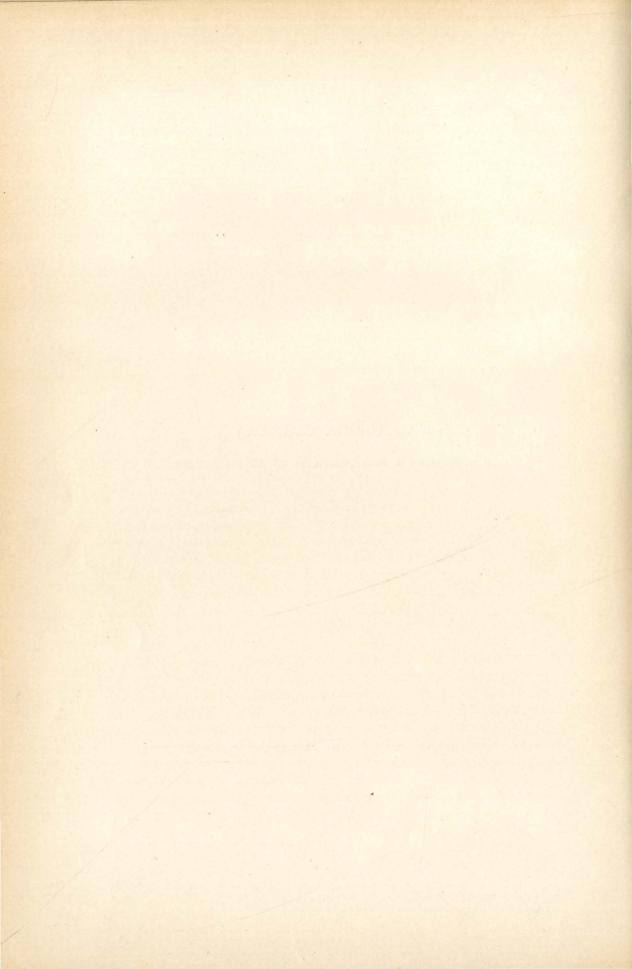
III.

L'ACCADEMIA CARRARA

NOTE STORICHE E REMINISCENZE DI UN ANTICO ALLIEVO





L'ACCADEMIA CARRARA

NOTE STORICHE E REMINISCENZE DI UN ANTICO ALLIEVO

Ai miei compagni di scuola.



UNA chiesetta da villaggio sormontata da un timido campanile che al suono delle proprie campane tremava visibilmente come ne fosse spaventato, e una fila di casupole deplorabili che formavano con la chiesetta un isolato irregolare, nascondevano in illo tempore il palazzo dell'Accademia Carrara agli occhi di chi scendeva per la via di S. Tomaso. Tra la fila delle casupole e la cancellata del palazzo passava il vicolo Noca. Tolto così alla sog-

gezione della strada principale del borgo, il palazzo, a dispetto della sua decorosa esteriorità, si prendeva qualche licenza e assumeva delle arie da fattoria. Nel cortile d'onore cresceva altissima l'erba. La portinaia vi coglieva in abbondanza il fiore di camomilla. Gli scolari, nelle ore del riposo, vi si sdrajavano beatamente, o viceversa ne facevano la loro palestra ginnastica.

Giulio Gorra, svelto, elastico come una palla di gomma, costruiva delle barricate con gli sgabellotti della scuola; tre, quattro, uno sull'altro; poi saltava a piedi giunti; o balzava al di là girando in aria con l'aiuto di un palo puntato in terra. Il suo esempio animava gli inesperti che tentavano il salto, urtavano nell'ostacolo e ruzzolavano sull'erba a catafascio con gli sgabellotti, tra il chiasso e le risate dei compagni.

Era una vita primitiva.

L'amministrazione comperava all'ingrosso la legna per le stufe, e spendeva meno — si capisce — comperandola verde. I carri giungevano direttamente dai boschi; entravano dalla cancellata nel vasto cortile e vi scaricavano la legna che, lì sul posto, segata e ridotta in poderosi tondelli, veniva accatastata in forma di un tronco di torre rotonda, vuota nel centro perchè vi circolasse l'aria, poi coperta a spiovente e lasciata tranquillamente esposta al sole ed alla pioggia per parecchi mesi.

Dentro quella specie di basso torrione si godeva d'estate un fresco delizioso!

Conservo tra i cimelî della mia puerizia artistica lo schizzo a lapis di due muli col basto, staccati dal carro, uno dei quali sta pascolando l'erba dell'Accademia. Erano appunto i muli che avevano condotto la legna, e fu quello il mio primo schizzo dal vero, il mio primo moto spontaneo verso la natura vivente.

Quella catasta che nei giorni torridi diventava la nostra stazione climatica, il nostro "asil di pace,, era stata, nelle grandi occasioni, il nostro arsenale di guerra.

Il popolino di Borgo S. Tomaso bollava ferocemente la nostra vanagloria di artisti in fermentazione, col nomignolo collettivo e significante di strügì! 1

Strügì!! Era il grido dei monelli sguinzagliati alle nostre calcagna in certe sere d'inverno, quando si usciva dalla Scuola del Nudo dopo aver massacrato, a colpi di lapis Conté, l'unico modello, l'eterno Franzesch. E, quasi non bastasse l'insulto, corsero anche minaccie di botte. Fu allora che, decisi tutti a farla finita, a vendicare una volta per sempre l'onore delle arti belle, una sera, ci accostammo, intabarrati, alla catasta che nereggiava nel cortile dell'Accademia e afferrato ciascuno il più propizio randello, sfilammo silenziosi su per la contrada che dormiva nel bujo; i piccoli davanti, isolati, per ingannare il nemico; in seguito i più alti e robusti; in coda: il più grande e grosso della scuola: Giovanni Canini.

Nelle nostre vene ribolliva il 48.

Per fortuna nessuno, quella sera, badava a noi. I nostri informatori avevano dato un falso allarme. Non restava che scioglierci, tornando modestamente a casa... senza la legna, ben inteso, diventata oramai un fastidio pericoloso. Pensò il Gotti a toglierci di imbarazzo. Egli alloggiava sull'angolo della Masone; viveva solo e di molta polenta. Quella scorta di legna, fosse pure umida, pioveva dal cielo.

Così può dirsi che molte eroiche spedizioni fallirono, ma nessuna andò veramente in fumo come la nostra.

¹ Dal verbo strögià=sporcare, imbrattare. Però nel vero senso dell'uso dialettale presente è intraducibile, non ha equivalente nella lingua.

* *

La catasta, a suo tempo, spariva. L'erba veniva sradicata una volta all'anno, in Agosto, quando — per la solenne distribuzione dei premî che succedeva sempre il giorno 20 — si cospargeva di minuta ghiaia il cortile, si inaffiavano gli atrî, le scale, si ripuliva tutto l'edificio per aprirlo al pubblico e renderlo degno delle autorità.



GIUSEPPE DIOTTI
da un dipinto — (Fot, Taramelli)

A me, quei giorni, il palazzo faceva l'effetto d'essere lavato, pettinato e sbarbato. Lo scricchiolio delle ruote delle carrozze sulla ghiaia mi scendeva all'anima come un bisbiglio religioso. La gente saliva sino alla Pinacoteca dove nel salone centrale — che allora non aveva lucernario ma era illuminato da varie finestre a nord — si svolgeva l'emozionante cerimonia.

Le autorità sedevano in fondo al salone, sotto il gran quadro di Giuseppe Diotti: Antigone tratta a morte per ordine di Creonte, e galleggiavano, dalla cravatta in su, sopra il livello dell'assemblea per virtù di un largo palchetto. Quando, alla solenne chiamata, l'allievo premiato — con le orecchie rosse e il cuore in tumulto — montava per circa venti



Francesco Coghetti
ritratto dipinto da sè stesso — (Fot. Taramelli)

centimetri verso la gloria mettendo il piede sul palchetto fatale, la banda — appiattata nella saletta vicina, al di là del seggio presidenziale — scoppiava con impetuoso frastuono di tromboni, piatti e gran cassa, in festose marcie salutanti il genio novello che, imbalordito e scosso, arrischiava di inciampare, sciupando l'entusiasmo del pubblico affollato e plaudente.

Tutto era bello. Tutto andava bene. E così di sfuggita, mostrando alle mamme commosse, ai gentili curiosi, la medaglia d'oro con l'optime volenti, o quella d'argento col bene merenti, o il gran foglio di carta dell' accessit, si gettava una occhiata anche sul profilo imparruccato del nobile institutore dell'Accademia, per dimenticarcene subito tra gli abbracci, le ciarle, e l'agi-

tazione generale.

L'importante per noialtri era di radunarci fra condiscepoli d'ogni classe e andare in massa all'osteria della *Giraffa*, lì, appena fuori di porta S. Caterina, dove — sotto gli auspicî del nostro collega: ol Bigio della Giraffa¹, comproprietario dell'osteria — si allestiva ogni anno il pranzo d'onore e di addio che i bene merenti genitori dei premiati, o i loro tutori optime volenti, pagavano, e gli alunni sconfitti smaltivano con invidiabile serenità.

* *

Come ho detto, del sig. *Jàcobus* o *Jacòbus* Carrara a noi importava mediocremente. Le inscrizioni latine ci imbrogliavano e ci distoglievano dalle ricerche storiche. Se ci avessero stuzzicati avremmo forse risposto che il Conte doveva essere grato alla scolaresca che animava l'edificio e rendeva fiorente l'istituzione.

Nessuno, del resto, aveva mai pensato a destare in noi qualche simpatia per il fondatore, contandoci la storia dell'Accademia, dove — bisogna dire la verità — passavamo le intiere giornate con piacere, chiacchierando, disputando, scherzando, e — se capitava — magari anche studiando.

Il sempre vegeto, rubicondo, e non più bigio ma candido, Cav. Luigi Pagani, scultore.

Confessiamo la nostra ignoranza. Ci voleva il centenario per farci voltar indietro.

La nostra Accademia — permettetemi di chiamarla così - venne fondata con testamento olografo 24 Settembre 1795 il quale ebbe la sua esecuzione col 20 Aprile 1796, giorno della morte del fondatore. Nella stessa località dove ora si trova l'Accademia, egli, vivente, aveva già fondata la Pinacoteca, aggiungendovi una Scuola di disegno. Tutta la parte destra del fabbricato, compreso lo scalone, venne fatta erigere dal Conte Carrara, il quale non vi abitò come fu da molti creduto. La sua abitazione era in Borgo S. Antonio nella casa ora posseduta dall'avvocato Berizzi.

Il testamento dice:



PROF. ENRICO SCURI (Fot. Taramelli)

"Erede universale d'ogni mio avere di stabili, mobili, denari ed ogni altra cosa, lascio ed istituisco la Galleria colla Scuola di disegno da me eretta in Borgo S. Tomaso situata dietro la chiesa di detto Santo e compresa nella mia Parrocchia di S. Alessandro della Croce; quale avrà ad essere maneggiata e diretta perpetuamente prima dalli cinque gentiluomini Commissari ed esecutori testamentari perpetui da me et infra nominati; indi da sette, con piena facoltà vita loro durante, come se fosse un loro jus-Patronato, benchè tale non sia, non dovendo essere responsabili del loro operato che al corpo del loro consiglio.

"Fra i primi cinque gentiluomini che nomino ed istituisco Commissari ed esecutori testamentari perpetui sarà anche la signora Contessa Maria Anna mia consorte, come quella che può dare dei lumi, e gli illustrissimi signori Gerolamo Adelasio mio nipote, Giuseppe Caccia, Camillo Caleppio, e Giuseppe Mazzoleni.,

Per le eventuali mancanze il conte Carrara nomina a sostituti altri otto signori, dei quali assunsero la carica soltanto il conte Luigi Lupi che entrò subito nei primi cinque invece del Mazzoleni, e il conte Carlo Marenzi che nel 1804 surrogò la vedova contessa Anna Maria Passi, la quale aveva tenuto la Presidenza dal 1796 al 1798.

