpreti della "forma misteriosa che il Pensiero creatore assume nel nostro universo". La loro opera costituisce pertanto una sorta di affermazione di ciò, e assume maggior valore poiché il "riflesso stesso della verità che irraggia sulla fronte del Legislatore dirige il pennello dell'artista"^{43[43]}.

Il pensiero filosofico, particolarmente inglese, del periodo diffonde ben altri lumi; però in questa sede si constata che l'artista non ha mentalità propria: è l'esecutore d'un volere superiore.

Non stupisce allora la deprecazione mazziniana di quei pittori che sostituiscono "lo studio iniziale del concetto", con "l'esame dell'esecuzione", in cui "il particolare ha sommerso il Pensiero". Da qui "il sacrificio dell'Idea all'effetto sensuale: l'immolazione del disegno al colorito: l'adorazione della forma: il culto della carne"^{44[44]}. Ma da qui avviene pure l'emersione prepotente e precoce della personalità degli artisti, che in Inghilterra portano i nomi di Heinrich Füssli^{45[45]}, di William Blake^{46[46]}, di John Constable^{47[47]} e di J. M. W. Turner^{48[48]}, dalla

^{39[39]} MAZZINI G., op. cit., pp. 329-331.

^{40[40]} MAZZINI G., op. cit., pp. 331-332.

^{41[41]} Per una migliore valutazione dell'opera mazziniana e dell'epopea risorgimentale cfr., tra altre pubblicazioni, *Il popolo con Mazzini*, a cura di COSTA E., Genova, Comune di Genova, 1987; *Museo del Risorgimento - Istituto Mazziniano*, a cura di MORABITO L., Genova, Comune di Genova, 1987. Cfr. inoltre la voce *Giuseppe Mazzini* redatta da DELLA PERUTA F., in *Bibliografia dell'età del Risorgimento in onore di A. M. Ghisalberti*, Vol. I, Firenze, Olschki, 1971, pp. 298-308.

^{42[42]} MAZZINI G., op. cit., p. 27.

^{43[43]} MAZZINI G., op. cit., p. 256.

^{44[44]} MAZZINI G., op. cit., pp. 254-255.

^{45[45]} Heinrich Füssli (Zürich, 1741 - London, 1825), pittore e saggista. Le sue attività pittoriche e saggistiche ebbero una matrice comune: un'ispirazione preromantica condizionata fortemente dall'allucinazione. I suoi dipinti, in cui l'estetica del sublime andò esasperandosi, palesarono l'inquietudine che sovrastò l'ambiguità, il dramma, l'eroismo.

^{46[46]} William Blake (London, 1757 - 1827), incisore, pittore e poeta. Sensibile al classicismo del suo tempo e al protoromanticismo, distinse le sue produzioni (assai complesse) per innovazione e intensità. In pittura diede corso a uno stile neogotico screziato sia da una sorta di misticismo filosofico-religioso, sia dalla lezione michelangiolesca.

cui pittura l'inquietudine della visione, la rappresentazione panica della natura, il lirismo paesaggistico, assurgono a testimonianze immediate, drammatiche e sublimi, del loro tempo.

Ora, il ricorso di Mazzini alla spiritualità pure in fatto d'arte, richiama alla mente la lezione hegeliana sull'estetica, è vero, però sembra fondarsi su di un credo composito, probabilmente inclassificabile. Per lui la religione è una fede nei principi generali che reggono l'umanità; è sanzione di un vincolo che affratella i viventi nella coscienza d'una origine, d'una missione, d'un intento comune. Essa, così concepita, riconoscendo un solo Dio che vive nell'universo e nella coscienza umana, riconosce un solo interprete delle sue leggi: l'umanità. Al Dio panteistico nel mondo degli uomini, pare sostituirsi il Dio delle prime comunità cristiane e soprattutto quello giansenistico dell'*Augustinus*. Certo non il Dio della gerarchia cattolica, negato con l'asserzione: né papa, né re; soltanto Dio e il popolo schiuderanno all'individuo i campi dell'avvenire.