Chi insegnasse nella *Scuola di disegno* iniziata dal conte Carrara, con quali risultati, non so. Le note gentilmente fornitemi sorvolano a questo primo periodo, alla infanzia dell'Accademia, chissà quanto tipica e interessante!

Rimase forse chiusa durante la costruzione completa del palazzo, e i preliminari del nuovo ordinamento? Venne sospesa per le straordinarie vicende politiche? Chi lo sa!

So che le scuole — non più la semplice scuola di disegno — furono aperte regolarmente con l'anno scolastico 1810-11.

Giuseppe Diotti di Casalmaggiore, che aveva allora 32 anni, ed era già rinomato, fu per consiglio di Andrea Appiani e per voto unanime della Commissaria, prescelto a maestro di pittura. La scuola di architettura e ornato venne affidata al Bianconi di Milano, pure giovane e distinto, il quale aveva vinto, insieme al Diotti, il concorso per la pensione quadriennale di Roma, bandita la prima volta dal Governo italiano con decreto 25 Luglio 1804.

Il Diotti si dedicò con grande passione al suo ufficio e vi attese per trent'anni con energia, con fissità di metodi derivati da salda convinzione nei cànoni dell'arte che al suo tempo erano tenuti come intangibili.

Dal "Dizionario Odeporico della Provincia Bergamasca " pubblicato nel 1819 da Giovanni Maironi da Ponte, a proposito dell'Accademia Carrara si apprende che: vi si davano lezioni giornaliere la mattina e il dopopranzo; che le sale erano sempre aperte dalle prime ore del giorno a notte avanzata; che la Scuola del Nudo si alternava con quella delle pieghe; e agli scolari si dava gratis, oltre l'insegnamento, la carta, il lapis, la tela impressa, i colori, ed ogni altra cosa occorrente. Vi erano ammessi del pari i forestieri che i nazionali, d'età superiore ai 12 anni, di buona condotta e che avessero superato il vaiuolo. Il periodo scolastico annuale era pari a quello del Liceo, e a fine d'anno si d'stribuivano premi generosi ai più distinti.

Il numero degli alunni in ciascuna delle scuole ammontava a trenta giovanetti circa; fra i quali alcuni di grande aspettazione.

Una cospicua pensione vitalizia stava in quegli anni a carico dell'Istituto e si faceva conto — appena codesto carico fosse cessato — di poter spedire e mantenere a Roma uno o più degli allievi migliori.

Il Maironi da Ponte narra altresì che la prima collezione di quadri del Conte Carrara ne numerava 326, ai quali aggiunta la Galleria Orsetti si avevano 342 autori con 1492 opere; oltre la raccolta di stampe, disegni antichi, medaglie, pietre dure, e libri. E al lettore che ne vuol sapere di più consiglia, quale fonte migliore del suo Dizionario, il libro: Osservazioni sul Dipartimento del Serio, 1803; edizione seconda, cap. XXI.

* *

Verso la fine del 1840, il prof. Diotti, per cattiva salute, non potè più attendere con la consueta attività all'istruzione della numerosa scolaresca, e la Commissaria nominava il 5 Aprile 1841 a Professore supplente Enrico Scuri che era stato uno dei suoi allievi prediletti.

In seguito il Diotti, sempre più rovinato da un'affezione al fegato e da inveterata bronchite, chiese di starsene ritirato in patria, e la Commissaria, nel giorno 2 Settembre 1845, lo disimpegnava da ogni ulteriore obbligo riguardo alle funzioni di Professore con tanta efficacia di risultamento da lui sostenute, ed assegnavagli, in riconoscenza dei lunghi e lodevolissimi servigi da lui prestati, una pensione vitalizia e il grado di Professore emerito dell'Accademia.

Quattro mesi dopo, il 31 Gennaio 1846, una lettera da Casalmaggiore del signor Luigi Diotti, annunciava che suo fratello Giuseppe era morto alle 4 pom. del giorno avanti.

Il regno di Giuseppe Diotti durò dunque 34 anni, glorioso e pacifico. Tale almeno appare visto da lontano e attraverso le lenti sintetiche della tradizione.

Fra i molti suoi allievi vanno singolarmente citati: Enrico Scuri che ne divenne il successore; Giacomo Trecourt che andò maestro nella scuola di pittura fondata a Pavia da Defendente Sacchi, il quale desiderava che vi fosse preposto uno dei più distinti allievi di quella di Bergamo; Francesco Coghetti, la cui fama ebbe assai più larghi confini e fu a Roma professore e direttore dell'Accademia di S. Luca; Giovanni Carnevali detto il Piccio, rara tempra di artista e tipo d'uomo originalissimo degno di poema e di storia.

Dagli amici biografi è fatto merito al Diotti di essersi affaticato per rimettere in onore la pittura a fresco, insegnandone la pratica ai suoi scolari. In effetto, a Bergamo gli abili frescanti furono e sono (fatte le debite proporzioni) ben più numerosi che non siano in altri centri artistici; senza contare quanti degli antichi allievi dell'Accademia Carrara vissero e vivono dipingendo " al fresco " nelle amene saluberrime valli dell'alta Lombardia.

* *

Enrico Scuri assume il comando effettivo della forte cittadella neoclassica, alla vigilia delle commossioni rivoluzionarie del 1848. Gli spìriti si vanno abituando alla ribellione. Del rinnovamento che si maturava fuori d'Italia, arriva qualche sentore. I giovani se ne commuovono e posano l'orecchio sul terreno per udir meglio il fatidico rimbombo. Poco a poco, il lungo nostro isolamento intellettuale va cessando. Arriva il 1859! Cannonate patriottiche! Cannonate artistiche! Le mura della cittadella si vanno screpolando.

Il maestro resiste. Fermo continuatore delle idee e del metodo di Giuseppe Diotti, alla cui memoria serba una divozione profonda, un affetto veramente figliale, lo Scuri seguita a insegnare come la sua coscienza gli detta.

Al secondo Congresso artistico italiano — Milano 1872 — la Sezione

che si occupava delle questioni didattiche, discusse, nella mattina del 6 Settembre, un ordine del giorno che raccolse 48 voti favorevoli e 3 contrari. Uno dei *tre* votanti era il Professor Scuri.

"Siamo stati sconfitti! — disse con la massima calma — ma io resto del mio parere; e poichè nessuno mi può imporre dei cambiamenti, seguiterò a condurre la scuola per la strada che ritengo migliore ,..

Quella mattina — io, suo allievo benvoluto — votando con la maggioranza, gli avevo certamente inflitto una delle mille punture morali sof-



IL BACIO DI GIUDA quadro di Giuseppe Diotti — (Da una incisione)

ferte nella lunga lotta. Ma egli, a questi piccoli screzî, aveva già fatto il callo.

Il maggior colpo gliel'aveva misurato Pasino Locatelli. Calmate le febbri patriottiche del 59 e 60 che avevano distratto il pensiero italiano dall'arte, l'arte riprendeva il suo dominio. La prima esposizione nazionale a Firenze — 1861 — fu uno squillo di tromba in un campo di dormienti. Ogni staterello italiano, chiuso in sè, ignorava l'esistenza artistica degli altri. A Firenze si scoprirono nuovi mondi. Brillò Morelli; scintillò Celentano; apparvero luminosi parecchi altri artisti. Furono offuscati, eclissati invece molti altri. I confronti, le discussioni, condussero a un generale esame di coscienza e diffusero il sentimento che bisognava scuotersi, rinnovarsi. È da quell'anno che incomincia veramente la nuova êra dell'arte italiana.

Il Locatelli, benchè intimo amico dello Scuri, scrisse senza pietà contro l'indirizzo artistico dell'Accademia Carrara, chiamandolo: "convenzionale,, "in decadenza,, "non rispondente alle esigenze del pubblico,, ecc. ecc.

Ancora nel 63 e in principio del 64 durava la polemica tra il Prof. Scuri e il Prof. Masini di Bologna da una parte, e Pasino Locatelli dall'altra. Parendo al direttore della *Gazzetta di Bergamo* che la questione diventasse noiosa per i suoi lettori, decise di rifiutare ai combattenti le sue colonne. Allora uscirono in opuscolo gli *Appunti alle parole del signor*



Frammento della cupola nel Duomo di Bergamo cartone di Francesco Coghetti

P. L. contro l'Accademia Carrara, nei quali appunti il Prof. Scuri nega al Locatelli ogni competenza a parlar d'arte, e lo apostrofa acerbamente. Lo scritto porta la data del 24 Marzo 1864.

Dev'essere intorno a questo tempo che, non bastandogli le parole, ricorse alla matita e disegnò in vari esemplari, a chiaroscuro, una specie di cartellone satirico che apparve affisso nei punti centrali della città alta e bassa, commentato in calce dai seguenti versi, pure da lui composti:

> Collo stuolo accademico arrembato Di Don Chisciotte il fiato era gettato. Men che a pigliarli a calci nel sedere Di progredir non ne volean sapere. Ma allor che Don Chisciotte ebbe provviste Catapulte, monton, gatti e baliste,

Il genio si sbrigliò dei pittorelli Tutti di gambe si fèr lesti e snelli. Gridando: Salva, salva! È qui il giudizio! Di quà, di là, fuggiro a precipizio.

Vedasi la riproduzione a contorni di codesta caricatura che segna il punto culminante del "singolar certame ". Pasino Chisciotte imbraccia uno scudo ed ha per impresa un gambero con le parole scritte a rovescio: Progresso e Novità. Al fianco gli pende una borsa piena di larghi, sicuri e variati concetti del Bello. In fondo l'Accademia Carrara col cartello D'affittare o da vendere anche subito. In alto, sulle nubi, il pittore Antonio Guadagnini — l'unico risparmiato dalla critica pasiniana — circondato di frasche d'alloro, con un cartiglio così parlante:

E dato lo scambietto ai confratelli Riposa sugli allor del Locatelli.

Sul davanti si riconoscono: lui stesso, Scuri, che porta in salvo il busto del maestro Diotti; Gatti afferrato alla cintola del professore; Bergametti col cavalletto in spalla; molti allievi fra i quali Pezzotta atterrato; Riva il seniore; Antonio Moro detto 'l Posta, Galizzi ed altri più in là. Finalmente, in lontananza, il custode, il bidello e la Marianna portinaia.

Ignoro quale effetto abbia prodotto codesta bizzarria. Del rumore ne deve aver fatto, poichè i bergamaschi intelligenti avranno ben capito che, sotto le apparenze di un piccante battibecco cittadino, si agitavano questioni vitali per l'arte e per il paese.

Nel Marzo 1846, Agostino Salvioni bibliotecario della R. Città di Bergamo, commemorando il Prof. Diotti nella pubblica sessione dell'Ateneo, di cui era Segretario, aveva potuto dire: " per la eccellenza dello insegnamento l'Accademia Carrara salì in tanta rinomanza che venne tenuta, per tale riguardo, la prima d'Italia, soggiungendo patriotticamente: " E quando dicesi d'Italia può ben essere inteso di tutta Europa,

Ora, in breve giro di anni, le cose erano cambiate.

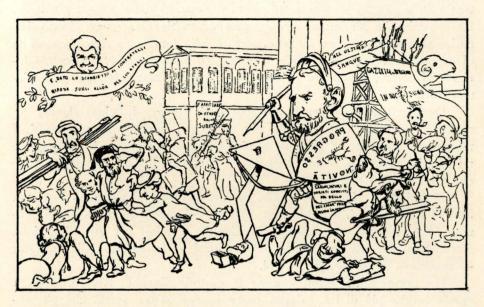
E non per colpa certamente del Professore Scuri o di altri. Per colpa, o per merito, delle cose stesse, che non possono star ferme.

* *

Io fui ammesso all'Accademia nel 1852, benchè calante di peso..... nell'età prescritta dal regolamento. La scuola degli elementi, l'elementar, era al primo piano nel centro dell'edificio. Per entrarvi si doveva attraversare una o l'altra delle sale del colorito, dove lavoravano gli studenti già pittori. Il piccolo spazio che serve di passaggio tra queste sale e l'elementar, dal lato est, era occupato da un armadio.

Finita la lezione ai principianti, il professore cavava di tasca la chiave dell'armadio, lo apriva, e con paziente dolcezza, distribuiva i fogli di carta, il lapis Conté numero 1 o numero 2, il gesso, ecc. secondo le varie richieste dei mariuoli che spesso fingevano di averne bisogno e invece ne facevano commercio.

Al piano terreno, sotto al detto passaggio, uno stanzino che ha l'uscio nell'angolo della sala delle statue, serviva di ripostiglio per i colori che



Disegno satirico del Prof. Enrico Scuri

si distribuivano (anche questi gratis) in pezzi o in polvere: biacca, giallolino, terra gialla, terra rossa, terra di Siena o gilardina, cinabro, nero di
avorio, oltremare e bleu di Prussia. Si poteva ottenere qualche pezzetto
di lacca rossa in più, e questi dieci colori dovevano bastare a tutte le tavolozze, a tutti gli effetti. Naturalmente bisognava macinarli; comperare
dal macellaio delle buone vesciche..... che puzzavano, e tagliarle in tanti
dischetti; mettere sui disehetti il relativo ripieno di colore macinato, e legarli a sacco, ben stretti, con vari giri di cordicella. Lo stanzino che fa
riscontro a quello dei colori, ed ha la finestra vicino alla fontana, conteneva le pietre per macinare i colori. Vi si poteva lavorare in due alla
volta, e lì, slogandosi le braccia e imbrattandosi d'olio, il giovane artista
passava una settimana a prepararsi dei colori sabbiosi troppo densi o troppo
liquidi, e delle vescichette disgraziate che facilmente scoppiavano nello
strizzarle e sperdevano in un battito di polso i sudori di mezza giornata.

Il relativo olio di noce veniva pure dato a ufo. Lo distribuiva il custode che ne teneva due vasche di marmo in anticamera. Il professore però non si serviva di olio già preparato. Comperava le noci vecchie e le premeva in apposito torchietto metallico da cui, goccia a goccia, raccoglieva il prezioso liquore. Dico prezioso, perchè a me, piccolino, quegli apparecchi imponevano.

Non bisogna dimenticare l'undecimo colore: la gilardina bruciata. Questa tinta così utile si otteneva facendo cuocere la terra di Siena naturale sulla paletta — altrimenti detta bernazz — della povera portinaia, l'indimenticabile Marianna, piccola, grigia, servizievole, con un visetto simpatico di vecchia ancora giovane, serrato alle tempie da due ciambelline di capegli traversate da lunghe forcine. Ol bernazz andava cuocendo insieme al colore, e non era il solo danno che la Marianna patisse per amore dell'arte.

Quando l'amico Carnelli mi indusse a fumare il primo sigaro, un virginia, nel trambusto orribile che ne seguì, mentre ai miei occhi il mondo era sconvolto, e perdevo ogni cognizione dell'essere, istintivamente mi rifugiai presso la buona donnetta; e fu ancora il suo cogomino di caffè che mi riconciliò con la vita.

Magnifico il bidello, *ol Carlo*, reduce dall'esercito austriaco dopo una filza di capitolazioni, e apprezzato cliente dei liquoristi di Borgo S. Tomaso. Egli mirava a squattrinare macinando i colori per gli allievi della Accademia, ma era una disperazione, perchè — infiacchito dalla *raccagna* — macinava molto peggio di noi.

Un personaggio d'importanza: il custode Zanchi. Rigido, secco, a parole secche più di lui, calzava certe scarpe senza tacchi che gli permettevano di arrivarci alle spalle improvvisamente. Questo abuso di potere eccitava il nostro rancore che trovava sfogo più tardi in gherminelle e tranelli di raffinata perfidia.

Morto lui venne al suo posto *ol siòr Carlì Carrera*, uomo bonario che ne fu l'antitesi perfetta e si acquistò subito la nostra protezione.

Il Custode e il Professore di pittura alloggiavano con le rispettive famiglie dentro l'Accademia. Il Segretario Gavazzeni e il Professore d'Architettura abitavano fuori.

Veramente quest'ultimo, in quei primi anni, c'era e non c'era.

Ritiratosi il Bianconi, fu nominato in sua vece, nel Luglio 1851, il cav. Fortunato Lodi di Bologna.

Verso la metà d'Agosto il Lodi si portava a Bergamo, e come glie ne correva l'obbligo, non essendo suddito austriaco, presentava alla I. R. Polizia i suoi ricapiti, e compiva tutte le altre pratiche richieste nel caso suo. Quindi si provvide di abitazione, ne curò l'allestimento, e trasportò la sua famiglia da Bologna a Bergamo. Sulla fine di Ottobre, in piena buona fede, si tenne in dovere di una visita anche all'I. R. Luogotenente

Generale Conte Strassoldo, Governatore della Lombardia, residente a Milano. In seguito, un dispaccio Luogotenenziale 31 Ottobre ingiungeva alla Presidenza dell'Accademia Carrara di interdire al Lodi il disimpegno delle sue funzioni di Professore, sino a nuovo ordine. La Presidenza fece quanto poteva per dissipare il nembo tirannico, ma, con decreto 22 Novembre, il detto Conte Governatore dichiarava di insistere sul divieto attese le non troppo soddisfacenti informazioni che del Lodi aveva ricevuto. Invitava quindi la Commissaria a disporre per la sostituzione regolare di altro soggetto.

Le informazioni sul conto del Lodi erano: di aver portato la bandiera sulle mura di Bologna contro le II. RR. Truppe Austriache all'atto della ristaurazione del Governo Pontificio, e di aver avuto la direzione delle barricate per la difesa che i demagoghi sostennero per alcuni giorni contro le lodate truppe nell'epoca summentovata.

Il Lodi e la Commissaria si rivolsero, in appello, a S. E. il Feld Maresciallo Conte Radetzki. E il vecchio terribile maresciallo ribatteva con dispaccio 31 Gennaio 1852 che: visto lo strano procedere della Commissaria, del tutto irregolare; risultando dalle informazioni ottenute che il Lodi era notabilmente compromesso nei passati sconvolgimenti, che egli a motivo della parte presa nei lavori di difesa fatti in Bologna, ha ricevuto persino il sopranome di Architetto delle barricate e che il medesimo era considerato per un uomo professante massime liberali e aveva abitualmente conversato con persone di principî eguali, annullava la nomina e ordinava che il Lodi venisse diffidato ad allontanarsi dal suo posto e ritornare a Bologna. Spettava alla Commissaria di rimborsare al Lodi le spese incontrate pel suo trasferimento a Bergamo, e incombeva al Luogotenente Strassoldo dare le istruzioni per la nomina di un altro professore. Lui, Radetzki, si riservava la conferma dell'eletto.

E così fu fatto. Dal 22 Febbraio a tutto Maggio rimase aperto il concorso, che venne prorogato a tutto Ottobre. Nel frattempo la Commissaria nominò come supplente il già professore Bianconi, e il 15 Febbraio 1853 eleggeva tra i concorrenti il signor Raffaele Dalpino di Bologna; elezione rimasta senza effetto perchè pure disapprovata dal Governo austriaco.

Un lungo carteggio intanto era continuato fra la Delegazione di Bergamo e la Luogotenenza di Milano, che si degnò alfine, con decreto 20 Marzo 1854, di riabilitare il Lodi all'insegnamento purchè gli atti del relativo concorso fossero spediti all'Accademia di Milano per sentirne prima l'autorevole parere.

Pochi anni dopo il prof. Lodi si dimise e tornò a Bologna.

Gli succedette Giovanni Cominetti bergamasco, rimasto in carica sino alla morte avvenuta sul principio di Maggio del corrente anno.



Ol Botép fac-simile di uno schizzo di A. Maironi

Fu il povero Cominetti che mi insegnò i principî della Prospettiva. Tra i suoi obblighi c'era anche questo, ma nessuno di noi lo sapeva. Per caso un giorno egli me ne parlò, e io fui ben contento di approfittarne insieme a tre altri compagni. Senonchè ormai era tardi. Compiuto il decennio scolastico di prammatica, dovevo lasciare in quello stesso anno l'Accademia, restando all'abbicì della Prospettiva, e analfabeta, o quasi, in Anatomia.

Queste discipline non facevano parte del programma scolastico. Agli elementi si copiavano dalla stampa a semplici contorni: occhi, nasi, bocche, di profilo; poi: occhi, nasi, bocche di facciata; teste di profilo incise e tratteggiate a mandoletta; statuette incise come sopra. Seguiva la copia a sfumino e tratteggio delle teste disegnate da Diotti; quindi le accademie, cioè: la copia dei mirabili studi dal nudo eseguiti dal Piccio. La

serie delle accademie finiva col nudo detto la Camuccini — che però rappresentava un uomo atletico — opera, come si capisce, del Camuccini; e superata questa prova si passava ai gessi, giù a pian terreno, nel così detto salettì. Promossi dalle teste alle statue si entrava nel salone e là inforcato uno sgabellotto più lungo dei precedenti, stesa la carta su una tavoletta molto più spaziosa, si copiavano le statue continuando in questo esercizio anche dopo ammessi alla Scuola del Nudo.

Il salone, a vôlta, sonoro, armonico, si prestava moltissimo allo svi-

luppo delle tendenze musicali, così prepotenti nei bergamaschi. Camillo Guidotti, che abbandonò poscia con tanta fortuna la tavolozza per le scene, si abituò là dentro agli applausi strappati dal dolce squillo della sua voce di tenore. Federico Allieri si sgolava a ripetere con violenta espressione i motivi allora in voga dell' Ebreo di Apolloni:

Amarti, amarti, ed essere Dell'amor tuo l'obbietto....



Intento a levar le macchie del disegno con la mollica di pane. (1857)

Cesare Airoldi sfoggiava le sue note baritonali senza economia, e trascinava con l'esempio anche gli afoni, i quali, in mancanza di buona ugola, picchiavano sulle rimbombanti basi di legno dei leoni modellati da Canova per il monumento di Papa Rezzonico, mutandole in grandiosi tamburroni, o imitavano il contrabasso sfregando con l'appoggiamano l'indice sinistro contro gli usci.

I leoni posavano tranquilli e dormivano; ma il signor Zanchi si svegliava, e dalla vicina abitazione irrompeva nel salone.... dove, per un colpo di bacchetta magica, tutti quanti gli studenti erano al loro posto, seri, in gran silenzio. Allora la secca voce del rigido custode, sdentato ma feroce, scrosciava:

" Cignor Airoldi..., promotore.... ,,

* *

Risaliti, in qualità di pittori, al piano nobile, nelle sale del colorito, la vivacità si smorzava. Co-



G. PEZZOTTA caricatura di A. Maironi



UNO STUDENTE RIMARCHEVOLE.

minciavano le preoccupazioni del preparare le tinte delle carnagioni ben graduate in semicircolo sopra la tavolozza: il lume al centro, i toni sanguigni a sinistra, i toni lividi a destra. Si veniva alle prese col mannequin ritroso ad assumere le pose classiche o eroiche da noi immaginate, e poco propenso a cambiarsi da personaggio romano in profeta biblico, o viceversa, con un semplice mutar di pieghe al solito manto di lana.