Mazzini invita pertanto i pittori all'ammirazione e allo studio delle opere del passato, specialmente dell'età rinascimentale. Motiva il suo invito accertando che nel rinascimento italiano un'arte nuova sorge perché è espressa dalla società nuova. Gli artisti a lui coevi gli appaiono copisti. A tale impressione non si sottraggono neppure Francesco Hayez e Francesco Podesti, i quali, pur coscienziosi e "dotati del senso dell'Arte [...], dimenticano che noi siamo quaggiù per *continuare* l'Umanità e non per *contemprarla* in ciò che ha avuto di splendido"^{49[49]}. Ripudia, in altri termini, l'uso del prefisso "neo" di ogni parola composta, a partire da "neoclassicismo".

La citazione di Hayez, che compare più volte nel testo, induce a redigere una nota, seppur breve, sull'artista. Egli, (Venezia, 1791 - Milano, 1882) formatosi con Antonio Canova e vicino a J. A. D. Ingres^{50[50]}, esprime una pittura romantica su base neoclassica (in particolar modo nella resa della forma) che non ritesse la visione, ma che rinnova i contenuti. Ai soggetti mitologici sostituisce soggetti medievali, al posto degli eroi dell'Ellade subentrano quelli delle vicende italice, che raffigura con indubbio mestiere e con grande valentia. Così i dipinti *I vespri siciliani*, *Pietro l'Eremita predica la crociata*, *I profughi di Parga*, per citarne alcuni, rappresentando il tema storico alludono prudentemente al messaggio risorgimentale. Mazzini sostiene che egli è "artista completo per quel tanto che i tempi lo permettono"^{51[51]}, ed è vero; però è altrettanto vero che Hayez con l'*Allegoria dell'ordine politico di Ferdinando I* suggella la stima di cui gode presso il Governo Austriaco, e che più d'un pittore patriota individua nel suo modo ambiguo di schierarsi a favore dell'unità italiana, un tributo pagato al successo.

In quanto ad Andrea Appiani, la cui produzione, secondo Mazzini, non fa parte (assieme a quelle di Pietro Benvenuti, di Giuseppe Bossi e di Vincenzo Camuccini) di ciò che egli chiama pittura moderna in Italia, va detto che la definizione di pittore ufficiale dell'imperatore (Napoleone I) limita, è vero, il significato della sua opera. Appiani non è l'autore soltanto dei *Fasti napoleonici* affrescati in Palazzo Reale a Milano (Sala delle Cariatidi); è l'autore, per esempio, di numerosi ritratti di forte valenza psicologica. Certo, se si considera

^{47[47]} John Constable (East Bergholt, 1776 - London, 1837), pittore. Le produzioni dei secenteschi paesisti olandesi, eppoi quelle di Claude Lorrain, di Gaspard Dughet (Poussin), di J. R. Cozens, di Thomas Gainsborough e d'altri, costituirono le basi dei suoi studi. Tuttavia la sua resa del paesaggio tralasciò la pittoricità in quanto tale, per valorizzare l'osservazione effettuata nel luogo dato all'ora data.

^{48[48]} J. M. W. Turner (London, 1775 - 1851), pittore. Riportò sulla carta e sulla tela le impressioni della campagna inglese, scorporata dalla componente realistica a vantaggio di un lirismo libero mutuato da J. R. Cozens. Sviluppò la tradizione paesaggistica del suo tempo con una interpretazione originale della luce, e dunque degli effetti atmosferici.

^{49[49]} MAZZINI G., op. cit., pp. 260-261.

^{50[50]} J. A. D. Ingres (Montauban, 1780 - Paris, 1867), pittore. A Tolosa frequentò l'Accademia delle Belle Arti; a Parigi fu allievo di J. L. David. Alla costante ricerca di una forma perfetta attraverso la linea più che il colore, adottò soluzioni formali che (definite "classicistiche") condizionarono in buona parte l'evoluzione ottocentesca della pittura.