Altra causa di preoccupazioni era la scelta del soggetto per il quadro di composizione. L'esempio del maestro, uomo colto e fantasioso, ci trascinava alle idee grandiose e poetiche. Vedevamo nel suo studio: la danza dei Morti, in due quadri, due momenti della celebre lirica di Goethe; i bozzetti per la cupola dell' Incoronata; scene dantesche; scene romane, e scene del "Paradiso,, di Milton; i preparativi per la cupola delle Grazie; e ci colpiva più di tutto l'immaginoso progetto di sipario: Il sogno della vita, attorno al quale Enrico Scuri lavorò per diversi anni con amore grandissimo.

La storia contemporanea ci attirava intanto

per diverso cammino. La nostra mente oscillava. Nuove idee germogliavano. Gli animosi che avevano disertata la scuola per seguire Garibaldi, tornavano dal campo. Alberto Maironi, geniale e valoroso, riportava in mezzo a noi la sua tipica nervosità.

Si accendevano fiere, interminabili dispute artistiche, politiche, religiose. C'erano i garibaldini, i cavouriani, i cattolici, gli eretici, gli appassionati, i burloni. Fra tanta animazione, tanto rimutare di cose e di aspetti, unico, imperterrito, sempre uguale a sè stesso, vedo il collega Luigi Marchesi, l'oramai proverbiale Botép. Di lui che — essendo proibite le modelle — posò nudo per l'insieme di una Immacolata (!), che fu messo in carcere come ladro campestre perchè tagliò un ramo di gelso da regalare alla Marianna portinaia a cui morivano di fame alcuni bacolini da seta — che mancò un giorno alla scuola per guadagnarsi una svanzica raccogliendo la neve per le strade — io do qui, non sapendo cosa fare di meglio, la macchietta schizzata da Alberto Maironi.

Vi aggiungo quella di Giovanni Pezzotta, e qualche altro schizzo dell'epoca.

Ma ci vorrebbe altro!

Il gruppo dei caricaturisti lavorò moltissimo. Sul margine dei disegni, sulle muraglie, sul pavimento, sugli *albums*, dentro e fuori dell'Accademia, sbrigliarono a lungo l'estro comico, lo spirito di osservazione, la vena satirica. L'oste della *Barca* in Borgo Palazzo, volendo rinfrescare l'insegna ne diede la commissione a uno di noi. Vi lavorammo in tre. Quando, per la sagra di S. Anna, fu inalberata la nuova insegna, si vide la *barca* stessa carica di studenti dell'Accademia naviganti a gonfie vele verso l'ignoto!

Dove approdarono?

Alcuni si recarono presto a Milano per studiare scultura a Brera. Altri — ad esempio il lodigiano Gian Giorgio Marchesi — divenne insegnante nelle Scuole Tecniche, rinunciando alle creazioni artistiche per le quali aveva già dimostrato felici attitudini. Il drappello più serrato si fermò in patria: Maironi, Carnelli, Pezzotta, Galizzi, Riva, Perico, i due Rota, Loverini, ecc. vi incanutirono dipingendo. Paolo Dilda cremonese, dopo aver dipinto buone pale d'altare e decorato delle pareti a buon fresco, inchiodò pennelli e tavolozza dentro una cassa per dirigere un negozio di commestibili in campagna. Zanotti bresciano, ol Piero, divenne custode di un Museo. Carlo Scampini ed altri, soldati volontari nel 59, diventarono ufficiali dell'esercito nazionale. Parecchi si dedicarono alla fotografia. Chi conquistò l'agiatezza in America; chi vi lasciò la pelle. Molti morirono prima della vecchiaia. Uno morì pazzo.... Nessuno in galera.

* *

Il 4 Maggio 1884, dopo 43 anni d'insegnamento, Enrico Scuri spirava nella piena fede dei suoi ideali.

L'Accademia Carrara aveva dunque 75 anni di vita quando a terzo professore di pittura venne eletto Cesare Tallone.

Egli ne aveva, per suo conto, 32 appena.

In questo dell'essere stato eletto giovane, egli somiglia ai due pre-



IL SOGNO DELLA VITA disegno del Prof. Enrico Scuri

decessori. Nel resto, più che diverso, opposto. Con lui la scuola ha subito radicali cambiamenti, ed è entrata in una fase affatto nuova.

Dell'influsso che l'opera di Cesare Tallone e la sua forte personalità di pittore, avranno esercitato, giudicheranno i nostri eredi, poichè egli vorrà — suppongo — imitare Diotti e Scuri, resistendo lungamente.

Luglio 1897.

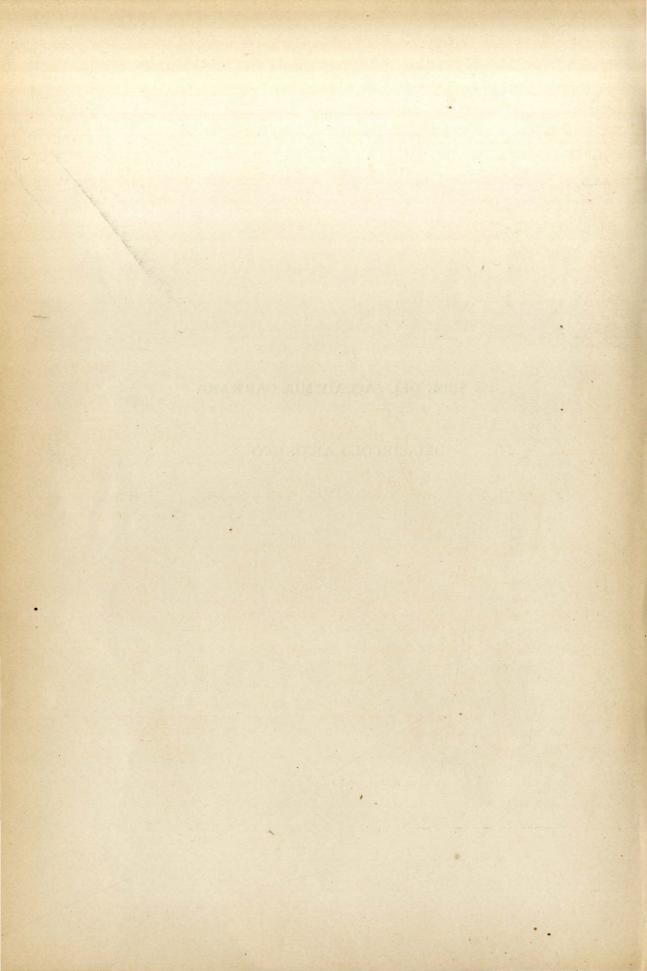
VESPASIANO BIGNAMI.

IV.

LA SEDE DELL'ACCADEMIA CARRARA

E

DEL CIRCOLO ARTISTICO





LA SEDE DELL'ACCADEMIA CARRARA

E

DEL CIRCOLO ARTISTICO

LLUSTRARE degnamente la sede dell'Accademia e quella del Circolo Artistico non è certamente piccola impresa, per chi, come me, è dotato soltanto di un po' di buona volontà e di molto amore per queste due istituzioni che nella presente occasione si sono date la mano onde fare opera veramente

degna della solennità centenaria e tale che ne rimanga ricordo.

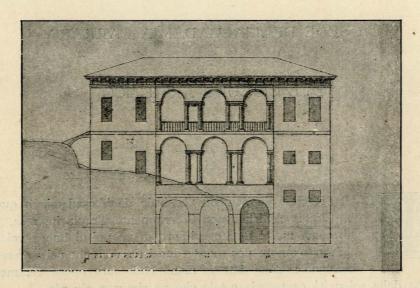
E questa unione bene auspicata è, a parer mio, quanto di meglio potevasi desiderare, poichè non si può immaginare miglior soddisfazione, da un lato per l'Accademia di vedersi vivere nella mente e nel cuore degli artisti da Essa medesima istruiti e di venirne con assidue cure onorata, e dall'altro per gli artisti di aver modo di esprimere così la gratitudine loro per questo Ente che li ha iniziati alle discipline dell'Arte, all'amore del bello, alla ammirazione del vero.

Verso la fine dello scorso secolo in anno non bene precisato il Patrizio Giacomo Carrara dava incarico all'architetto Costantino Gallizioli di fargli il progetto e di erigergli il proprio palazzo d'abitazione, che il munifico signore destinava sede futura della scuola che aveva in animo di fondare e a tale uopo sceglieva una apposita località nel borgo S. Tomaso.

Riporto qui l'alzato geometrico del primitivo disegno e della costruzione ideata ed eseguita dal Gallizioli, costruzione dalle linee semplici e severe e non prive, per altro, di una certa grandiosità e buon gusto.

I20 G. ODONI

Venuto a morte sullo scorcio del secolo il benemerito Carrara e fondata, con suo testamento olografo, l'Accademia, affidandola alle cure della Commissaria, questa riconosceva nel 1804 la necessità di ampliare il primitivo edificio allo scopo di trovar conveniente collocazione ai dipinti della galleria ed alla Scuola di pittura. — Pare che a tale uopo la Commissaria facesse una specie di concorso fra alcuni architetti, concorso di cui ci rimane traccia in parecchi disegni e progetti di ampliamento, fra i quali non voglio passare sotto silenzio uno portante la firma di Leopoldo Pollack, l'autore della Villa reale di Milano.



Schizzo del primitivo palazzo su progetto dell'Arch. Costantino Gallizioli.

Veniva però adottato definitivamente il progetto dell'architetto Simone Elia bergamasco, il quale raddoppiando senz'altro la fronte dell'edificio lo estendeva verso il borgo S. Caterina.

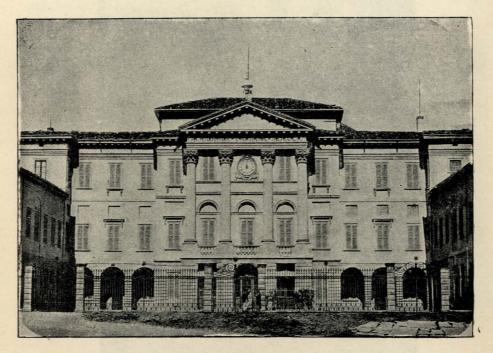
Le opere di ingrandimento venivano cominciate nello stesso anno 1804 e compite verso il 1810.

La nuova facciata, ideata dall'Elia e che è poi press'a poco l'attuale, ha tutti i caratteri dell'architettura neo-classica venuta in voga al principio del nostro secolo col trionfo della scuola contegnosa che prendeva a suoi maestri il Vignola ed il Palladio.

Esagererei se volessi fare di tale facciata un monumento d'arte, ma è però certo che l'autore di essa fu valoroso architetto e dotato di molto gusto estetico, sì da saper maneggiare maestrevolmente delle grandi masse architettoniche. La parte centrale, costituita da un avancorpo, col pianterreno di forte bugnatura formante zoccolo, le colonne adossate al muro e la trabeazione sormontata da un timpano, è di ottima proporzione nelle sue linee generali, ed ha una apparenza di grandiosità e di maestà artistica non comune.

Non ugualmente felici sono le due ali avanzate, che sembrano un po' appiccicate.

Davanti alla parte centrale e compreso tra le due ali sta un vasto cortile chiuso da cancellata e giova a dare al complesso dell'edificio



Facciata attuale dell'Accademia.

un carattere che diversifica dal comune di un palazzo d'abitazione e fa subito comprendere all'osservatore che si trova davanti ad un pubblico edificio, la qual dote non è certamente cosa facile a conseguire e forma, a parer mio, il più bell'elogio dell'architetto che ha ideata questa costruzione e della Commissaria che, a suo tempo, ne fece la scelta e ne ordinò la esecuzione.

Venendo ora a parlare della sede del Circolo Artistico, mi affretto a dire che dessa è sommamente degna del nome e degli intenti che tale associazione si propone e l'intenditore che appena vi dia uno sguardo si accorge subito che non a caso fu fatta tale scelta, nè per criteri di comodità e di convenienza, bensì per porre la giovane Società nel suo ambiente naturale e più indicato.

Chi appena conosca Bergamo sa che salendo verso la città alta, per via Pignolo, si incontrano parecchi cortili tutti belli e appartenenti alle migliori epoche d'arte. — Fra questi il più pregievole, per quanto



Cortile del Circolo Artistico - Opera di Pietro Isabello (1515).

molto deteriorato, è senza dubbio quello della Casa Gratarola ora di proprietà dei signori Conti Maffeis. È qui che il Circolo degli artisti ha posto le sue tende e chi appena oltrepassato l'androne d'entrata e giunto nel cortile volga uno sguardo in giro resta ammirato dall'ambiente in cui è entrato. — La parte superiore dell'edificio è, purtroppo, completamente perduta e soltanto qua e là si scorgono alcune traccie di decorazioni, le quali sono però sufficienti per lasciare indovinare all'artista quel che dovette essere un giorno questa splendida opera del nostro Pietro Isabello detto Àbano,

architetto vissuto nell'età d'oro dell'arte italiana e precisamente in quel mezzo secolo che va dal 1470 al 1520, l'epoca di Bramante, di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello. — Il piano terreno è tutto circondato da un atrio architravato, retto da colonnine di squisita fattura, dal piedestallo al capitello ed all'architrave. — Ci sono tutti i caratteri dello splendido nostro rinascimento ed in generale vi spira un sapore, direi quasi, bramantesco della prima maniera lombarda, ma ancor più ingentilito e fine e grazioso. — Quelle colonnine con alcuni pendoncini poco oltre il terzo d'altezza sono meravigliose di sveltezza e di eleganza, i capitelli tutti variati, i profili, le sagomature graziose, i piedistalli a specchiature con bassorilievi di delfini,



Progetto originale dell'Arch. SIMONE ELIA (1804).

vasi, ornati, ricami ecc. sono di meravigliosa fattura e ci rivelano l'epoca a cui l'opera appartiene anche senza la data che trovasi su uno dei piedistalli e che segna l'anno 1515.

Torno torno del porticato si aprivano, sino a pochi anni or sono, delle finestre e delle portine dagli stipiti con specchiature decorate d'ornati a bassorilievo, contorni che pur troppo furono venduti, come fu venduto lo splendido soffitto a cassettoni ottagonali e il fregio a putti di Lorenzo Lotto che decoravano il salone principale. — All'interno e scrostando, or non è molto, dalle molteplici mani di tinta un salottino laterale, è venuta alla luce una parete dipinta e decorata con grandi formelle quadrate policromatiche di squisita fattura.

Un'altra saletta è degna di osservazione per la sua vôlta ad ombrello

G. ODONI

cogli spicchi decorati a grottesche su fondo d'oro a finto mosaico; non credo, per altro, assolutamente originale tale decorazione e forse fu guastata, più tardi, da variazioni e ritocchi.

Insomma l'architetto, l'artista che voglia per qualche istante applicare il pensiero ad una ricostruzione ideale di questo palazzo e colla mente vada argomentando quel che dovette essere un giorno questa splendida e graziosissima creazione di quel geniale architetto che fu l'Isabello, non può a meno di deplorare lo stato d'abbandono e di deperimento in cui i secoli l'hanno ridotta e di evocare lo spirito e l'intelligenza di un Mecenate che raccogliendo gli sparsi avanzi li riunisca e li completi con sapere artistico, evitandone l'ulteriore deperimento e conservandoci almeno quel poco che è sfuggito all'ingiuria del tempo.

ARCH. PROF. GIUSEPPE ODONI.



v.

GAETANO DONIZETTI

ALLIEVO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI?

DOTENNO LONATEAN

treat datas of absolutions of the agent



GAETANO DONIZETTI

ALLIEVO DELL' ACCADEMIA DI BELLE ARTI?



ICERCHIAMO il perchè di quel punto interrogativo posto al titolo di questo scritto.

L'Accademia Carrara possiede un prezioso autografo, che qui riproduciamo: è una dimanda di Donizetti per essere ammesso allievo nell'Accademia di belle arti.

Ma perchè questa dimanda mentre già da circa quattro anni era allievo della P. Scuola di musica? Gli erano forse venuti a noia gli studi musicali?

Il Verzino ' opina che " essendogli venuta meno la bellissima voce, e poco sperando i suoi genitori nella carriera di suonatore e di maestro di cembalo, abbiano voluto che intraprendesse gli studi dell'architettura. "

Ciò non è esatto per la semplice ragione che Donizetti non ha mai avuto bellissima voce. Ed infatti , nel " registro de' nomi de' ragazzi, che si sono presentati ai 24 di Aprile 1806 per entrar nella scuola di musica della Cappella di S. Maria Maggiore ,, si legge — Domenico Gaetano Donizetti di Andrea, di anni 9; ha buon orecchio, la voce non è

¹ Le opere di G. Donizetti - Bergamo, 1897.

² Tolgo queste notizie da un interessante fascicolo, in cui con intelligente cura l'ex-presidente della Congregazione di carità, On. Comm. Gio. Finardi, ha raccolto " gli originali rapporti del Maestro Simone Mayr, coi quali sono rassegnate alla Congregazione le informazioni scolastiche degli allievi della P. Scuola, in cui figurano le notizie del contegno e del profitto di G. Donizetti, allievo della scuola medesima dal 1806 al 1815. ",

particolare, e sarebbe admissibile per la prova di tre mesi. — Firmati: Gio. Simone Mayr, Direttore e M.ro; Franc. Solari, M.ro di C.to; Ant.o Capuzzi, M.ro di violino; Ant.o Gonzales, M.ro di cembalo.

Nel rapporto 13 Settembre 1806 è detto: — Domenico Gaetano Donizetti accettato li 6 Maggio: Per scuola di canto: diligente, attento, quieto, ha fatto progressi nella lettura musicale, ma la voce è difettosa di gola. Per scuola di cembalo: diligente nel frequentare la scuola, quieto e attento, i suoi progressi corrispondono alla sua buona disposizione ed all'attento studio particolare. — Firmati: G. S. Mayr ecc.

Nel citato fascicolo manca il rapporto del 1807; ma dal libro dei verbali delle sedute della Congregazione risulta che fu presentato il 10 Settembre e che furono assegnati a G. Donizetti scudi milanesi 2 1[2. Questi assegni venivano dati in premio ai migliori allievi ¹.

Il rapporto del 10 Settembre 1808 è del seguente tenore: — Gaetano Donizetti. Nel canto: esatto nel frequentare le lezioni, attento, diligente, ha fatto de' progressi nella lettura musicale, ma non fu possibile di correggere coll'arte il suo difetto organico. Nel suono: esatto come sopra, ha fatto de' progressi. —

Questo rapporto fu causa del licenziamento di Donizetti dalla scuola. Si legge infatti nel verbale della seduta del 17 Settembre 1808: — Presentato il quadro (quello appunto del 10 Settembre) sul progresso, condotta, dei giovani ecc. furono prese le seguenti deliberazioni. Riguardo ad Ant.o Bosio, Gaetano Donizetti ed Adamo Brevi, sulla relazione dei rispettivi maestri dei loro difetti organici, per cui non è sperabile in loro una riuscita, restano questi definitivamente licenziati. — Nella distribuzione degli assegni Donizetti ebbe anche questa volta scudi milanesi 2 112.

Il padre di Donizetti addoloratissimo per tale deliberazione si rivolge alla Congregazione in questi termini: — Essendo mio figlio stato sgraziato per la sua fisica costituzione di gola di non poter più godere delle lezioni musicali, sono a pregare la sempre lodata loro carità perchè venga di nuovo accettato sino a piena disposizione dell' Amministrazione suddetta per non perdere interinalmente delle lezioni di cembalo², e sono pregandoli di tal grazia per la quale sarò sempre memore ecc. —

Questa istanza non ha data, ma fu presentata manifestamente dopo il 17 Settembre e prima del 28 Ottobre 1808, poichè nel verbale della seduta di questo giorno fu ritenuto che — letta la petizione Donizetti e Bosio, sia ammessa in via provvisoria la loro domanda sino al momento

⁴ Debbo alla paziente cortesia dell'egregio signor Cesiro Valli, archivista, l'aver potuto compiere le notizie mancanti nel detto fascicolo, consultando i vecchi verbali delle sedute della Congregazione, i bilanci ecc.

² È a notarsi che le parole — di cembalo — sono aggiunte fra le righe di mano del Mayr. Egli desiderava che Donizetti non abbandonasse la scuola, e non potendo essere riammesso per la voce difettosa, faceva chiedere al padre di Lui che potesse almeno frequentare la scuola di cembalo.

Ma Cancelloire, Dell'Accademia.
Carrara

Carrara

Cogeno di 6 qbré: 1810.co.

Justino Donnetti, figlio di Amren. I amni quattorini cera abi: barta in l'arja Mon. Il questa Mai al l'orio Di 35 albrevo della l'in, Initujune Mariade, e stadonte nelle Sunte Della Misoriordia Maggiore, deplerando di porri sulla Carrion delle bollo Arri, e ode: ndo approfittare delle bonefiche intenziane dei sig "Istitutari de quest Ausdemia Carrana. Dimanda a questa Conselleria, precio umo attestato de buona condotta, voluto dell'avoiro stato pubblicamente affiso a tale rigando, che sara qui ouluso, dimanda dini, d'essere ammeso nol numero dei dilettanti, che frequenta lovranno ciri oppresso codesta Ausdemia, bramando lo stesso d'occaparse nelle studio d'ornato, e di bigara, e groppe—

Cartain Donigettiz

Dimanda di G. Donizetti per essere ammesso allievo nell'Accademia di Belle Arti-

Gardano Donijetti dinandan d'escre xumosco nell'decademia Carrara, onde poter frequentara le neuse d'ornato, e figura

hode li 6. ghre Donnetty

Retro della dimanda di G. DONIZETTI

in cui sarà riattivata (sic) la Congregazione, qualora però nel frattempo non si presentassero dei concorrenti dotati di maggiore abilità ed altri requisiti, nel qual caso dovrà avere effetto il decreto 17 Settembre p. p. —

Questa deliberazione fu richiamata il 9 Marzo 1809 confermando il

licenziamento dalla scuola di Donizetti e Bosio.

Il Mayr però non vuole privarsi di questi due allievi, e con rapporto 22 Marzo 1809 — implora vivamente dalla Congregazione la prolungazione della grazia di poter continuare lo studio di musica gli allievi Bosio e Donizetti. —

La grazia fu accordata nella seduta del giorno 6 Aprile. — Resta autorizzato il signor Mayr, Maestro di Cappella, a poter ritenere fino a nuovo avviso li due ragazzi Bosio e Donizetti. —

1816 1816 Dogano le 1816

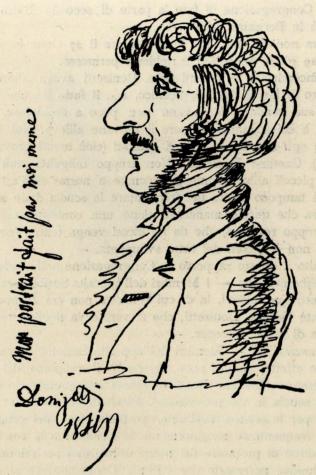
Mismoni di riceren nella rua viebla l'infraronti Ziovani g Biamoni di riceren nella rua viebla l'infraronti Ziovani g Bonaventure trinaggi lipro d'alexandro d'anni ig abitante premo la forte de l'alexandro al W.C... Esatano Donigati tiglio di andrea d'anni ig abitante in sitta al vie 35 libranni arigoni sielio di andrea d'anni ig abitante in sita al vie 35 libranni arigoni sielio di antonti d'anni ig abitante ir sita al vie aga l'atre grasgi siglio di antonti d'anni ig abitante ir sita al vie aga l'atre grasgi siglio di antonti d'anni ao abitante in sita al vie aga

Ammissione di G. Donizetti nell'Accademia di Belle Arti.