^{51[51]} MAZZINI G., op. cit., p. 304.

l'interpretazione diversa che della romanità svolge J. L. David^{52[52]} (altro pittore ufficiale di Napoleone) se si pensa ai suoi richiami di natura politica o di esaltazione civile delle virtù umane, la pittura migliore di Appiani si riduce sostanzialmente al paragone con una produzione di corte o poco più.

La modernità della pittura, quindi, si circoscrive alle tematiche storiche con poche eccezioni. D'altronde è con la storia, scrive Mazzini, che si riflette sul passato e sull'avvenire. Invero si vorrebbero cogliere pure altre riflessioni dal pensiero mazziniano, oltre a quelle di progresso su componenti sociali specifiche come gli operai (la parola "operaio" non ha per lui alcuna indicazione di classe, e non rappresenta inferiorità o superiorità nella scala sociale). La storia, peraltro, non è fatta soltanto dalle date di nascita e di morte dei re, da quelle delle congiure di palazzo o da altre, di battaglie campali in cui il patimento e l'uccisione della povera gente divenuta soldataglia non si tramuta in notizia degna delle "cronache". E tuttavia, riportando sulla tela episodi aulici che la plebe contorna, non solo si enfatizza il passato, ma si allestiscono scenografie retoriche dense di patetismo melodrammatico entro cui il contesto socio-culturale originario è, fuor di dubbio, assente. A ciò Mazzini par contrapporre il fatto che "la grande causa politica sbarra ancora, in Italia, l'Arte al suo passaggio" e che di conseguenza il fiore coltivato dai pittori di storia "non può schiudersi pienamente se non in un ambiente trasformato"^{53[53]}.

La natura storicistica di detta asserzione è evidente. Invero lo storicismo che egli interpreta non sembra quello sensibile a ogni individualità irripetibile; sembra piuttosto quello che recepisce la realtà come divenire storico, come veicolo di idealità libertarie. In tale contesto si colloca l'opera dei pittori di storia. È necessario riandare, pertanto, all'evoluzione concettuale della pittura di storia, partendo dall'epoca citata più volte da Mazzini: il Rinascimento.

In quel tempo la resa figurata della vicenda storica viene idealizzata mediante la sua associazione con altra vicenda facente parte consolidata della leggenda. All'oggettività tempoluogo, si preferisce l'astrattezza afflizione-elevazione: la funzione è specifica. "Come osserva giustamente a proposito delle sacre rappresentazioni E. Povoledo 'la vicenda evangelica, le vite dei santi, e più ancora gli episodi profani si trasferiscono nel secolo e nella società in cui vengono rappresentati. Gesù non nasce e muore in Giudea, ma in Fiandra, nell'Artois, a Coventry. Il pubblico identifica la sontuosità dei misteri mimati e recitati con lo sfarzo dei cortei regali, lo squallore della Corte dei miracoli con la miseria paesana o coi cenci dei mendicanti che affollano il sagrato. Elementi di caratterizzazione e di falso spettacolare si fondono insieme'. Il risultato finale resta un aneddotismo novellistico e frammentario"^{54[54]}, a cui si aggiungeranno successivamente e in ambiti italiani tutte le caratteristiche della narrazione eroica (a forte valenza umanistica) e i molteplici aspetti dell'antichità classica.