Nel rapporto 1º Settembre 1810 si confermano le informazioni circa la diligenza e il profitto dell'allievo Donizetti.

Sin qui adunque la bellissima voce era ancora di là a venire; non poteva per conseguenza essere la perdita di questa che determinava Donizetti il 6 Novembre 1810 a fare dimanda per essere ammesso fra gli allievi dell'Accademia di belle arti. La vera cagione di tale determinazione deve cercarsi nella posizione precaria, che egli aveva nella scuola; da un momento all'altro egli poteva essere definitivamente licenziato; questa spada di Damocle gli pendeva minacciosa sul capo, ed egli, nato artista, cercava di provvedere altrimenti, ma sempre nell'arte, al suo avvenire.

Frequentò poi Donizetti la scuola di belle arti? Disgraziatamente dei primi anni di vita dell'Accademia non abbiamo registri regolari, che ci facciano conoscere il nome e il numero degli allievi, abbiamo però un documento, che qui riproduciamo e che fa conoscere come il giovane G. Donizetti dovesse essere accettato nella scuola di architettura dal professor Bianconi; il documento ha la data del 16 Novembre 1815. Doni-



Schizzo autografo del Maestro G. DONIZETTI.

zetti adunque non ritirò la dimanda, e giudicando solo da ciò parrebbe che, sia pure per brevissimo tempo, frequentasse le lezioni dell'Accademia. Seguiamo il giovane ne' suoi studi nella P. Scuola di musica, e vediamo se ciò possa servirci per rispondere alla dimanda, che sopra abbiamo fatta.

Le relazioni 5 Novembre 1811 e 24 Aprile 1812 fanno fede della buona condotta e dei continui progressi del giovane alunno.

Nella distribuzione degli assegni in fine dell'anno scolastico 1810-11 ebbe somma maggiore di tutti gli altri, e cioè lire milanesi 30.

Queste informazioni sono confermate nei rapporti 1º Maggio e 3 Settembre 1813, e solo si aggiunge: — scorgesi che tosto sarà formata in esso (Donizetti) una sufficiente voce di basso.

Di questo po' di voce Donizetti vuol subito approfittare, e — chiede licenza alla Congregazione di fare la parte di secondo Buffo nel teatro della Società in Bergamo. —

L'istanza non ha data, ma fu presentata il 27 Gennaio 1814, e nella seduta del 29 gli fu accordato il richiesto permesso.

E qui incomincian le dolenti note. Donizetti aveva allora 16 anni; aveva calcato le tavole del palcoscenico, e.... il fatto sta che la sua diligenza e la sua condotta lasciavano non poco a desiderare. Udiamo il buon Mayr, a cui sta tanto a cuore il giovane allievo. Nel rapporto 15 Aprile 1814 egli scrive: — Allievi graziati (cioè tenuti provvisoriamente nella scuola). Gaetano Donizetti. Non troppo diligente nell'incombenza d'istruire i piccoli allievi, come gl'incombe a norma dell'art. XCII del capit. X, nè tampoco esatto nel frequentare la scuola delle scienze ausiliarie; sembra che queste mancanze siano una conseguenza d'una condotta non troppo regolare, che da lui dicesi venga tenuta fuori di scuola; la sua voce non è ancora del tutto sviluppata. —

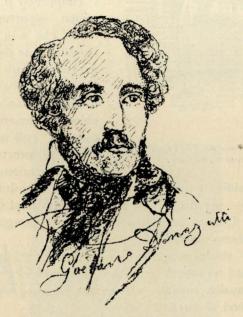
In seguito a questo rapporto la Congregazione nella seduta 28 Maggio 1814 deliberava che — i Membri dell'apposita Sezione seriamente ammonissero tutti quei allievi, la di cui condotta non era troppo plausibile, e specialmente l'allievo Donizetti, che si verificava negligente in tutti li oggetti delle di lui incombenze. —

La romanzina dei — Membri dell'apposita Sezione — pare non facesse grande effetto, poichè poco diverso è il rapporto del 30 Agosto dell'anno stesso: — Gaetano Donizetti allievo sopranumerario (era sempre tenuto nella scuola in via provvisoria). Pieno di talento tanto per la musica, quanto per le scienze ausiliarie, potrebbe fare dei progressi molto maggiori se frequentasse maggiormente le lezioni, ma la sua vita irregolare gl'impedisce di profittare dei mezzi di maggior perfezionamento. Crederebbesi adunque necessario che l'Ill.ma Congregazione si degnasse di comandare e di concretare quei mezzi di correzione, che la medesima stima saggiamente i più opportuni. —

Ad onta di ciò furono assegnate anche questa volta in premio a Donizetti lire mil. 18. Nell'elenco dei premiati contro il suo nome è scritto — Da rimproverarsi seriamente. —

Presa cognizione di questo rapporto, la Congregazione nella seduta del 17 Settembre 1814 deliberava — che si dovessero far chiamare nella prima unione della Congregazione gli allievi Donizetti, Piatti (padre del vivente celebre violoncellista) e Vaillati per ammonirli seriamente, diffidando anco il Donizetti in specialità come il più adulto e trascurato nei propri doveri, che qualora non faccia diversamente constare dei di lui diportamenti, sarà privato del beneficio delle scuole suddette.

Qui finiscono i rapporti del Mayr; abbiamo però una sua stupenda lettera in data 28 Ottobre 1815 diretta ad ottenere dalla Congregazione



Schizzo a matita del pittore G. Rillosi.

di carità un sussidio in favore di Donizetti, perchè potesse andare a Bologna per compiere la sua istruzione musicale sotto la direzione del celebre maestro Stanislao Mattei. È una lettera che rivela il grande affetto che Mayr nutriva per il suo alunno, e nella quale preconizza il futuro celebre compositore. — Il giovane — scrive il Mayr — è dotato di propensione, talento e genio per la composizione, non che di grande fantasia nel concepire delle idee musicali non disadatte alla parola, e lascia la più fondata speranza di una certa riuscita nel contrappunto ecc. — E più sotto aggiunge che mettendo il giovane nella condizione di compiere la sua istruzione — potrebbe ridondare onore alla patria formandosi in esso un distinto compositore ecc. —

Il sussidio fu accordato in lire mil. 250; altro danaro poi si raccolse a questo scopo per sottoscrizione privata, della quale era a capo il buon



Interno dell'Osteria dei Tre Gobbi Disegno del pittore M. Bettinelli.

Mayr, che niuna cosa lasciava intentata, la quale potesse giovare al suo prediletto alunno.

Noi infatti abbiamo veduto come fin da principio egli lo guidasse con intelletto d'amore: come avesse cura di lui e nella scuola e fuori; come non gli risparmiasse i rimproveri e le correzioni a tempo opportuno. Egli fece in modo che non si effettuasse il licenziamento decretato dalla Congregazione; egli forse dissuase Donizetti dall'abbandonare la scuola di musica quando seppe che aveva chiesto di essere ammesso all'Accademia; egli infine, buono e modesto, gli procura i mezzi perchè possa perfezionarsi — alla scuola

più proficua, più solida e perfetta, quella cioè dell'esimio Pad. Maestro Stanislao Mattei; — per il che ben a ragione può dirsi che noi dobbiamo Donizetti a Mayr. Quanto insegnamento per certi insegnanti!

Da quanto siamo andati fin qui esponendo risulta manifesto che Donizetti frequentò la P. Scuola di musica senza interruzione dal 1806 al 1815; dal che è forza dedurre che o non abbia mai approfittato del decreto d'ammissione alla scuola delle belle arti, o l'abbia frequentata per brevissimo tempo, o gli sia stato concesso di andarvi in quelle ore, che gli rimanevano libere, come ad alcuni si concedeva.

Riproduciamo qui un ritratto di Donizetti fatto da lui stesso nell'inverno del 1811 in una riunione di amici.

Benchè in caricatura è abbastanza somigliante e dimostra una certa sicurezza di



Interno dell'Osteria dei Tre Gobbi Disegno del pittore M. Bettinelli.

mano; proveniva ciò dall'aver avuto qualche lezione di disegno o da sola disposizione naturale?

Le indagini che abbiamo fatto non ci permettono di rispondere in modo certo a questa dimanda, ed il punto interrogativo posto in testa a questo articolo, rimane. In ogni modo ci giova sperare che non sia riuscito discaro ai lettori il conoscere le interessanti relazioni del Mayr, e tutto il periodo della vita scolastica del celebre autore del *Don Sebastiano*.

* *

Riproduciamo anche qui un altro ritratto di Donizetti fatto dall'egregio pittore Giuseppe Rillosi; ritratto che acquista un certo interesse per essere stato, diremo così, buttato giù lì per lì in un pezzetto di carta qualunque una sera in una conversazione senza che Donizetti se ne accorgesse; sono poche linee a matita, ma ben tracciate.



MICHELE BETTINELLI - Da una fotografia.

Diamo anche il ritratto di Michele Bettinelli ¹ e l'interno dell'osteria dei *Tre gobbi* ², ove, specialmente in certe epoche dell'anno, convenivano insieme a Donizetti distinti artisti, come il vecchio maestro Masi, Coghetti, Benzoni, Meli, Rubini, i fratelli David, Marini, Donzelli, Deleide detto

² È posta in via Broseta n. 24.

¹ Questo ritratto mi è stato gentilmente favorito dall'esimia artista sig.^a Angiolina Ortolani-Tiberini.

Nebbia ecc. Michele Bettinelli era il proprietario della detta osteria, ed è nota la sua venerazione, noto il suo amore, il suo entusiasmo per Donizetti, che egli chiamava semplicemente il suo Gaetano. Era oste, ma compiacevasi della compagnia d'uomini distinti, e procurava di istruirsi leggendo e spendendo in libri non poco del modesto suo avere. Il suo affetto, la sua stima per Donizetti non avevano limiti, e qualche volta gli facevano commettere curiose stranezze. Quando, per esempio, un milanese capitava nella sua osteria dopo il fiasco della Borgia alla Scala, povero uomo stava fresco! Il peggior vino, i peggiori intingoli erano per lui; ma precisamente il contrario accadeva quando la Lucrezia Borgia, dopo parecchi anni, ottenne a Milano il meritato successo. Si dava al nostro Riccardi un' opera di Verdi o di altro celebre autore? Il nostro Bettinelli andava a teatro, ma in bonetto. Si dava invece un' opera del suo Gaetano? Egli era là tutto vestito in nero e con tanto di tuba!

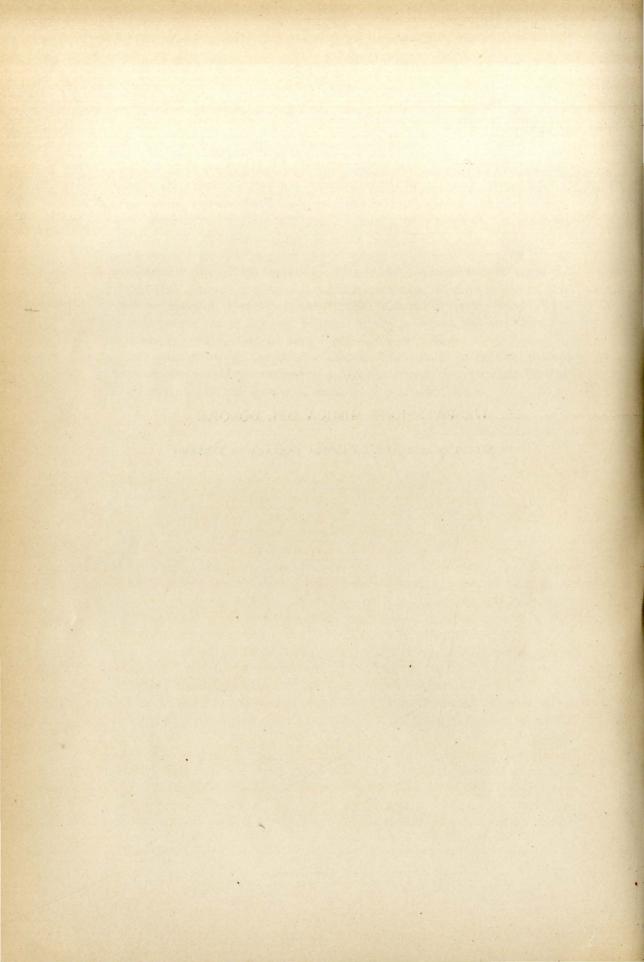
Dopo la morte di Donizetti il Bettinelli fu accolto in casa dei coniugi Tiberini, che lo ebbero carissimo, e l'esimia artista sig. a Ortolani-Tiberini lo ricorda ancora con parole di stima e di profondo affetto.

A. DRAGONI.

VI.

L'ESPRESSIONE MIMICA DEL DOLORE

IN ALCUNI QUADRI DELL'ACCADEMIA CARRARA DI BERGAMO





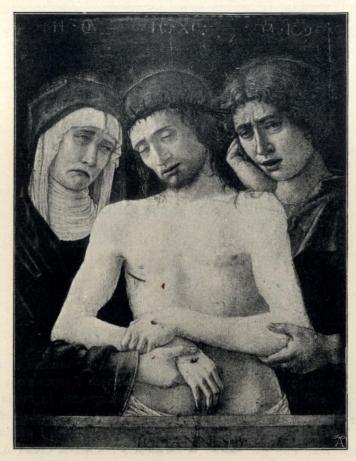
L'ESPRESSIONE MIMICA DEL DOLORE

IN ALCUNI QUADRI DELL'ACCADEMIA CARRARA DI BERGAMO

LI artisti in generale si lamentano che i "modelli "non sentano la posa, e non sappiano assumere l'espressione mimica degli stati affettivi od intellettuali suggeriti, in modo che all'artista riesce difficile il poter trovare una guida per fissare in una rappresentazione concreta le emozioni, i sentimenti, le

visioni fantastiche che gli hanno determinato l'impulso creativo. Nè gli artisti hanno torto di muovere questo lamento; un modello che sapesse coll'espressione fisionomica e colle attitudini muscolari rendere gli effetti esteriori di intense emozioni, e risvegliare in altri l'idea della sofferenza o della gioia, dell'amore o della collera, della pietà o dell'odio, diventerebbe un collaboratore dell'artista, sarebbe anzi artista vero egli pure; e questo se non è impossibile, è certo molto raro possa accadere.

Hanno invece, non parliamo degli allievi nelle Accademie, ma pittori e scultori già consacrati in Arte e provetti, a disposizione come modelli, o vecchi mestieranti, che possono bensì stare rigidamente fermi, quasi catalettici in una data posa, ma che non avranno energia di sentimento ed intelletto d'amore; oppure inesperti avventizii, costretti dal bisogno a bussare alle porte dei loro studi; i quali modelli, se anche per avventura daranno un contributo di bellezza formale all'opera, non potranno che rimaner passivi, od agire anzi negativamente, a togliere l'individualità e la soggettività alla creazione dell'artista, quand'anche questi si trovi libero dalle difficoltà della tecnica giunta all'automatismo pell'acquisito completo



Deposizione tavola del Giambellino — (Fot. Taramelli)

possesso; e sarà anzi deviato e costretto, dalle impressioni oggettive, ad eventuali riproduzioni della realtà assoluta che egli ha dinnanzi, antagonistica spesso della concezione ideale del suo spirito, e deturpante la efficacia della visione interiore.

Con questo son ben lungi dall'assumere il sacrilego compito di rinnegare la somma importanza del Vero, e togliere valore alla imprescindibile norma di studiare la Vita sinceramente, qualunque sia il momento e la contingenza che abbiano richiamato l'attenzione dell'artista, nella sua oggettivazione reale.

Voglio solo accennare come sia doloroso il vedere l'artista arrestarsi dinnanzi alla difficoltà di trovare un'espressione definita ed il carattere esteriore preponderante di un dato stato d'animo, che male od imperfettamente si sia potuto determinare in un modello, per suggestione, quando



LE MARIE
affresco di Cesare da Sesto — (Fot. Taramelli)

pure lo stesso modello, perchè uomo, senza sforzo alcuno sarebbe capace di spontaneamente assumerlo in talune condizioni della propria vita affettiva. E così pure dobbiamo pensare che di quello identico stato d'animo all'artista stesso, se confortato da una preparazione cosciente, non sarebbero certo mancati, afferrabili nella realtà della vita, gli elementi sensoriali che coordinati in associazioni di immagini avrebbero potuto concorrere, senza sforzo e titubanze, alla estrinsecazione della concezione ideale. Qualche grande artista contemporaneo, in occasione di recenti esposizioni, ci ha dato una luminosa prova, con una splendida serie di studi parziali del quadro, di quanto giovi alla finale manifestazione l'applicarsi alla ricerca dell'espressione, trovando nello studio diretto della natura quei segni e quelle modificazioni somatiche o funzionali, in cui identificare la forma nell'idea e raggiungere la naturalizzazione dell'ideale.

E se l'efficacia di questo lavorio preparatorio, già così vicino all'attuazione del prodotto artistico completo, non può essere negata da al-

cuno, non sarà forse altrettanto raccomandabile che l'artista abbia a seguire coll'osservazione continua, coll'indagine quotidiana degli atteggiamenti, delle sembianze, dei caratteri, le varie fasi passionali dell'anima umana, onde potere, dai materiali d'analisi delle sensazioni reali, scrutate con un criterio psicologico, riprodurre sintetizzati in una idealità geniale quei tesori che la natura gli ha offerto?

Nè solo a questo scopo potrà servire una vera ginnastica psichica che renda più durature le immagini sensoriali e faciliti la loro rievocazione mnemonica, ma occorre che l'artista abbia in sè gli elementi per poter veder bene e tutto; e che non gli abbiano a sfuggire quelli, fra i caratteri dell'oggetto che, se anche non facilmente percettibili, possono essere i più estetici e i più riproducibili. A pochi beneficati dal fermento integrante del genio, potrà bastare l'intuito nell'accesso dell'estro creatore; ma quanti sono i chiamati a raggiungere a grandi passi la meta, e ad essere esonerati dal percorrere la lunga ed aspra via dell'osservazione e dello studio?

Perchè il pittore o lo scultore, possa dinnanzi al modello resistere ad essere trascinato al lavoro freddo e sterile della copia ed all'abilità del tecnicismo, ma percepire, per sovrapposizione all'immagine sensoriale delle rappresentazioni, nel modo più completo la visione estetica che lo invade e lo turba; se è necessario che egli abbia depositato nel cervello il moltiforme e complesso materiale di immagini che gli offre la natura, la vita, l'anima umana nelle sue espressioni esteriori: gli converrà in ogni momento della sua esistenza esser sempre vigile, acuto, penetrante osservatore; e quando la genialità incosciente non lo sorregga e lo guidi, trovare una traccia ed un eccitamento in una particolare educazione che sappia fargli comprendere e gli dimostri il meccanesimo dell'organismo umano ed introdurlo nelle ormai perscrutabili misteriosità psicologiche. Potrà allora rifare il processo appercettivo, quando dall'emozione che gli determina l'estrinsecazione obbiettiva nella forma d'arte, cui si sente chiamato, risalirà alla fonte primitiva della sensazione squisitamente e completamente ricevuta.

Ed è qui che la Scienza dovrebbe intervenire ad allargare la base del materiale di osservazione artistica non solo, ma ad introdurvi colla precisione e colla profondità di ricerca negli elementi naturali l'idealità psicologica. Nè sarà questo un fatto nuovo: diventerà cosciente ed universale quello che si operava quasi per intuito nei grandi del Rinascimento, che meravigliosamente seppero rendere il carattere morale attraverso i segni dell'espressione, e dipingere l'anima nella realtà umana più semplice e naturale.

* *

Con questi pensieri mi aggiravo fra le sale della Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, ricercando nei tesori d'arte ivi raccolti, quelli

che più si prestassero alla dimostrazione di tali norme estetiche; e mi venne fatto di fermarmi nella III Sala Lochis, dove in tre opere, rappresentanti in modo caratteristico tre diversi momenti della Storia dell'Arte, venivo a trovare altrettanti modi di ritrarre uno stesso fenomeno psichico, ed esse si prestavano nel loro casuale avvicinamento a favorire alcune riflessioni comparative.

Queste opere di cui unisco la riproduzione zincografica, sono quelle segnate al Catalogo coi numeri 23, 138, 166. La prima è un frammento di fresco di Cesare da Sesto, rappresentante le Marie; la seconda una Deposizione, piccola tavola del Giambellino; la terza una Maddalena del Bassano. L'espressione generale delle figure è quella del dolore, e la mimica emotiva riesce in tutte a determinare in modo adeguato lo stato psichico e l'intonazione sentimentale dei soggetti. Ciascun artista giunge per la preponderanza data a disparatissimi caratteri di percezione allo stesso risultato, e per diverse vie ciascuno ha potuto nella propria opera fissare un medesimo sentimento espressivo, nel quale però si identifica il proprio stato d'animo e la condizione psichica posseduta nel momento della concezione artistica, che venne senza dubbio influenzata da coefficienti individuali, storici e d'ambiente.

Nella tavola di colui che si deve ritenere uno dei fondatori della gloriosissima Scuola Veneziana, troveremo qualche deficienza di struttura anatomica e l'influenza ancor manifesta dell'insegnamento dottrinale dello Squarcione; una certa durezza e rigidità nella composizione, ma vi appare già condensato il frutto di un'acuta osservazione naturalistica, da farci subire una potente suggestione da quei tre volti così sinceramente composti al dolore profondo. Qui anzi la significazione psicologica assume un altissimo grado col mezzo soltanto della mimica facciale, non avendo l'atteggiamento dei corpi alcun sviluppo.

Per contro nell'affresco dello spirituale allievo di Leonardo ci colpisce la finezza e l'armonia colla quale è distribuita la composizione del gruppo, e come pur conservando una delicatissima egemonia estetica nelle fisonomie dei volti femminili, abbia saputo coi minimi mezzi penetrare con precisione il carattere dell'azione drammatica, e rendere in tutta la sua profondità il supremo dolore della Vergine e la pietosa consonanza sentimentale delle Pie Donne.

E non esito a proclamare quella pittura murale uno fra i più preziosi tesori della nostra Pinacoteca, cui debba spettare un posto più adeguato all'ammirazione ed al godimento estetico che essa è in potere di suscitare.

Il Bassano (figlio) nella Maddalena, che ricorda l'atteggiamento di quella del Tiziano a Firenze, dispone di una tecnica più progredita, e se non ha l'intensità dell'espressione delle opere precedenti, ci porge un esempio di un'emozione complessa, per la sovrapposizione della fase estatica alla condizione permanentemente dolorosa dell'anima.

Tutti e tre questi artisti, a parte i rapporti dei loro valori individuali, sono i rappresentanti di uno stato di progressione nella conoscenza anatomo-fisiologica dell'uomo, e si ha una scala ascendente nella introduzione in Arte della significazione psicologica, dell'espressione sintetica, ricostruttrice degli elementi di osservazione; ma ciascuno però è stato condotto a



MADDALENA
del Bassano — (Fot. Taramelli)

questa valutazione dei nuovi germi di bellezza e dei nuovi elementi di vita per una più completa e generale penetrazione della Natura e del Vero.