Su queste basi sorge, in senso lato, la moderna pittura di storia. Gli artisti che la producono si differenziano ovviamente tra loro; ragioni di espressività individuale e di committenza, fanno sì che accanto all'erudizione aulica appaia la descrizione composita, oppure la gestualità dinamica. L'illustrazione immediata e contemporanea degli eventi che si manifestano (principiando da quelli militari), fatica ovunque a trovare considerazione. L'esempio è dato dal dipinto *Morte del generale Wolfe*, che Benjamin West^{55[55]} esegue nel 1770. Agli accademici londinesi, i quali biasimano la sua lettura, di cronaca, dell'avvenimento funesto, l'artista risponde che lo stesso "era avvenuto tredici anni prima e in una regione del mondo

^{52[52]} J. L. David (Paris, 1748 - Bruxelles, 1825), pittore. Presentò l'ideale classico come condizione etica, il cui rigore si palesò nella composizione autorevole e superba. Nel corso della rivoluzione si attivò per incentivare la cultura artistica; condivise l'opera di Napoleone Bonaparte, in cui vide la continuità dell'azione rivoluzionaria.

^{53[53]} MAZZINI G., op. cit., p. 292.

^{54[54]} BATTISTI E., *Storiche figurazioni*, in "Enciclopedia universale dell'arte", vol. XIII, I. G. D. A., Novara, 1983, col. 26.

^{55[55]} Benjamin West (Springfield, 1738 - London, 1820), pittore. Noto ritrattista, autore preromantico, si dedicò alla pittura di storia dopo un soggiorno a Roma. Tuttavia la sua non fu una pittura "tradizionale" di storia: fu una resa degli eventi a lui coevi e quindi una pittura di storia contemporanea.

sconosciuta ai Greci e ai Romani, e in un periodo di tempo in cui né nazioni, né eroi indossavano più il costume antico". Poi constata: "Mi considero impegnato a narrare questo grande evento agli occhi di tutto il mondo, ma se, invece dei fatti avvenuti, rappresento finzioni classiche come potrei essere compreso dai posteri?"^{56[56]}.

Sta qui, invariabilmente, il nocciolo della questione, che si edulcora epoca dopo epoca con esaltazioni liriche, con declamazioni morali, o con scene di genere, ma attraverso l'uso frequente di costumi d'altri tempi. Le tele di alta valenza politica e certo di cronaca drammatica e veritiera come *La libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix^{57[57]}, come la *Zattera della "Medusa"* di J. L. T. Géricault^{58[58]}, o come le *Fucilazioni del 3 Maggio 1808* di Francisco Goya y Lucientes^{59[59]}, sono i fiori di talenti individuali che si esprimono nella stagione migliore del romanticismo. Però sono destinati all'avvizzimento precoce, sopraffatti dall'arretratezza e dall'oscurantismo socio-culturale vigenti, a cui si aggiunge la retorica (ovvero, il "vizio" antico della pittura di storia).

L'ambiente trasformato al quale Mazzini fa riferimento con parole amare e parimenti nobili, è quello della patria italiana, della nazione che non c'è; dunque come può sorgere, chiede, un'arte del popolo italiano? Per comprendere appieno il senso di queste parole, sembra necessario riandare alla cognizione mazziniana di patria. Egli rammenta che la patria non è un territorio; semmai il territorio non ne è che la base. La patria è l'idea che nasce su quello; è il pensiero d'amore, il senso di comunione che stringe in uno tutti i figli di quel territorio. Finché una sola persona non è rappresentata dal proprio voto nello sviluppo della vita nazionale, finché una sola vegeta ineducata tra altre educate, finché una sola capace e vogliosa di lavoro langue sia per la mancanza di lavoro e sia nella miseria, il popolo non avrà la patria come dovrebbe averla, la patria di tutti e per tutto.