Cerchiamo ora di vedere, col sussidio della Scienza, che ci dà la dimostrazione cosciente di ciò che l'Arte ha creato, in che consistano le differenze nella valutazione delle espressioni emotive delle tre opere che abbiamo prese in esame. * *

Il Giambellino ha ricercato le espressioni del dolore solamente nel volto delle sue figure, e ciò gli poteva bastare allo scopo, poichè la faccia umana, è inutile dirlo, è la sede più fissa ed il vero centro delle azioni espressive, malgrado si possano trarre preziosissime norme da altre parti del corpo, l'inclinazione del tronco, lo stato di tonicità generale dei muscoli, ecc. Nel volto si devono essenzialmente considerare le due zone mimiche dell'occhio e della bocca, come sede di espressioni caratteristiche.

E nelle due figure ai lati del Cristo, nella tavola che esaminiamo, il Bellino ha condensato tutto quanto si può osservare in quei centri significativi, allorchè sia più intenso il dolore dell'animo.

Nella figura a sinistra vediamo l'effetto della contrazione del muscolo sopracigliare, che avvicina le sopraciglia e corruga la fronte, in senso verticale nella parte mediana, a formare colle pieghe traversali il così detto omega dello Schüle; quella del piccolo zigomatico che stira in alto ed in fuori la porzione media del labbro superiore, ed è veramente propria dell'atto di piangere; i bordi palpebrali sono rigonfi e ricoprono in gran parte la porzione libera del bulbo, quasi a moderare il soverchio dell'irritazione luminosa. È il quadro fisionomico dello stato di angoscia e di sconforto nella sua fase attiva di reazione.

Nella Vergine invece la contrattura del triangolare delle labbra, che abbassa e stira in fuori la connessura labiale, par quasi stigmate permanente di una tristezza più intensa, ed unita all'azione dell'orbicolare, che spinge leggermente all'innanzi il labbro inferiore, ci suggerisce l'idea dell'amarezza infinita del Mistero doloroso, che tormentava il cuore della Madre pel sacrifizio compiuto. Epperò nell'assenza di segni nella zona oculo-frontale, l'artista ha pur intuito che in lei si dovesse esprimere una rassegnazione ed una elevatezza intellettuale del dolore maggiore che non nell'apostolo Giovanni.

Nel Cristo invece, più che i segni di un dolore in atto, si scorgono quelli delle sofferenze e dei patimenti subiti dal corpo: le guancie infossate, l'orbita incavata, l'emaciazione del volto; solo l'orizzontalità delle sopraciglia e una lieve increspatura delle rughe verticali della fronte danno all'aspetto del Salvatore una intonazione di sentimento che concorda con quella dell'altre figure.

Però se il Giambellino è riuscito a rendere fortemente suggestiva la sua creazione, lo ha fatto non curandosi del risultato estetico di quei volti così solcati dalle rughe, nè in essi scorge la ricerca della bellezza, nè l'armonia delle forme. Questa invece viene mantenuta in modo mirabile nell'affresco di Cesare da Sesto, nel quale pure traspare tutta la tristezza dai volti delle Marie.

Nella pittura dell'allievo del Vinci, oltre l'influenza del maestro, rile-

vabile dall' aggraziata composizione del gruppo e dall' unità dell' azione drammatica, è manifesta la derivazione Raffaellesca; anzi si potrebbe dall' esame solo delle teste, attribuirle ad un artefice di Scuola Umbra, tanto vi è conservato il tipo etnico di quella regione, specie nella Madonna; e la figura di destra, colla testa lateralmente inclinata, dai grandi occhi splendenti e dal collo scoperto ricorda nell'acconciatura stessa del capo le Madonne del Sanzio. Qui i segni espressivi del dolore nei volti si riducono a lievissime modificazioni della struttura anatomica individuale, nessuna traccia di rughe, di solchi; solo le palpebre abbassate, più che non lo comporti la direzione dello sguardo, suscitano l'idea di una paresi muscolare del centro mimico oculare, paresi che è fisiologica consecutiva ad uno spasmo pregresso.

Ma per questa assenza di stigmate mimiche grossolane, l'autore ha



Espressioni mimiche provocate (in isterica)
(Fot. Taramelli)

potuto conservare tutta la bellezza della espressione fisiognomica permanente delle sue figure e la curva delicata del loro ovale facciale.

L'estrinsecazione sentimentale viene ottenuta da altri fattori.

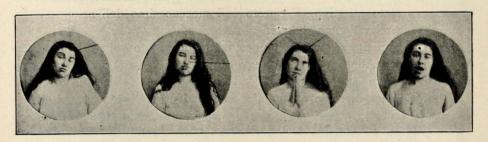
L'abbandono del corpo della Vergine, che deve essere sorretta fortemente dalle Marie, raggiunge efficacemente la rappresentazione di uno intenso e prolungato stato doloroso. La mano sinistra cade per forza di gravità, piegata sull'avambraccio, e la destra s'apre parzialmente, quasi a indicarci lo stremo di forze a cui sia giunto quel corpo, affranto da un ineffabile strazio morale.

La donna a sinistra ha un accenno all' omega doloroso frontale, ma i suoi occhi grandi ed aperti hanno una melanconia senza amarezza, e sono eloquenti interpreti dei pensieri contristanti quell'anima appassionata. La quarta figura sul fondo è meno espressiva ed animata, e non partecipa all'azione.

Nel Bassano troviamo un artista psicologicamente più complesso. Non solo ha conservato, seguendo l'impulso della Scuola Veneziana, il potere di comunicare sopratutto colla sua pittura l'emozione del bello, ma traspare

pur in questo stesso soggetto patetico e religioso, quella gioia della vita e dell'amore, della ricchezza e dell'opulenza che i Veneziani colle preziose stoffe, cogli spettacoli magnifici, coi motivi orientali, col naturalismo nelle figure e nell'ambiente hanno sempre saputo e voluto imprimere nelle loro opere, quasi a celebrare la gloria e la possanza della orgogliosa Repubblica. Ciò che si ammira a primo aspetto nella Maddalena è la donna; ed è donna vera, resa con tutto il fascino della forma e del colore. Eppure la valutazione delle emozioni che la agitano è raggiunta con mezzi che non disturbano l'euritmia della immagine plastica, dalla osservazione dell'oggetto reale; ma per mezzo di altri elementi che nelle due opere precedenti non vennero considerati.

Il Bassano ottiene di far piangere la sua Maddalena, colla rappresentazione di quei movimenti espressivi che obbediscono al principio della



E PRESSIONI MIMICHE PROVOCATE (IN ISTERICA)

modificazione diretta dell'innervazione, e si sottraggono maggiormente al dominio della volontà; tale è la reazione per simpatia della secrezione lagrimale nel dolore.

L'occhio non velato nè contratto è lucente per la maggiore umettazione, tutto il volto è in una condizione di lievissima tonicità muscolare, l'emozione è entrata nella sua fase astenica, la tensione si è rilasciata; è la quiete dopo la tempesta; sopra il solco naso-geniale vi è un rossore caratteristico pella dilatazione dei vasi periferici, irrorati maggiormente di sangue, per un fenomeno di vasoparalisi. La bocca aperta e il bulbo oculare rotato in alto per la contrazione del grande obliquo, la fronte appianata per l'entrare in azione del muscolo occipitale, e il capo in estensione aggiungono l'espressione della contemplazione, dell'estasi a quella del dolore.

**

Se i movimenti mimici sono in relazione diretta colle rappresentazioni sensoriali; se cioè corrisponde all'indole delle immagini evocate un atteggiamento espressivo della fisonomia, per il quale si possa indurre l'into-

nazione generale del sentimento, abbiamo altresì per legge biologica che i movimenti di espressione risvegliano nella coscienza gli stati psichici corrispondenti. Così è che quando per uno spasmo dei muscoli perioculari la fisonomia resta contratta in un'espressione di dolore, l'ideazione assume un contenuto doloroso, e il tono sentimentale diviene costantemente depresso.

Questa è la cagione per la quale è reso possibile all'osservatore dell'opera d'arte di consentire e simpatizzare con essa, per una rudimentale ed incoscente imitazione delle stesse forme ed imagini che hanno il potere di trasmettere nell'osservatore la sensazione identica che le ha provocate nell'artista. È un processo di reciprocanza che avviene: come per produrre l'espressione corrispondente ad una passione occorre che noi la sentiamo o l'immaginiamo, così dall'osservazione e dall'imitazione di un'espressione, di un'attitudine del corpo, propria di una passione speciale, noi saremo portati a sentire e patire, in lieve grado almeno, quella stessa passione o stato affettivo. E questo è il meccanesimo dell'azione suggestiva che esercita l'opera d'Arte.

Un documento di prova di questo funzionamento psicologico noi potremo trovare nelle suggestioni provocate per mezzo del senso muscolare nelle isteriche in istato ipnotico.

Facendo assumere le attitudini corrispondenti a certe passioni, si provocano le passioni stesse. Se il dorso e le gambe sono ritte e la testa è alta e piegata all'indietro, il volto del soggetto prende un'espressione di di fierezza: se il corpo e le membra sono in flessione e la testa è chinata, si produrrà all'incontro un sentimento di umiltà, di debolezza; il pugno chiuso ed il braccio alzato ecciteranno in chi compie l'atto idee di lotta e di aggressione; se la persona è in ginocchio colle mani giunte, la fisonomia e i movimenti esprimeranno la devozione e l'estasi ascetica.

Ma vi ha di più: se si eccitano i muscoli, che ordinariamente entrano in contrazione e danno l'espressione caratteristica di una data emozione, nei soggetti ipnotizzati con ipereccitabilità muscolare, noi avremo non solo tutto un mirabile accordo espressivo nella fisonomia, secondo il principio d'associazione delle sensazioni analoghe, ma il gesto e l'attitudine di tutto il corpo e l'ideazione stessa corrisponderanno tosto alla significazione della contrazione muscolare provocata.

E così noi potremo avere un modello vivo spontaneo, che assumerà secondo il nostro talento quelle attitudini che ci occorre studiare. In fede di ciò, col permesso gentilmente accordatomi dall'illustre clinico di Bordeaux, il prof. Pitres, riporto alcune fotografie che in modo veramente splendido rappresentano questo fenomeno.

È un'isterica in istato ipnotico, alla quale si toccano semplicemente con una bacchetta di vetro alcuni muscoli mimici. Toccando per esemplo gli angoli esterni del suo labbro inferiore, il viso diventa sorridente; se il bastoncino vien posto al davanti dell'orecchio, essa fa l'atto d'ascoltare; se ai lati della fronte, esprime peritanza e dubbiezza; se l'eccitamento determina la costrizione delle aperture nasali, l'ammalata pare senta un odore sgradevole; facendole contrarre l'orbicolare delle palpebre, essa piange; se sono invece i muscoli piramidali che si contraggono, assume un aspetto minaccioso; eccitando la zona d'estasi alla sommità del cranio, essa giunge le mani in atto di preghiera e si raccoglie in pensieri ascetici; oppure apre la bocca come per meraviglia se è la regione sotto il mento che venga contratta.

L'insegnamento che ci può dare questo caso è facilmente rilevabile. L'artista deve riuscire a rappresentarsi e sentire, come automaticamente fa l'isterica per l'ipereccitabilità muscolare, tutto il complesso armonico delle modificazioni mimiche che per un dato stato emotivo sarebbe capace di assumere, allo stato naturale, il volto del soggetto che egli ritrae; e ad ottenere questo risultato, oltre l'acutezza della osservazione continua, gli sarà di grande giovamento l'essere introdotto allo studio dell'anatomia e della fisiologia delle forme e dell'organismo umano.

Il che sarebbe desiderabile si dovesse effettuare, come nelle altre, anche nell'Accademia Carrara, che non ha, che io mi sappia, un corso di Anatomia fisiologica applicata alle Arti rappresentative.

Bergamo, Giugno 1897.

G. ANTONINI.