In verità, l'accento alle diseguaglianze sociali (analfabetismo, disoccupazione, miseria) chiama in causa un altro grande movimento artistico, che è *in nuce* al tempo in cui Mazzini scrive ma che egli respinge fermamente: il realismo. Lo respinge perché gli pare "abbastanza naturale che si chiamasse *vero* ciò che era se non l'ombra della Verità, il *reale* ristretto, transitorio"^{60[60]}; il reale "nella sua rappresentazione dell'uomo *esteriore*"^{61[61]}. Da questa affermazione di principio sembra di scorgere una contraddizione di fondo tra la rivendicazione di un'arte asservita a un disegno politico che è indubbiamente di progresso, e l'incomprensione di fermenti artistici i quali apriranno la scena pittorica al popolo, situando con forza la rappresentazione del mondo del lavoro rurale e urbano o della vita quotidiana dei miseri, fra i ritratti alteri dei potenti e le descrizioni leziose di agi patrizi. In effetti per lui il realismo altro non è che la raffigurazione dell'uomo *tout court*; ma quale uomo e da quali uomini viene raffigurato? È praticabile la supposizione che sia quello di Wiligelmo o quello del Caravaggio (in cui la superba resa del dettaglio succede alla concretezza plastica della figura)? D'accordo, Charles Baudelaire avvierà più tardi la nota questione antiromantica, e più

^{56[56]} BATTISTI E., op. cit., col. 32.

^{57[57]} Eugène Delacroix (Charenton - Saint Maurice, 1798 - Paris, 1863), pittore. Predilesse temi esotici e letterari; assecondò con colori brillanti la sua libertà espressiva (con cui evocò la "grande diagonale" di P. P. Rubens). Divenne un fautore della pittura romantica, ascoltato e seguito.

^{58[58]} J. L. T. Géricault (Rouen, 1791 - Paris, 1824), incisore, pittore e scultore. Studiò a Parigi con Horace Vernet e con P. N. Guérin; in Italia studiò Caravaggio e Michelangelo. Attento al mondo classico e soprattutto alla realtà popolare del suo tempo, dette forme e libertà originali alla sua maniera.

^{59[59]} Francisco Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 - Bordeaux, 1828), incisore e pittore. Passò dallo studio della pittura napoletana a lui coeva alla lezione del Velázquez, acquisendo una caparbia libertà d'osservazione e di esecuzione al di fuori di ogni criterio accademico. "Pintor de camara del rey", fu un abile ritrattista, ma colse soprattutto i molteplici aspetti della vita popolare.

^{60[60]} MAZZINI G., op. cit., p. 288.

^{61[61]} MAZZINI G., op. cit., p. 308.

tardi Gustave Courbet^{62[62]} spronerà gli artisti verso l'impegno sociale al grido altrettanto noto "*Il faut encanailler l'art!*"; però, nei fatti, Mazzini non coglie i sensi premonitori di una pittura nuova in nome d'un mondo "futuro, presentito", la quale tenta la metamorfosi immedesimandosi nel popolo, e che diventerà grande arte traendo immagini dall'esistenza viva.

Del resto, egli non cita a caso Giovanni Migliara. Dell'apprezzato vedutista, la cui mentalità è peraltro di tipo illuministico e quindi sensibile a manifestazioni di vita materiale, scrive che "ha innalzato il paesaggio e le vedute architettoniche al grado di una branca di illustrazione storica". Palesa il "raccoglimento religioso che si prova dinanzi alle grandi rovine" e constata: "è troppo bella questa Italia nella sua immobilità silenziosa, perché Dio non la chiami a rivivere grande come per il passato, nel pensiero e nell'azione"^{63[63]}.

Così riappare il disegno ragionato del politico, e trapela anche la nostalgia malinconica dell'esule. In conclusione: il motto mazziniano "Dio e Popolo" disciplina pure la concezione mazziniana dell'arte, la quale risulta equidistante da ogni espressività materialistica e spiritualistica.

ELIGIO IMARISIO

^{62[62]} Gustave Courbet (Ornans, 1819 - Vevey, 1877), pittore. Dipinse la vita individuale, i mondi della campagna e della città con forte, marcato realismo, vanificando molte nozioni circa la struttura compositiva del quadro. Si trattò di un realismo che rispose alla sua fede rivoluzionaria: tra le barricate della Comune parigina fu Delegato per le Belle Arti.

^{63[63]} MAZZINI G., op. cit., pp. 314-316.